

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

PRISCILA CASAGRANDE SALOMÃO

Expressionismo: A estética do feio em Murnau e Trakl

v. 1

**São Paulo
2015**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Expressionismo: A estética do feio em Murnau e Trakl

Priscila Casagrande Salomão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

v. 1

São Paulo
2015

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao professor Jorge Mattos Brito de Almeida pela paciência, apoio e orientação, sobretudo por acreditar neste trabalho. À CAPES pela bolsa concedida. Ao Museu da Imagem e do Som de Campinas pelo material e pelos debates. Aos amigos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada pela ajuda providencial e pela simpatia com que nos recebem: Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt, Suely Maria Regazzo, Maria Netta Vancin e sobretudo ao amigo Luiz de Mattos Alves. Aos amigos e aos familiares que, de alguma forma, estiveram presentes.

Índice

Introdução	6
1. Metáfora	13
2. Montagem	24
3. Expressionismo e estética do feio	42
4. Análise do poema <i>Untergang</i>	55
5. Análise do poema <i>Geistliche Dämmerung</i>	73
6. Análise do poema <i>Grodek</i>	84
7. Análise da sequência do navio	105
8. Análise da sequência do ataque no castelo	122
9. Análise da sequência da morte do vampiro	134
Conclusão	149
Bibliografia	154

Resumo - Esta dissertação de mestrado, na área de literatura comparada, tem como objetivo estabelecer um paralelo crítico entre as diversas formas de utilização, na literatura e no cinema, da metáfora literária e da montagem cinematográfica como meios de expressão de temas e formas relacionados à “estética do feio”, desenvolvida pelo Expressionismo alemão. O trabalho de análise envolveu a análise e comparação entre a lírica expressionista de Georg Trakl (1887-1914) e a narrativa cinematográfica de Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931), especificamente no filme “Nosferatu”. Pretendemos mostrar como a justaposição dos elementos constituintes das metáforas de Trakl, num processo de construção de significação, se assemelha à técnica cinematográfica de corte e montagem postulada pelo cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948), elaborada também no cinema do Expressionismo alemão. A estética do feio tornou-se um tema privilegiado, pois tanto a metáfora como a montagem expressionistas constituíram, no contexto do modernismo europeu, veículos impactantes da ideia de “choque”, buscando ao mesmo tempo aterrorizar e fascinar o público, recuperando assim em chave dialética alguns elementos da estética clássica aristotélica.

Palavras-chave: Expressionismo – Estética do Feio – Metáfora – Montagem – Georg Trakl – Friedrich Murnau

Abstract - This study aims to establish a critical comparison between various forms of use, in literature and film, of literary metaphor and film editing as a means of expression of themes and forms related to the "aesthetic of the ugly", developed by German Expressionism. The work involves the analysis of and comparison between the expressionist lyric of Georg Trakl (1887-1914) and the filmic narrative of Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931), specifically in "Nosferatu". We intend to show how the juxtaposition of the elements of Trakl's metaphors, a meaning construction process, resembles the cinematic technique of cutting and assembly postulated by Russian filmmaker Sergei Eisenstein (1898-1948), also adopted in German Expressionist cinema. The aesthetic of the ugly has become a main theme because both expressionist metaphor and film editing constituted striking vehicles of the "shock" idea in the context of European modernism, seeking to terrify and fascinate the public, thus relieving dialectically some elements of the Aristotelian classical aesthetic.

Key words: Expressionism - Aesthetic of the ugly – Metaphor – Film editing - Georg Trakl – Friedrich Murnau

Introdução

Esta dissertação de mestrado é o desenvolvimento de um projeto que primeiramente foi trabalhado em uma iniciação científica junto à área de alemão do Departamento de Letras Modernas, sob a orientação da Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch. A iniciação científica teve como foco principal o desenvolvimento de um arcabouço teórico que fundamentasse a análise do corpus selecionado. Ao transformar esta iniciação científica em uma dissertação de mestrado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida, pretendeu-se expandir a análise do corpus, tornando-o o núcleo central deste trabalho.

Modesto Carone foi o primeiro teórico no Brasil a analisar as metáforas dos poemas de Georg Trakl à luz da teoria da montagem cinematográfica postulada pelo cineasta russo Serguei Eisenstein. Por meio da teoria de que a montagem é essencialmente o conflito de elementos díspares justapostos propositalmente com o intuito de construir um novo significado, Eisenstein mostrou como este princípio está presente em várias formas de expressão artística, como a literatura (tanto em prosa como em poesia), as artes plásticas, o teatro e o cinema. Modesto Carone utiliza este princípio geral da montagem em sua análise da poesia de Georg Trakl, para mostrar o caráter indecifrável e “arrojado” da metáfora na poesia moderna, principalmente nas metáforas visuais que traduzem o indizível.

Partindo deste trabalho elaborado por Modesto Carone em sua tese de doutorado, que posteriormente foi publicada pela editora Perspectiva sob o título *Metáfora e Montagem*, esta dissertação de mestrado pretende fazer uma comparação entre duas formas de expressão artística, a literatura e o cinema, por meio de uma análise da metáfora literária e da montagem cinematográfica no contexto do Expressionismo Alemão, comparando a lírica expressionista com a narrativa cinematográfica alemã do mesmo período.

Tomando como corpus a lírica de Georg Trakl (1887-1914) e o filme *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931), a análise comparativa pretende mostrar como a justaposição dos elementos constituintes das metáforas de Trakl, num processo de construção de significação, se assemelha à técnica cinematográfica de corte e montagem conforme postulada pelo cineasta Serguei Eisenstein (1898-1948). O trabalho pretende avaliar mais detalhadamente essa questão comparando o processo de construção metafórica de Trakl com cenas do filme clássico de Murnau, no qual a montagem também

tem ao mesmo tempo uma função narrativa e imagética, criando sentidos que superam o conteúdo explícito das diversas cenas justapostas, em um processo similar ao da metáfora literária desenvolvida no mesmo período.

O poeta Georg Trakl e o cineasta Friedrich W. Murnau foram escolhidos justamente por fazerem parte de um contexto histórico de rupturas e dissoluções. Ambos vivenciaram a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), inclusive a serviço da campanha militar empreendida pelo Império Austro-húngaro. Trakl cuidava dos soldados feridos e Murnau foi piloto de avião. Ambos testemunharam a crise do imperialismo cuja maior consequência foi o impacto explosivo da Primeira Guerra Mundial. A desilusão causada pela guerra, o confronto com forças criadoras e destruidoras, além da descrença e da morte de inimigos e entes queridos, configuram a tragédia da modernidade. O indivíduo se viu perplexo em um mundo que não reconhecia mais. Embora continuasse em seu país e em sua cidade, esse mundo tornou-se estrangeiro.

O contexto de rupturas iniciado no século XIX cumina na grande guinada no campo da estética e do pensamento no início do século XX. A estética acompanha o clima de desestruturação e de incertezas, anunciando uma nova sensibilidade e *Weltanschauung* (visão de mundo). O princípio de harmonia e equilíbrio é rompido e negado e o próprio estatuto de obra de arte é questionado. Opera-se, nesse contexto, a quebra do princípio clássico de *kalocagathía*: a antiga associação de bom e belo/mau e feio se desfaz; o bom pode ser feio e mal pode ser belo.

Ao articular elementos como o belo e o feio, o bom e o mal, em contextos que rompem com a tradição clássica que o Iluminismo pretendeu consolidar, operou-se uma grande revolução artística. Na expressão de uma visão de mundo influenciada pela devastação da guerra e pelo caos urbano do desemprego, da instabilidade política e da inflação consequentes da guerra, os ideais de beleza e de melhores oportunidades de vida sugerem a destruição de uma sociedade decadente para que ela possa ser reconstruída e o ser humano renovado. O feio e o belo caminham juntos na representação estética desse novo ideal, estruturados em montagens metafóricas que os deslocam de seu uso tradicional. O choque é um dos objetivos do modernismo da década de 1910 e das vanguardas históricas posteriores. O público que procurava em salas de concerto e galerias representações artísticas que reforçassem suas ideias de beleza e bondade depara com artistas que chocam com violência, distorções formais e novos conceitos de bom, belo, feio e mau.

Por isso, este trabalho pretende mostrar como a chamada “estética do feio” trabalhada por Trakl e Murnau no Expressionismo alemão, evidenciando a semelhança

dos processos de construção da metáfora e da montagem para um mesmo fim: criar imagens que deleitam e chocam tanto leitor quanto o espectador. Para isso, há hipóteses em que este trabalho se baseia:

- é possível relacionar a lírica e o cinema numa comparação entre metáfora e montagem;
- metáfora e montagem utilizam procedimentos semelhantes para construção de imagens e significação no que se refere à estética do feio;

o Expressionismo alemão apresenta certas peculiaridade em suas diferentes formas de expressão artística, pois, além de dialogarem entre si, elas expressam anseios semelhantes de indivíduos que compartilham a mesma experiência histórica.

Os primeiros capítulos dessa dissertação devem ser lidos como uma preparação para as análises propriamente ditas. Não pretendemos, neles, esboçar desenvolvimentos teóricos originais, mas simplesmente oferecer aos leitores noções históricas e teóricas básicas que justifiquem os conceitos e perspectivas utilizados na análise. Primeiramente, buscou-se recuperar, de modo breve e didático, algumas definições de metáfora e de montagem capazes de esclarecer os conceitos com os quais trabalhamos nas análises comparativas. Para a metáfora, adotamos uma nomenclatura proposta por I.A. Richards, que tornou-se recorrente nos estudos sobre o tema: refere-se à idéia original como *tenor* e à segunda idéia importada para transformá-la ou modificá-la como *véiculo*. Recuperamos do debate a idéia de que o processo metafórico envolve uma transformação ao evocar duas idéias que pertencem originalmente a categorias ou domínios diferentes. A aplicação desses conceitos na linguagem poética evidencia o impulso primordial da lírica de “nomear o inominável”. O poeta expressa sensações e experiências cunhando novas metáforas que não podem ser reduzidas a uma explicação meramente racional, pois, no poema, a metáfora se baseia justamente numa quebra de certa unidade lógica. Essa quebra gera duas consequências: o prazer no leitor, devido à surpresa advinda do paradoxo metafórico, e aquilo que Modesto Carone denomina “absolutização da metáfora” e José Paulo Paes denomina “desvio irredutível”. Nesse momento, o discurso poético conduz a um desvio tão radical da lógica da linguagem ordinária, que a metáfora é intraduzível em outras palavras (do contrário, o processo metafórico perderia seu efeito).

Em seguida mostramos, também em uma apresentação didática, como a montagem cinematográfica é semelhante ao processo de formação da metáfora literária, pois também nasce da colisão de planos diferentes, até mesmo opostos. Eisenstein ressalta a importância da justaposição para a construção de sentido. Assim como uma

palavra concreta é colocada ao lado de outra palavra concreta para formar um terceiro sentido, segundo o princípio da metáfora, no cinema de Eisenstein a colisão de planos resulta nesse terceiro significado. Mas os planos sequenciais não são percebidos pelo espectador como se viessem um em seguida do outro, mas um “em cima” do outro. Por isso, Eisenstein ressalta a proximidade do cinema com a linguagem narrativa e poética, e não com a pintura.

Após a fundamentação das bases teóricas, com breves incursões propedêuticas sobre a “estética do feio” e seu lugar nas questões fundamentais da lírica moderna, procederemos à análise e interpretação do corpus.

Foram escolhidos para análise os poemas *Untergang*, *Geistliche Dämmerung* e *Grodek*, por sua relevância atribuída pela fortuna crítica de Trakl. Elementos recorrentes da lírica do poeta austríaco e do expressionismo estão presentes nos três poemas, permitindo uma análise mais ampla de sua composição e estrutura. Modesto Carone afirma que as metáforas de Trakl são arrojadas devido ao seu desvio das regras lógicas do discurso, ou seja, elas violam normas estabelecidas da percepção e da linguagem. “A metáfora de Trakl não espelha analogias, correspondências ou semelhanças entre as coisas, ela cria essas analogias, correspondências e semelhanças através do desvio em relação à realidade do discurso ordinário.”¹

Com a finalidade de “restituir os objetos à linguagem”, Trakl rejeita as abstrações do discurso lógico ao priorizar a visualidade em suas metáforas, o que configura uma preocupação central na estética da poesia moderna. A poesia visual cria na mente do leitor imagens semelhantes àquelas evocadas pela visão. Por isso, nos poemas traklianos, imagem e significado coincidem numa linguagem objetiva. Elementos da natureza e objetos são oferecidos ao leitor objetivamente, como se sua organização dentro do poema lhes proporcionasse vida própria.

Nesse ponto, a metáfora se absolutiza, pois se “já não é mais possível relacionar palavras como substantivos, verbos, adjetivos a objetos, sensações e sentimentos conhecidos, as palavras voltam-se para si mesmas, ou seja, passam de referência-à-coisa para coisa-em-si”. Os signos verbais não apontam para nada conhecido, pois se voltam para o “indizível”. A linguagem se torna polivalente e a metáfora absoluta possibilita a expressão de algo que não é verbalmente exprimível. Através dessa análise, Carone afirma que a poesia de Trakl é produto de uma tensão entre a indizibilidade de suas experiências e a necessidade de expressá-las pela palavra.

Diante desse indizível, seu poema se apresenta fragmentado, tenso, repleto de

1 CARONE NETO, Modesto. Metáfora e Montagem. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974, pág. 89.

pausas, tornando a expressividade poética objetiva insuficiente. A forma fragmentada, por si só, já é reflexo da consciência dilacerada do homem moderno após a Primeira Guerra Mundial. O rompimento com a lógica da linguagem ordinária permite a expressão adequada da perspectiva pessimista da realidade, mediante a angústia pela fragmentação de seu mundo histórico e pessoal.

A poesia de Trakl opera com diferentes esferas, misturando-as através da montagem de fragmentos. Esse processo justifica a comparação entre a técnica de associação metafórica de Trakl com o processo da montagem cinematográfica postulada por Sergei Eisenstein, em que planos isolados de significados e neutros de conteúdo se combinam criando *conceitos*.

Eisenstein estabelece uma estreita relação entre imagem e conceito através da poesia japonesa – o *haikai* e o *tanka* – ao demonstrar que, tanto com os elementos puramente linguísticos da literatura como com os planos cinematográficos, a montagem consiste numa colisão entre dois fatores determinados que resulta num conceito. Logo, montagem é conflito e construção de significação pelo choque de elementos díspares. Em seu livro *A Forma do Filme* afirma que “a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos uns aos outros: o princípio 'dramático’”².

Os poemas de Trakl apresentam uma estrutura fragmentada, sem nenhuma ligação aparente. Porém, pela teoria da montagem de Eisenstein, os versos se assemelham a planos cinematográficos independentes que juntos formam uma montagem carregada de significação. Um após o outro participa da construção de uma significação, através de sua justaposição. “Cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto.”³

Para demonstrar a proximidade desses procedimentos no interior do Expressionismo alemão, selecionamos o *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu, uma sinfonia do horror), de 1922, do cineasta alemão Friedrich Wilhelm Murnau, um dos mais importantes realizadores do cinema dos anos 20.

Murnau é conhecido como “o poeta do cinema” do expressionismo alemão, devido à sua capacidade de romantizar situações lúgubres e abjetas. Para criar atmosferas sombrias em seus filmes, Murnau não recorre ao artificialismo exagerado de iluminações contrastantes e cenários extremamente tortuosos. Ele extrai das paisagens naturais e

2 EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, pág. 57.

3 *Ibidem*, pág. 68.

construções aparentemente banais seu potencial expressionista e poético. Utiliza ângulos imprevistos que acentuam o potencial sombrio da imagem que a câmera capta. As sequências de *Nosferatu* analisadas são: a sequência do ataque do vampiro no castelo, a sequência do ataque no navio e a sequência da morte do vampiro.

O que fixou o nome de Murnau na história foi mais do que o fato de seus filmes serem sucessos de bilheteria. Ele possui um estilo peculiar que apresenta algumas tendências do Expressionismo: a atmosfera fantástica, reforçada pelos efeitos claro-escuro, luz e sombras, a noite, o pesadelo, a plasticidade da imagem, composições de planos inspiradas em pinturas, entre outros.

Trakl e Murnau podem ser considerados os artistas da *Dämmerung* – palavra alemã cuja tradução ambígua permite associá-la tanto ao alvorecer como ao entardecer. A noção de *Dämmerung* é cara ao expressionismo alemão, e não casualmente foi o título de uma antologia alemã de poesias expressionistas publicada em 1920: *Menschheitsdämmerung*, cuja tradução para o português pode ser tanto o entardecer como o “crepúsculo” da humanidade. O título dessa antologia foi baseado na palavra alemã *Götterdämmerung* que designa tradicionalmente “crepúsculo dos deuses”. Tanto Trakl como Murnau trazem em suas obras a ideia ambígua de alvorecer e entardecer, ou seja, o crepúsculo enquanto metáfora de declínio, destruição e desagregação humana e material, e o alvorecer enquanto metáfora de renascimento, reconstrução ou renovação. *Dämmerung* em Trakl e Murnau sintetiza o desejo de superação do dilaceramento de uma época, manifestado por artistas que presenciaram e participaram ativamente do confronto bélico que redefiniu o rumo histórico da Alemanha e da Europa.

Na poesia de Trakl e no cinema de Murnau as imagens associadas ao belo se posicionam contrastivamente com o feio e o disforme. São fragmentos reordenados e justapostos, seja pela construção metafórica ou pela montagem cinematográfica, criando significação próxima à noção de *Dämmerung* anteriormente exposta, pois também ali luz e sombra se combinam para gerar novas cores, entre elas o vermelho do sangue e da paixão, não por acaso uma cor também presente ou sugerida nos dois autores.

Em Trakl, a estética do feio e seus elementos remetem à podridão enquanto elemento constitutivo do homem moderno – e aqui a decomposição é entendida tanto como fragmentação da unidade humana, como processo biológico de decomposição. Eles estão em contraposição a uma inocência e espiritualidade perdidas. Assim, o eu lírico cria metáforas que contrapõem a dimensão iluminada, pura e transcendente aos elementos escuros e frios.

Em Murnau, a noção de *Dämmerung* é semelhante: no entardecer o vampiro se

revela e a vítima se apavora diante dessa ameaça. Estamos num ambiente de entardecer melancólico, em meio às casas vazias e ao silêncio mórbido que tomou conta da cidade devido à peste que dissemina a morte e a desesperança. Só o amanhecer trará consigo a promessa de renovação e purificação, devido ao sacrifício e à desintegração do corpo e da consciência.

Murnau elaborou uma montagem em que a sequência de planos é a contraposição entre o humano, belo, puro e formoso, representados pela imagem da personagem Ellen, e o não-humano, o feio, o disforme e o portador de pragas. Há uma tensão criada ao longo da montagem, reforçada pela dualidade de planos distintos. Os dois extremos mesclados, porém não fundidos, no mesmo plano é o clímax do filme de Murnau, que se encerra com a *Dämmerung*: o amanhecer, cuja luz destrói, desintegra e traz a esperança da salvação para a cidade.

Em suma, pretendemos explorar alguns poemas de Trakel e algumas cenas do filme de Murnau, para demonstrar o modo como, no contexto do Expressionismo alemão, a expressão artística dos graves problemas da época propiciou a retomada de uma “estética do feio”, que, justamente por sua lógica de contraposição às idéias tradicionais de “arte”, “beleza” e “moral”, utilizou de maneira nova e original os procedimentos de montagem e metáfora.

1. Metáfora

Uma breve recapitulação: metáfora nos estudos de Retórica

O estudo da metáfora na Antiguidade Clássica estava condicionado à Retórica, uma técnica que conferia eloquência ao discurso e da qual a metáfora era um instrumento por ele enaltecido. Aristóteles apresenta uma definição de metáfora em sua obra *Poética* como “a transposição a uma coisa do nome de outra coisa, efetuando-se do gênero à espécie, ou da espécie ao gênero, ou da espécie à espécie, ou do gênero ao gênero. Ou, finalmente, por analogia.”⁴ Como a teoria do conceito era uma trave mestra de seu sistema filosófico, o filósofo enquadra a metáfora na sua teoria de gêneros e espécies, aproximando sua definição mais da Lógica do que da Retórica. Isso se justifica pelo contexto em que Aristóteles desenvolve seus estudos sobre Retórica e Lógica, ao dialogar com os sofistas, numa tentativa de refutação dos discursos sofísticos e de seus objetivos afastados da investigação da verdade. Ao abordar tais figuras de linguagem sob a ótica da Lógica, ele utiliza a própria Lógica como instrumento capaz de evidenciar os meios utilizados pelos sofistas para levar o adversário a um impasse ou à confusão por meio de conclusões absurdas e, em contrapartida, apresenta recursos que possibilitam combater esses propósitos.

Em compensação, Aristóteles elogiava o uso da metáfora, pois afirma na *Poética*: “O maior mérito de todos, sem termo de comparação, é ser um mestre da metáfora. É a única coisa que não se pode transmitir aos outros. Constitui também indício de gênio original, visto como uma boa metáfora implica a percepção intuitiva da similaridade entre dessemelhantes.”⁵

Entre os latinos, encontramos uma abordagem mais relevante em Cícero e Quintiliano. Cícero criou o termo *translatio* como equivalente à metáfora, porém apenas ressaltou seu caráter estético ao afirmar que a metáfora confere destaque ao objeto por permitir expressar uma idéia com mais concisão e brilho. Já Quintiliano identifica a metáfora à transferência de significado de um termo ou frase a outro significado.

Entretanto, desde o fim da Antiguidade Clássica até o século XIX, a Retórica foi reduzida à teoria da elocução por meio de uma “amputação” de duas partes importantes: a teoria da argumentação e da composição. A teoria da elocução, por sua vez, foi

4 ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1966, pág. 33.

5 ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1966, pág. 34.

reduzida a uma classificação das figuras e esta a uma teoria dos tropos. Porém, a definição de metáfora que predomina atualmente ainda era aquela defendida pelos gregos e latinos: como transposição aristotélica de significados para adornar o discurso ou como desvio do sentido convencional da palavra ou frase.

Metáfora e significado: a virada cognitiva

Na segunda metade do século XX várias publicações reforçaram o que poderia ser chamado de “virada cognitiva” nos estudos sobre metáfora, tomando-a como um instrumento revelador da capacidade humana de criar significados. Essa nova abordagem proporciona uma interação entre linguística, psicologia, antropologia, ciências sociais e literatura, ao mesmo tempo que representou a institucionalização do estudo da metáfora como uma área de pesquisa no campo das ciências sociais.

A metáfora passa a ser considerada não mais como um belo adorno presente no discurso do bom orador, como uma marca de gênio, ou como um desvio da linguagem, mas como uma propriedade cognitiva compartilhada por homens, mulheres e crianças no processo de construção social da realidade.

Um dos principais pesquisadores dessa área, George Lakoff, afirma que a metáfora não é uma figura de oratória (*figure of speech*), mas uma figura de pensamento (*figure of thought*) que se manifestaria apenas de forma superficial na linguagem e que também poderia se manifestar através de outros meios. Por isso ele fala de metáfora conceitual (*conceptual metaphor*), em que a metáfora é um meio de entender uma coisa com os termos de outra. Porém, muitas metáforas conceituais foram convencionalizadas e estão disponíveis na linguagem comum compartilhada pelos falantes. A linguística cognitiva pretende estudar o funcionamento do cérebro humano e perceber, através do uso de metáforas conceituais, como o homem classifica o mundo através da cognição. Lakoff afirma que a abordagem cognitiva da metáfora enfatiza o conhecimento ao invés do significado na construção da similaridade, como base do processo de entendimento de uma coisa em termos de outra.⁶

Diferentemente de uma simples comparação literal (por exemplo, comparar dois países ou duas garotas), a metáfora surge da comparação entre dois termos pertencentes à domínios diferentes num processo que cria similaridade (por exemplo, uma pessoa e

⁶ STEEN, Gerard. *Understanding metaphor in literature: An empirical approach*. Longman (London and New York), 1994, pág. 10.

uma animal ou um órgão humano e uma fruta). Em seu estudo sobre a metáfora na literatura, pelo viés cognitivo, Gerard Steen afirma:

Em analogia, um mapeamento ocorre na estrutura de um domínio cognitivo, frequentemente chamado de *domínio de origem* ou *domínio de base* (*source or base domain*), para a estrutura de uma outra, o *domínio alvo* (*target domain*). O termo *mapeamento* sugere uma espécie de projeção da estrutura de A para B. O resultado de tal mapeamento é a organização do nosso ponto de vista de categorias relevantes no domínio alvo, B, em termos de um domínio de origem, A.⁷

A metáfora conceitual se forma pela interação de estruturas textuais metafóricas e estruturas metafóricas do conhecimento (retomando informações conhecidas que estão armazenadas na memória) durante o processo de compreensão do texto. Por isso, a virada cognitiva não representa um rompimento, mas um enfoque empírico de teorias filosóficas tradicionais, como a de Aristóteles.

De acordo com a abordagem cognitiva, as metáforas, podem possuir uma pré-existência ou serem criadas. Mas, em ambos os casos, não se trata de comparações do tipo “A é como B”, mas de inclusões mútuas de categorias, do tipo “A pertence à categoria de B”, comumente formulado como “A é B”.

Metáfora poética: nomeando o inominável

A metáfora poética é um dos temas mais estudados em toda a teoria literária. Não se pretende, para os fins dessa dissertação, recuperar todo esse importante debate, e sim delimitar certos aspectos do problema que nos pareceram significativos para o desenvolvimento das análises que apresentaremos adiante.

Resumindo a questão: a metáfora poética, segundo Trevor Whittock, consiste na apresentação de uma ideia nos termos de outra, que pertence a uma categoria diferente. Há duas possibilidades resultantes deste processo: nossa compreensão da primeira ideia é transformada, ou então ocorre a fusão das duas ideias e uma nova ideia é criada.

7

. Most cognitive nowadays take 'understanding one thing in terms of another' to be guided by principles of analogy (...). In analogy, a mapping takes place of the structure of one cognitive domain, often called the *source or base domain*, onto the structure of another, the *target domain*. The term *mapping* suggests a kind of projection of structure from A to B. The result of such a mapping is the organization of our view of relevant categories in the target domain, B in terms of the source domain, A. [STEEN, Gerard. *Understanding metaphor in literature: An empirical approach*. Longman (London and New York), 1994, pág.11]

Podemos esquematizar esses dois resultados da seguinte maneira:

$$A + B = A(B) \text{ ou } A + B = Z$$

Uma nomenclatura proposta por I.A. Richards tornou-se recorrente nos estudos sobre metáfora: refere-se à idéia original como *tenor* (em inglês *tenor*) e à segunda idéia importada para transformá-la ou modificá-la como *veículo* (em inglês *vehicle*). Essas mesmas estruturas são denominadas por Gerard Steen como, respectivamente, *source domain* e *target domain*. Porém, tanto em Richards como em Steen há em comum a idéia de que o processo metafórico envolve uma transformação ao evocar duas idéias que pertencem originalmente a categorias ou domínios diferentes.

Para delinear áreas indeterminadas da experiência, para as quais ainda não existe uma categoria determinada, cunhamos uma metáfora. O uso da metáfora se assemelha ao comportamento verbal de crianças que possuem um acesso restrito às categorias conceituais devido ao seu limitado vocabulário. Para falar de suas novas experiências, sem conhecer os nomes adequados, elas inventam metáforas: conectam uma palavra conhecida (e relacionada a uma categoria) a um fato ou objeto cujo nome ou categoria elas desconhecem. Fato semelhante ocorre no texto literário: uma transferência de significados do uso convencional para o uso figurado caracteriza a criação de novas categorias ou novos domínios utilizados para descrever experiências que a linguagem convencional é incapaz de expressar ou explicar.

Para elucidar o modo como desenvolveremos nossas interpretações dos poemas de Trakl e das cenas de Murnau, é importante notar que as categorias envolvidas no processo de construção da metáfora são compactadas e destruídas, de modo que um novo significado pode ser expresso. O efeito do veículo sobre o tenor será o de reconstruir a categoria do tenor ou o de fusão entre tenor e veículo, cujo resultado não consta em nenhuma categoria estabelecida que o classifique. Para que isso ocorra, é necessário que haja uma lacuna entre o tenor e o veículo. O esforço exigido para eliminar essa lacuna entre ambos é chamado de *tensão da metáfora*. A metáfora dissolve nossas noções para produzir novas percepções. Por isso, uma metáfora envolve mais do que uma lacuna entre o tenor e o veículo. Envolve também um ajuste do nosso modo de pensar tradicional e convencional aos novos aspectos trazidos à luz pela metáfora, por meio de sua tensão.

Tanto o *tenor* como o *veículo* estão separados pela disparidade. Porém, se unem pela similaridade criada pelo processo metafórico, por meio de uma tensão latente entre

essa similaridade e a disparidade entre as categorias. Essa tensão só é percebida no texto literário porque o contexto semântico a evidencia. As estruturas sintáticas não são suficientes para identificar uma metáfora: quem o faz é o contexto semântico. Por isso, a investigação de metáforas em um poema não se baseia na localização de estruturas sintáticas específicas, mas na relação de significados. Em essência, esse é o processo poético em si. A metáfora é primariamente um evento semântico.

Trevor Whittock ressalta, como atributos da metáfora ao longo do tempo, sua função decorativa, a criação de feitos emocionais e sua concisão. Mas, sobretudo a propriedade de “nomear o inominado” (*naming the unnamed*): uma abordagem que considera a metáfora como uma compensação criativa para as deficiências na linguagem. A metáfora, através da apresentação de um objeto em termos de outro, é capaz de identificar algumas características para as quais nenhuma terminologia foi cunhada. Às vezes, ela pode fazer isso porque o conceito fornecido pelo veículo abrange distinções que, quando aplicado ao tenor, definem novas facetas do mesmo. Em geral, esta abordagem está relacionada a uma perspectiva que salienta o quanto a linguagem é dependente da metáfora para o seu desenvolvimento e para a aquisição de novas palavras.

Whittock também ressalta a propriedade de “nomear o inominável” (*naming the unnameable*): como determinadas categorias não têm nomes, a metáfora ajuda a nomeá-las. Esta abordagem assume que algumas experiências sempre ocorrem entre categorias ou além delas, e só podem ser expressas por meio de metáforas. Neste caso, as experiências com sinestesia são relevantes.

O atributo de “nomear o inomeado” se aproxima do processo de criar metáforas conceituais, de acordo com a abordagem cognitiva. O *tenor* ou *source domain*, pertencente a um domínio, estabelece uma analogia com o *veículo* ou *target domain*. Cria-se uma nova significação a partir de duas outras pertencentes a domínios diferentes e, conseqüentemente, num processo de síntese, cria-se um novo domínio. É recorrente o uso desse atributo em situações em que determinada palavra não pode ser pronunciada, como, por exemplo, ao se referir a um termo obscuro.

Já o atributo de “nomear o inominável” é um recurso comumente utilizado pela linguagem lírica, principalmente no contexto do Expressionismo, cuja ligação com o Romantismo alemão é conhecida. Há uma certa continuidade nessa intenção: no Expressionismo, o “inominável” adquire sentidos diversos, envolvendo desde experiências místicas até reações ao horror da Grande Guerra. O poeta expressa sensações e experiências cunhando novas metáforas que não podem ser reduzidas a

uma explicação racional pois, no poema, a metáfora se baseia justamente numa quebra da unidade lógica. Essa quebra gera o que Modesto Carone denomina “absolutização da metáfora” e José Paulo Paes denomina “desvio irredutível”.

A metáfora absoluta em Trakl, primeira aproximação

O tipo de metáfora recorrente em poetas como Georg Trakl foi definido por Modesto Carone como uma alogicidade que a aproxima do contra-senso. Assim como outros exemplos da poesia moderna, esse tipo de metáfora promove uma semântica que se baseia na inteligibilidade.

Em dois versos do poema *Untergang* (Ocaso) de Georg Trakl, por exemplo, observamos as seguintes combinações de palavras:

Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.

(Inclina-se a frente esfacelada da noite.)

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.

(Sem cessar ressoam os alvos muros da cidade.)

Os substantivos *Mauern* (muro), *Stadt* (cidade), *Stirne* (frente) e *Nacht* (noite), os adjetivos *weiß* (alvo) e *zerbrochene* (esfacelada), os verbos *sich beugen* (inclinar-se) e *klingen* (soar) são familiares ao leitor devido ao seu uso na linguagem ordinária. Mas a combinação operada pelo poeta os faz escapar ao significado usual. Por isso, Carone considera a semântica trakliana como “anômala”. Essa linguagem do indizível é classificada como *metáfora absoluta*.

Modesto Carone afirma:

A alogicidade das formações metafóricas de Trakl (...) libera os signos articulados de missões referenciais conhecidas, fato que implica a perda da intencionalidade usual da linguagem. A consequência imediata desse fenômeno é uma aparente hipostasiação dos signos.⁸

Dada a impossibilidade de relacionar palavras como face, esfacelada e noite, as palavras deixam de ter uma relação com a linguagem usual e tornam-se componentes de metáforas que não podem mais ser reduzidas a uma explicação de seu significado.

Entretanto, é importante ressaltar que utilizar uma metáfora para “dizer o indizível”

⁸ CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e Montagem. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pág. 90.

não tem por consequência a incomunicabilidade. Trata-se de criar o estranhamento de um mundo composto por elementos familiares ao leitor. O que causa assombro ao leitor é a disposição desses elementos numa ordem que traduz para a realidade do poeta um mundo “estranho”, para o qual não há categorias existentes capaz de classificá-lo. Por meio dessa metáfora absoluta, o deslocamento do poeta no mundo se transforma no choque do leitor diante de um poema cheio de significações, principalmente no Expressionismo, movimento que inaugura, no contexto do modernismo e das vanguardas, a intenção do choque como modo de romper os modos habituais de relacionamento com as artes e a poesia, como discutiremos mais tarde.

Processo metafórico literário e a montagem cinematográfica

Nos filmes, a composição visual deve guiar o olho e a mente do espectador para acentuar elementos, ressaltar contrastes e enfatizar distinções. Normalmente identificamos os objetos apresentados em filmes do mesmo modo que identificamos objetos reais e a psicologia da percepção cotidiana é aplicada em um grau considerável. Uma consequência disso é que as imagens cinematográficas e os objetos reais parecem compartilhar características. Entretanto, a imagem cinematográfica assume uma posição em relação aos objetos que ela representa diferente da posição das palavras em relação aos seus referentes. Conforme afirmou Ferdinand de Saussure, as palavras são comumente significantes arbitrários: normalmente não possuem qualidade em comum com os objetos aos quais se refere⁹. Trata-se de uma convenção. As imagens cinematográficas, entretanto, compartilham algo do objeto que elas denotam. A conexão existencial entre imagens e os objetos que elas representam é transferida por nós aos filmes, mesmo que os consideremos mera ficções. Por exemplo, em um poema ou romance temos plena consciência de que o autor faz uma alusão, por meio de palavras, ao grito de uma mulher, mas no cinema podemos ver e ouvir uma mulher gritar. Isso significa que o filme cria a ilusão de transparência em relação à realidade com mais eficiência que a linguagem verbal.

Trevor Whittock, autor que defende a noção de metáforas cinematográficas, afirma que a teoria tradicional apresenta apenas alguns tipos de metáfora, e limita a aplicação do termo metáfora a apenas poucos deles. Apesar da metáfora parecer uma questão verbal, ou seja, uma relação de transferências de significados apenas entre palavras, Whittock

⁹ SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

afirma que a metáfora é essencialmente um empréstimo e um intercurso entre pensamentos. À vista disso, o pensamento é metafórico, pois funciona por comparação e a metáfora da linguagem deriva dele.

Esse pensamento só pode ser transmitido pelo artista ao público através de um meio de comunicação – sejam palavras, pinturas ou imagens audiovisuais de um filme. A produção artística que utiliza um meio de comunicação pode não ser interpretável, a não ser que o artista consiga fazer com que o espectador efetue um processo mental análogo ao seu. Há uma conexão entre a concepção do artista e compreensão do espectador em relação ao filme. Por isso, a produção de imagens cinematográficas não é um processo passivo, mas ativamente criativo que permite incorporar nas próprias imagens as conexões metafóricas, o que evidencia o quanto a participação humana na produção de um filme se sobrepõe ao automatismo da câmera. A iniciativa humana decidiu o que e como filmar. Consequentemente, as imagens não são meras reproduções daquilo que foi filmado: não há planos cinematográficos que sejam “neutros”, pois eles sempre carregam um significado.

As expectativas dos espectadores foram moldadas por regras e convenções desenvolvidas pela prática artística dos cineastas. Ao trabalhar com essas expectativas, seja para atendê-las ou para surpreendê-las, os cineastas fazem do filme algo mais do que um objeto tecnicamente reproduzível: eles o imbuem de novos significados. A imagem cinematográfica é dotada de significação especial por meio de sua organização, que influirá no modo como ela é interpretada pelo espectador.

Segundo Trevor Whittock, a organização da imagem está relacionada com a seleção feita pelo cineasta dentre as possibilidades de apresentar o objeto real filmado ao espectador:

Então, apesar da densidade mimética aparente da imagem, ela ainda é apenas uma seleção leve e parcial do que está disponível para ser vivenciado na realidade. Qualquer evento ou objeto real possui uma plenitude ontológica que desafia a reprodução total. Nenhuma imagem cinematográfica, por exemplo, pode denotar mais do que aspectos selecionados de um objeto ou evento, mas diretamente apenas alguns aspectos que são visuais, audíveis e cinestéticos. Mesmo para descrever uma agência bancária real, sem outra intenção além de mostrá-la literalmente, um cineasta será forçado a utilizar sinédoques: a entrada, o caixa forte, o operador de caixa, o farfalhar das notas, entre outros. O que for selecionado nunca será mais do que aspectos de um objeto filmado.¹⁰

10 Also, despite the apparent mimetic density of the image, its still only a thin and partial selection of what is available to be experienced in reality. Any real object or event possesses an ontological plenitude that defies total reproduction. No film image, for instance, can ever denote more than chosen aspects of an object or event, and then directly only those aspects that are visual, auditory, or kinesthetic. Even to depict an actual

Apesar da imagem ser apenas uma representação de algum aspecto do objeto, ela o denota. Isto significa que ao identificar o objeto representado na imagem, o espectador o constrói inteiramente em sua mente, suprindo as propriedades que esse objeto possui e que não foram selecionadas na imagem. Por exemplo: a imagem de velas de um navio supõe o navio inteiro e os marinheiros. O espectador agrega à imagem uma rede de associações, sejam fatos armazenados na memória ou mesmo nuances emocionais.

Embora essas associações possuam um caráter pessoal, as mais importantes a serem almejadas pelo cineasta serão as associações culturais, compartilhadas pelo público. Essas conotações serão seu alvo na construção e organização da imagem. Essa natureza da imagem oferece possibilidades para a manipulação metafórica. Afinal, a imagem cinematográfica conduz o espectador a suas experiências primordiais em relação aos próprios objetos representados e assim utiliza sua cooperação ativa no processo de significação. Essa conotação dupla da imagem cinematográfica conduz à metáfora no cinema.

Conforme foi dito acima, podemos assumir, para os fins de nossa análise, que uma metáfora comporta um tenor e um veículo. Trevor Whittock apresenta um modelo em que podemos localizar esses dois componentes na metáfora cinematográfica: a conotação mais forte é identificada normalmente como o tenor, ou seja, o elemento a ser transformado, e a denotação mais fraca ou mais sugerida será o veículo, ou seja, o elemento transformador. Tanto no cinema como na literatura, é comum situar o tenor no plano do discurso e da narração.

A metáfora e a montagem: a importância de Eisenstein

A comparação entre metáfora literária e a montagem cinematográfica foi originalmente feita por um dos patriarcas do cinema: Sergei Eisenstein (1898-1948). Ao formular sua teoria sobre a montagem, o cineasta russo se baseou em outras formas de expressão artística, sobretudo na cultura japonesa: o teatro *tabuki*, a língua japonesa (principalmente pelos ideogramas que compõem sua escrita), a própria literatura ocidental (Eisenstein cita como exemplo um trecho do livro *Madame Bovary* de Flaubert, em que um diálogo de duas personagens, paralelo a uma narração de uma corrida de cavalos, o

bank, with no further intention than to show it literally, a filmmaker will be forced to rely on synecdoches: the entrance, the vault, the teller's bars, the rustle of notes, and so on. What is selected can never be more than aspects of the object filmed. [WHITTOCK, Trevor, *Metaphor and Film*. New York: Cambridge University Press, 1990, pág. 30.]

inspirou), a literatura oriental, sobretudo pelos poemas denominados *haikai* e *tanka*, e pelas artes plásticas.

De acordo com o processo da montagem cinematográfica postulada por Sergei Eisenstein, planos isolados e com significados distintos se combinam criando *conceitos*. Eisenstein estabelece uma estreita relação entre imagem e conceito através da poesia japonesa – o *haikai* e o *tanka* – ao demonstrar que, tanto com os elementos puramente linguísticos da literatura como com os planos cinematográficos, a montagem consiste numa colisão entre dois fatores determinados que resulta num conceito. Logo, montagem é conflito e construção de significação pelo choque de elementos díspares. Em seu livro *A Forma do Filme*, Eisenstein afirma que “a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos uns aos outros: o princípio 'dramático’”¹¹.

Para uma análise comparativa entre o processo metafórico em poesia e a montagem cinematográfica, é interessante notar que uma tendência da poesia moderna foi criar poemas que apresentavam uma estrutura fragmentada, sem nenhuma ligação aparente. Porém, ao utilizarmos a teoria da montagem de Eisenstein, é possível comparar os versos, ou mesmo unidades menores como termos de uma metáfora, a planos cinematográficos independentes que juntos formam uma montagem carregada de significação. Para Eisenstein, cada plano participa da construção de uma significação, através de sua justaposição. “Cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto.”¹²

No Brasil, dois pesquisadores utilizaram essas ideias para desenvolver estudos sobre a metáfora: José Paulo Paes e Modesto Carone. Em seu artigo *Para uma pedagogia da metáfora*, José Paulo Paes comenta essa tendência do olhar impessoal e fragmentado do eu lírico moderno comparando o processo de metaforização ao gesto de *bricolage*. Nele, o leitor é convidado a desconstruir e reconstruir a realidade sob outro prisma: “A par disso, o leitor é convidado – e talvez intimidado – a ir ao encontro do poeta para acumpliciar com ele na empresa de desconstruir o real de convenção e reagrupar-lhe metaforicamente os detritos no transreal de invenção.”¹³

José Paulo Paes denomina como *bricolage* o processo de renomeação metafórica.

11 EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, pág. 45.

12 Ibidem, pág. 56.

13 PAES, José Paulo. *Para uma pedagogia da metáfora*. Poesia Sempre. Ano 5, nº8, junho 1997, pág. 229.

A metáfora tem a capacidade de trazer de volta a surpresa de um primeiro contato. É o que ele chama de poder “heurístico da palavra” (do grego *eurisco*, achar). Assim, a visão poética da lírica moderna, através de sua impessoalidade, capta a realidade empírica e a modifica por meio de um rearranjo, fazendo com que a linguagem objetiva e impessoal se contamine com sua subjetividade.

A *bricolage* a que Paes se refere é um processo de recombinação de elementos de materiais já elaborados culturalmente. No caso da metáfora, seria a construção de novos nomes para novas coisas com um léxico já existente. Em outras palavras, *bricolage* poderia ser entendida como um tipo de montagem.

O estudo elaborado por Modesto Carone sobre o uso da metáfora na lírica do poeta expressionista George Trakl (1887-1914) compara o processo metafórico e a montagem cinematográfica, em conformidade com as teorias de Sergei Eisenstein, conforme o próprio autor justifica:

Trata-se, assim, de propor uma resposta à pergunta mais frequente suscitada pela obra trakliniana: como as imagens individuais deste poema estão relacionadas umas com as outras? Cremos que a montagem, pensada nos termos aqui formulados, pode dar indício a esse respeito. Isto é, as imagens isoladas do poema se comportam como as 'tomadas' ou os fotogramas montados num filme, articulando planos e cenas cujo significado seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê o poema (como ocorre na mente de quem vê o filme). É nesse momento que se pode pensar na metáfora e na montagem, pois, não só a primeira é, em certo sentido, uma junção de elementos incongruentes que aponta para um 'terceiro termo' que deles se diferencia, como também a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a 'ideia' que salta da colisão de signos e imagens justapostas.¹⁴

Baseado em Eisenstein, Carone mostra como a montagem em Trakl leva à construção de imagens descontínuas, sem conexão lógica aparente, ou seja, sem recorrer às normas do discurso convencional. Nossa dissertação pretende seguir essa linha de pesquisa inaugurada por Modesto Carone para a análise de outros poemas do mesmo Trakl, ampliando também a discussão para estabelecer, no âmbito da literatura comparada, uma relação com o processo metafórico constituído pela montagem cinematográfica em um dos filmes mais importantes do Expressionismo alemão: *Nosferatu*, de Murnau.

14 CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974, pág. 15.

2. Montagem

Imagem fotográfica e discurso cinematográfico

Quando Ismail Xavier pretendeu definir a imagem em seu livro *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*¹⁵, aproximou seu leitor de uma discussão teórica sobre a experiência visual da fotografia para, posteriormente, abordar o comportamento do espectador diante de um filme. A imagem é originalmente associada à imitação e significa algo visualmente semelhante a um objeto ou alguém. Porém, a experiência visual não é a mesma de quando se contempla o objeto ou a pessoa que essa imagem representa, pois, ao contemplar a imagem de um gato, por exemplo, uma pessoa é capaz de identificar os elementos em comum com um gato real, mas sabe que a imagem não é um gato real.

Enquanto outras formas artísticas, no intuito de criar imagens, como a pintura, partem de princípios mais subjetivos responsáveis pela peculiaridade da forma de representação, a fotografia surpreende devido ao apelo realista de sua representação resultante de sua objetividade essencial. Xavier classifica a imagem da fotografia como um índice. Essa imagem, originada em um processo fotográfico que consiste na “impressão” luminosa na película, é um índice por ser “um signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ter sido realmente afetado por esse objeto”¹⁶.

André Bazin, no mesmo sentido, afirma que o poder da fotografia consiste na conquista da credibilidade de quem contempla a imagem, pois ela é capaz de representar o objeto com a ilusão de captura do tempo e do espaço, fazendo-os parecer estáticos e imutáveis:

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito de nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade.¹⁷

15 XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição, Paz e Terra, São Paulo, 2008.

16 Ibidem, pág. 18.

17 Bazin, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 2008, pág. 125.

Se, no caso da fotografia, existe a constatação equivocada e ingênua de que é o próprio objeto em si que se apresenta à percepção de quem contempla a imagem, corroborando seu caráter realista, no caso do cinema, o equívoco entre realidade e representação se intensifica devido ao desenvolvimento temporal da imagem ao reproduzir os elementos visuais e o movimento. A fotografia pertence a uma categoria espaço temporal que concretiza uma conjunção ilógica de espaço local e de tempo anterior. Aquela realidade objetiva foi captada por um instrumento mecânico, mas não existe mais, pertencendo, por isso, a um passado irrecuperável na consciência do observador. Christian Metz¹⁸ afirma que ela nunca é vivida como uma ilusão autêntica, mas como o registro de algo que ocorreu no passado, o que justifica seu fraco poder projetivo. Daí a consciência do observador que, segundo Ismail Xavier, não permite que a fotografia, enquanto índice, seja confundida com a própria realidade objetiva que registrou. O cinema permite um comportamento diferente do espectador, pois a realidade objetiva registrada é compreendida como algo que está acontecendo e não como um registro de um acontecimento passado, graças ao movimento que confere ao cinema status de realidade objetiva e atual, enquanto a fotografia possui status de fato que foi realidade no passado. Segundo Metz, o movimento contribui para a impressão de realidade de modo indireto, ao conceder consistência aos objetos, mas também de modo direto, visto que ele próprio aparece como um movimento real.

Composição de um filme: uma aproximação

Para os objetivos de nossa dissertação, talvez seja útil apresentar brevemente (sem entrar na enorme complexidade do assunto) como se relacionam, na expressão cinematográfica, metáfora, montagem e composição. Se um rolo de filmes é composto por vários fotogramas e o movimento se origina pela velocidade com que esses fotogramas são expostos à luz do projetor, o cinema é arte fragmentada por excelência – oriunda de uma modernidade em que a noção da fragmentação da consciência tornou-se recorrente nos debates sobre arte e filosofia contemporâneas. Além de sua composição em fotogramas, a estrutura narrativa cinematográfica se divide em sequências, “unidades menores marcadas por sua função dramática e/ou por sua posição dentro da narrativa”.¹⁹

18 METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. Editora Perspectiva, São Paulo, 2007.

19 XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição, Paz e Terra, São Paulo, 2008, pág. 28.

Cada sequência é constituída por cenas, definidas como partes dotadas de unidade espaço-temporal.

Junto com o roteiro, é elaborada a decupagem do filme: um processo de decomposição do filme em planos. Cada plano é um segmento contínuo de imagem e sua extensão é estabelecida entre dois cortes. O plano evidencia o ponto de vista adotado em relação ao objeto filmado, principalmente pela distância e ângulo da posição da câmera, permitindo que o mesmo objeto possua imagens diferentes que provocam diversas interpretações.

Sobre a descontinuidade, separação das imagens no fotograma e sua descontinuidade na projeção, Ismail Xavier comenta:

O conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas.²⁰

A expressividade da câmera está relacionada com a possibilidade de focalizar os acontecimentos por meio de múltiplos pontos de vista. Isso se deve aos recursos da montagem, razão da descontinuidade na percepção das imagens. A montagem rompe com a objetividade da representação contínua de um mundo visível, pois, se a imagem se origina através de um processo físico objetivo, o corte de uma imagem e sua substituição por outra é produto de manipulação e planejamento humano.

“A filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição e da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem.”²¹ Porém a narração justifica os cortes e as sucessões de planos, pois pertence a um nível que transforma a descontinuidade visual em uma continuidade fluente, em que os fatos evoluem coerentemente, estabelecendo uma unidade ilusória num nível psicológico.

Mediante a montagem, o diretor possui duas opções: busca a neutralização da descontinuidade do corte por meio de um determinado método de montagem que proporciona ao espectador a identidade da ação e sua continuidade, como se fosse cumprida integralmente sem intervenção da câmera, característica da decupagem

20 Ibidem, pág. 18.

21 Ibidem, 29.

clássica utilizada pelo cinema hollywoodiano, ou busca a ostentação e intensificação dessa descontinuidade, ao desenvolver novas possibilidades de expressão da linguagem cinematográfica, como no caso das vanguardas das décadas de 20 e 30 – expressionismo alemão, o construtivismo russo e o surrealismo francês.

Kulechov e a inauguração da teoria da montagem

O russo Lev Kulechov (1899-1970) é considerado o inaugurador da teoria da montagem. Foi o primeiro teórico a investigar o cinema americano e as causas de seu sucesso. Ao analisar os filmes europeus e americanos e a reação da plateia (que demonstrava preferência pelos filmes americanos), concluiu que o sucesso da produção cinematográfica americana se deve ao ritmo dos filmes, determinado pela montagem. Os filmes americanos apresentavam uma montagem compatível com a sua temática: perseguições, cavalgada, aventura etc.

Kulechov elaborou duas conclusões importantes sobre a montagem:

- 1) o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado;
- 2) a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressa o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto (Kulechov aborda a montagem como elemento fundamental na compreensão semântica daquilo que se passa na tela).

Ao desenvolver sua pesquisa no contexto da revolução russa de 1917, pretendia utilizar sua análise empírica para alavancar o sucesso da produção soviética. Mas, como sua teoria foi baseada num determinado tipo de cinema, Kulechov foi considerado o “maior teórico do cinema da montagem invisível e da construção de um espaço-tempo narrativo marcado pela procura da impressão de realidade e da identificação”.²²

Kulechov formulou princípios célebres, como a “geografia criativa” e o “efeito Kulechov”. O primeiro corresponde ao efeito de contiguidade espacial e aparência de realidade obtidos por meio do processo de montagem, a partir de imagens distantes e de um todo irreal. Isso significa que é possível criar a totalidade de um corpo, por exemplo, a partir da montagem do plano do rosto de uma pessoa, com o plano dos pés de uma

²² Ibidem, 47.

segunda pessoa e os braços de uma terceira pessoa. O resultado final é a ilusão de totalidade de um único corpo em sua unidade original. Cada plano é considerado um “plano-signo” e deve ser breve e de fácil codificação, pois deve ser combinado com outros “planos-signo” para a construção do todo, assim como as letras que se combinam para formar uma palavra. O “efeito Kulechov” é a conhecida experiência cinematográfica de intercalações do plano do rosto de um ator com outros planos como uma mulher, uma criança, um caixão entre outros. A partir dessa experiência, Kulechov concluiu que a sucessão de planos por meio do processo de montagem induz a uma significação por meio da associação de ideias inferidas pelo espectador através das imagens. As conclusões de Kulechov, contudo, foram exageradas e limitadas a um cinema em particular (o cinema americano) e, por isso, questionadas posteriormente por outros teóricos como Serguei Eisenstein, conforme será exposto mais adiante.

Suas ideias aristotélicas de perfeição e organicidade dramática, enfatizando a importância das regras de continuidade e da clara motivação para a mudança de plano, estavam em sintonia com outros teóricos, com os quais atacava a estilização do cinema abstrato ou do cinema expressionista, criticado pelos cineastas russos e pela vanguarda francesa. Kulechov, assim como outros teóricos, valorizava o efeito realista pela captação de objetos reais e essenciais para o desenvolvimento narrativo em detrimento dos objetos estilizados, que revelariam um efeito artificial inadequado, pois o cinema teria uma afinidade com o mundo natural.

Ismail Xavier afirma que a proposta de Kulechov de naturalidade e fluência para a ficção cinematográfica é marcada por um mosaico de influências: “Naturalista, em sentido ortodoxo, na sua exigência de materiais reais para a composição da imagem; aristotélico na sua ideia de composição visual e dramática; americanista na sua inauguração da teoria do cinema de ação e da montagem invisível (...)”.²³

Sua condição de primeiro teórico do cinema instaurado por Griffith resulta do fato de ter tornado secundárias questões como a relação entre estilo e ideologia ou montagem e valores particulares. Ele pretendia transpor para seu contexto elementos de um cinema realizado num contexto diferente e determinado por necessidades distintas. Porém, na década de 1930, divulga uma revisão de suas propostas em seus escritos sobre cinema e passa a privilegiar o critério ideológico como fator importante no processo de montagem, a qual será determinada pela visão do realizador e sua intenção de classe. O plano isolado não significa mais um pedaço de realidade física sem sentido, mas realidade viva

23 Ibidem, pág. 50.

filmada, cuja montagem revelaria uma determinada visão dos fatos.

Contudo, é importante notar que nessa revisão de propostas as ideias de reprodução do real, de naturalismo, de relação com o espectador, entre outras, permanecem. O que mudou foi sua pretensão em ajustar os filmes a um padrão consagrado de sucesso, que cede lugar à pretensão em ajustar os filmes a uma visão de realidade.

A teoria da montagem de Vsevolod Pudovkin

Outro teórico russo, o cineasta Vsevolod Pudovkin (1893-1953), foi o principal discípulo de Kulechov. Assim como seu mestre, vê na montagem o elemento principal da arte cinematográfica:

A construção de uma cena a partir de planos, de uma sequência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de sequências e assim por diante, chama-se montagem. A montagem é um dos instrumentos de efeito mais significativos ao alcance do técnico e, por extensão, também do roteirista.²⁴

Pudovkin também defende um tipo de narração baseada no critério de continuidade, ritmo, equilíbrio de composição e sucessão lógica. Porém, a câmera assume a função de um observador ativo dos fatos representados. Por meio de um processo de identificação e de relação lógica, o espectador assimila essa visão que resulta num processo de tomada de consciência numa perspectiva marxista. Baseado nesse processo, constrói sua teoria sobre o significado básico da montagem:

O seu objeto é mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado. A lente da câmera substitui o olho do observador, e as mudanças no ângulo da câmera – dirigida primeiro para uma pessoa, depois para a outra, agora neste detalhe, depois neste outro – devem se sujeitar a condições idênticas às dos olhos do observador. O técnico em cinema, de modo a assegurar a maior clareza, ênfase e autenticidade, filma a cena em pedaços separados e, ao juntá-los para a exibição, dirige a atenção do espectador para esses elementos separados, levando-o a ver da mesma forma que o observador atento.²⁵

24 PUDOVKIN, Vsevolod. *Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pág. 58.

25 PUDOVKIN, Vsevolod. *Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pág. 58.

Em Pudovkin permanece a ideia de que a finalidade das regras da montagem é garantir a integridade do mundo diegético (mundo representado na narração). A obra cinematográfica deve apresentar uma unidade contínua em desenvolvimento e equilibrada, cujos acontecimentos devem ser acompanhados pelo espectador como se fossem independentes da presença da câmera e pertencentes a um microcosmo que reproduz o mundo real. É a narração que não se revela e, por isso, a montagem deve apresentar uma relação lógica entre as sequências de planos, como se fosse a transferência natural de atenção de um espectador real:

A montagem constrói a cena a partir dos pedaços separados, onde cada um concentra a atenção do espectador apenas naquele elemento importante para a ação. A sequência desses pedaços não deve ser aleatória e sim corresponder à transferência natural de atenção de um observador imaginário (que, no final, é representado pelo espectador). Nesta sequência deve-se expressar uma lógica especial que será aparente se cada plano contiver um impulso no sentido de transferir a atenção para o outro plano. Por exemplo, (1) um homem vira sua cabeça para olhar; (2) mostra-se o que ele vê.²⁶

Assim como Kulechov, esse teórico russo também exaltava David W. Griffith como um modelo a ser seguido e aplicado à arte soviética, porém, de acordo com o viés marxista num processo de conscientização de classe e desalienação, rejeitando o modelo do enredo de melodrama burguês, típico dos romances vitorianos do século XIX adotado pelo grande pioneiro do cinema americano. Portanto, sua teoria sobre montagem se adapta perfeitamente para estudo do cinema americano. Mas foi a partir desses teóricos que o grande mestre da montagem cinematográfica, Serguei Eisenstein, elaborou sua teoria. O próprio Eisenstein afirmou que foram seus contemporâneos que determinaram que os mais poderosos fatores emocionais dos grandes filmes norte-americanos residiam em uma esfera até então não-familiar da arte e que possui um nome familiar na esfera da engenharia: o método e princípio de construção da *montagem*. Por isso, Eisenstein alega que os fundamentos da montagem eram um legado da cultura cinematográfica norte-americana, mas seu uso consciente e completo foi feito pelos soviéticos. Reconhece que seu nascimento estará eternamente ligado ao nome de David Wark Griffith, patriarca do cinema norte-americano. Griffith chegou a ela por meio da ação paralela, a qual foi conduzido por meio de uma leitura mais atenta e perceptiva de Charles Dickens, seu autor favorito, que utilizava em seus romances “cortes” na narrativa para trocar um grupo de personagens por outro. Dessa relação do cinema com outras formas de expressão

²⁶ Ibidem, pág. 60.

artística, sobretudo a literatura, se servirá Eisenstein em sua teoria de montagem.

A teoria da montagem de Serguei Eisenstein

Serguei Eisenstein (1898-1948) tinha apenas 19 anos quando testemunhou a revolução comunista na Rússia czarista. Após a partida de seus pais para o exílio, abandonou a carreira de engenheiro para se dedicar à arte. Em 10 anos foi reconhecido por seus trabalhos no teatro e no cinema. Adaptando-se ao contexto ideológico da revolução de Outubro tornou-se um grande artista do construtivismo russo. A nova ordem social proclamava-se política, revolucionária e científica – nesta base, Eisenstein construiu sua arte e suas teorias estéticas.

Inicialmente trabalhou como pintor de cenários e decorador no teatro *Proletkult* (contração em russo de “cultura proletária”) de Moscou. A função do *Proletkult* era encontrar uma nova forma de arte que correspondesse à ideologia e ao *status quo* da “nova Rússia” – que deveria ser feita por proletários para proletários, sem vestígios da cultura burguesa. Nesse contexto, convenceu-se de que o teatro deveria ser um veículo de propaganda política, um laboratório para a experimentação avant-garde, e, nas palavras do seu mentor, o ator e diretor Vsevolod Meyerhold, uma máquina de representar, equipada de técnicos. Em 1922, quando Eisenstein se torna o diretor exclusivo do Primeiro Teatro dos Trabalhadores de Moscou, surgem os primeiros choques de opinião entre ele e os líderes do *Proletkult*. De acordo com Eisenstein, não fazia sentido que, apesar de sua intenção vanguardista, o *Proletkult* seguisse a velha tradição. Então, ele se identificou com uma vanguarda dinâmica, cujas ideias eram forjadas por, entre outros, Meyerhold, Vladimir Mayakovsky (poeta e dramaturgo), Kasimir Malevitch e Vladimir Tatlin (pintores). Peter Wollen afirma que “sob a direção deles, os movimentos pré-revolução (Futurismo e Simbolismo) foram reavaliados e transformados. A arte era concebida como um ramo da produção que se colocava à serviço da Revolução. Assim nasceu o Construtivismo.”²⁷

Meyerhold era hostil ao Naturalismo como parte de sua herança do Simbolismo (corrente importada pela Rússia) e da influência da obra de E.T.A. Hoffmann, sobretudo de seu contos. Tanto Hoffmann como o Romantismo alemão em geral exerceram uma grande influência nos intelectuais russos da época de Eisenstein. Em particular, foi extraído de Hoffmann um interesse pela *commedia dell'arte*, em que a antitradição teatral

²⁷ WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Livros Horizonte, Lisboa, 1984, pág. 23.

se harmonizava com o fantástico, o maravilhoso, o popular e o folclórico: “um teatro convencional, estilizado, não verbal, que pudesse utilizar como uma arma contra o naturalismo e o psicologismo de Stanislavsky.”²⁸

Ao introduzir elementos inovadores no plano de montagem de encenações teatrais, Eisenstein elaborou teorias que seriam aplicadas a sua produção cinematográfica: mostrar os fatos ao invés de sugerir-los atrás do palco pela reação dos atores, gestos que se expandem em movimentos de ginástica, o lirismo dos gestos como um salto mortal denotando metaforicamente um salto para a morte, choques entre um fragmento de diálogo de uma cena com um fragmento de diálogo de outra cena simultânea, colidindo e formando novas significações, jogos de palavras e o ritmo acelerado pelo corte.

Para transpor esse sistema de montagem do teatro para o cinema, as pesquisas de Kulechov e Pudovkin foram utilizadas por Eisenstein. Kulechov considerava a sua demonstração, conhecida como “efeito Kulechov”, como um golpe em Stanislavsky. Acreditava que a tendência antipsicológica e antinaturalista no teatro poderia ser também introduzida no cinema, por meio de métodos cinematográficos específicos, cientificamente testados em laboratório.

Contemporâneo de Pudovkin, com quem debatia suas ideias, Serguei Eisenstein buscou manter a integridade de seu pensamento por meio do rompimento da unidade dos fatos representados. As regras de continuidade para a manutenção da impressão de realidade, postuladas pela decupagem clássica, cedem lugar a cortes e junções inesperados, alternância de planos contrastivos e inserções de elementos que não pertencem ao espaço da ação, criando verdadeiras metáforas cinematográficas.

Eisenstein observou traços cinematográficos na cultura japonesa fora do cinema japonês. Identificou o princípio da montagem na cultura visual japonesa, sobretudo na sua escrita figurativa composta por hieróglifos. Esses hieróglifos eram originalmente desenhos que se assemelhavam ao objeto que representavam. Após anos de aperfeiçoamento e evolução da escrita, perderam seu aspecto original, mas mantiveram o caráter visual que os caracteriza. Mas o que interessava a Eisenstein era a possibilidade de combinar dois hieróglifos de significados diferentes para a obtenção de um terceiro sentido. Nesse processo de construção de sentido, ele identificou o princípio da montagem, conforme explica em seu artigo “Fora de quadro”:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor

²⁸ Ibidem, pág. 25.

de outra dimensão, outro grau; cada um separadamente corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível.²⁹

Como exemplo, ele cita a junção da imagem para água e da imagem para olho que significa “chorar”, da imagem para boca e da imagem para coração que significa “tristeza”, entre outros. O cineasta constatou que isso é nada menos do que montagem, assim como fazem no cinema: “combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais.”³⁰

Eisenstein converte o pensamento imagístico japonês em pensamento conceitual e aplica-o também à poesia japonesa conhecida como *haiku*. Caracterizada por poucos versos, essa poesia é como se fosse uma lista de planos cinematográficos. A junção de elementos diferentes resulta em uma representação psicológica e emocional. No caso do cinema, a montagem consiste em reunir essas incongruências numa unidade.

A partir dessas analogias, Eisenstein estabelece sua teoria sobre a natureza do plano cinematográfico. Primeiro ele parte de uma rejeição da definição de plano de Kulechov, que ele considera ensinamentos perniciosos de uma “velha escola de cinema”, ou seja, uma teoria que deve ser superada. Kulechov comparava planos a tijolos que reunidos formam a montagem, em um processo de construção de sentido por meio de uma conexão lógica. Eisenstein, entretanto, se baseia na dialética do materialismo histórico marxista e afirma que a ideia de montagem, enquanto mera conexão lógica entre planos, levará apenas a um aperfeiçoamento evolutivo do processo de montagem. Essa concepção resultaria em decadência, devido à estagnação da ideia que o define. Por isso ele propõe uma ruptura inovadora em relação aos seus contemporâneos Kulechov e Pudovkin.

Em oposição à noção de plano como *elemento* da montagem, Eisenstein apresenta a noção de plano como *célula* da montagem:

Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou o embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem.

O que então caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano?

A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão.³¹

29 EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, pág. 36.

30 Ibidem, pág. 36.

31 Ibidem, pág. 42.

Na teoria de Eisenstein, o conflito caracteriza a montagem, abordada sob um ponto de vista revolucionário, para a produção de uma arte à altura dos novos tempos que a Rússia vivenciava. O conflito de elementos, confrontados entre si, resulta em um terceiro e novo significado – um *conceito*, nas palavras de Eisenstein. O filme opera a todo instante com significações e o que daria impulso a esses elementos semânticos é a montagem. Há um conflito entre planos e, inclusive, dentro do plano. Quando o conflito faz parte da composição interna de um plano, Eisenstein considera uma montagem em potencial, que ultrapassa o limite de sua delimitação quadrangular e dialoga com os elementos de outros planos. Inclusive, debatia pessoalmente com Pudovkin, discípulo de Kulechov, sobre essa questão. Em seu artigo “Fora de quadro”, opõe sua teoria de montagem como *colisão* à teoria de montagem de Pudovkin como *ligação* de peças em série para expor uma ideia:

Eu o confrontei com o meu ponto de vista sobre a montagem como uma colisão. Uma visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito.

Do meu ponto de vista, a ligação é apenas um possível caso especial.

(...)

Então, montagem é conflito.

Tal como a base de qualquer arte é conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético). O plano aparece como a célula da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do conflito.

Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos da montagem. Tal como, num ziguezague de mímica, a *mise-en-scène* esparrama-se em um ziguezague espacial com a mesma fragmentação. (...)

Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou do trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme.³²

Eisenstein posiciona-se contra as regras do cinema clássico, defendidas por Kulechov e Pudovkin, em favor de uma montagem que destrói a continuidade do espaço diegético. O modelo de montagem que ele defende privilegia muito mais o desenvolvimento de um raciocínio e a exposição clara de uma ideia do que o equilíbrio da composição e sucessão lógica do critério naturalista. O sujeito do discurso intervém pela

32 Ibidem, pág. 42 e 43.

inserção de planos que quebram a continuidade naturalista.

Ao se referir à ideia de conflito, Eisenstein lista as principais categorias citadas a seguir³³.

Conflitos cinematográficos dentro do quadro:

- Conflito de direções gráficas.
- (Linhas – ou estáticas ou dinâmicas)
- Conflito de escalas.
- Conflito de volumes.
- Conflito de massas.
- (Volumes preenchidos com várias intensidades de luz)
- Conflito de profundidades.

Conflitos que “exigem apenas um impulso adicional de intensificação antes de formarem apenas pares antagônicos de fragmentos”:

- Primeiros planos e planos gerais.
- Fragmentos de direções graficamente variadas. Fragmentos resolvidos em volume, com fragmentos resolvidos em área.
- Fragmentos de escuridão e fragmentos de claridade.

Conflitos inesperados como:

- Conflitos entre um objeto e sua dimensão.
- Conflito entre um evento e sua duração.

Ismail Xavier afirma que o Eisenstein da década de 1920 quer romper com a noção de enquadramento como “ponto de vista”. Ao invés da câmera funcionar como uma testemunha dos fatos que ocorrem independente de sua presença, com a vantagem de conseguir vários pontos de vista de um objeto, ela compõe quadros privilegiando os elementos plásticos, que combinados produzem um significação almejada. É um processo semelhante à composição do ideograma japonês. Ao invés de captar vários pontos de vista de uma única ação, monta-se um ponto de vista a partir de várias ações.

Com esses conflitos, Eisenstein também demonstra o que considera a missão social da arte, que é manifestar as contradições do Ser. “Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas”.³⁴

Semelhante ao processo de formação da metáfora literária, a montagem, segundo

33 Ibidem, pág. 43.

34 Ibidem, pág. 50.

Eisenstein, nasce da colisão de planos diferentes, até mesmo opostos. Com isso, ressalta a importância da justaposição para a construção de sentido. Assim como uma palavra concreta é colocada ao lado de outra palavra concreta para formar um terceiro sentido, segundo o princípio da metáfora e das línguas japonesa e chinesa, no cinema de Eisenstein a colisão de planos resulta nesse terceiro significado. Mas os planos sequenciais não são percebidos pelo espectador como se viesse um em seguida do outro, mas um em cima do outro. Por isso, afirma que o cinema está mais próximo da linguagem do que da pintura. Entretanto, o plano deve ser comparado não à uma letra, mas a um ideograma:

O quadro cinematográfico nunca pode ser uma inflexível letra do alfabeto, mas deve ser sempre um ideograma multissignificativo. E pode ser lido apenas em justaposição, exatamente assim como um ideograma adquire significação, significado e até pronúncia específicos (ocasionalmente em oposição diametral um ao outro) somente quando combinado com um indicador, em separado, de leitura, ou de mínimo significado – um indicador para a leitura exata – colocado ao lado do hieróglifo básico.³⁵

Eisenstein divulgou sua teoria em ensaios que foram reunidos pelo próprio autor em 1929 em um livro intitulado “A forma do filme”. Durante a Segunda guerra Mundial, Eisenstein reuniu em um novo livro intitulado “O sentido do filme” novos ensaios reavaliando sua teoria sobre a montagem. O resultado foi a afirmação do princípio de montagem enquanto colisão de planos e a reafirmação da importância da justaposição de planos como um processo de síntese dedutiva natural ao ser humano, que reforça a relação entre metáfora literária – pelo viés da linguística cognitiva – e montagem cinematográfica:

Esta propriedade consiste no fato de que *dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição*. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado.³⁶

Porém, acrescenta que deveria ter se preocupado mais em examinar a natureza do

35 Ibidem, pág. 73.

36 EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, pág. 14.

próprio princípio unificador, o qual deve determinar tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo revelado por uma determinada justaposição desses planos. O resultado total só emerge como um terceiro sentido porque cada fragmento apresenta-se como uma representação particular do tema geral, contido nos fotogramas. E cada elemento é previamente planejado para que o resultado final seja previsível e esperado. A seleção desses elementos é devidamente elaborada para que sejam apresentados aqueles que sejam relevantes para a construção da significação e que não sejam simplesmente elementos arbitrários para a colisão de planos. A partir dessa constatação, Eisenstein justifica a função da justaposição:

A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema.

Se agora observamos dois fragmentos de filme reunidos, vemos sua justaposição sob uma luz bastante diferente. Ou seja:

Fragmento A (derivado dos elementos do tema em desenvolvimento) e fragmento B (derivado da mesma fonte), em justaposição, fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é corporificado da forma mais clara.

No imperativo, com o objetivo de estabelecer uma fórmula de trabalho mais exata, esta proposição soaria assim:

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua justaposição – isto é, a justaposição desses próprios elementos e não de outros, alternativos – suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema.³⁷

Devido ao seu grande poder de estímulo criativo, a montagem obriga o espectador de um filme ou o leitor de um poema a criar junto com o diretor ou autor. A totalidade da obra não é fixa ou já preparada, ela surge diante do espectador ou leitor que recebe elementos fragmentados e os unifica em sua compreensão da obra. Disso resulta o dinamismo da obra artística e a conclusão de que o princípio da montagem cinematográfica é apenas um caso particular do princípio da montagem em geral.

A conclusão é que não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação dentro de si mesmo, o método pelo qual o mesmo ator interpreta o seu papel dentro do enquadramento de um único plano, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio ambiente (ou

37 Ibidem, pág. 18.

todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem do filme inteiro.³⁸

Tanto espectador como leitor trilham o mesmo caminho que o autor da obra no processo dinâmico do surgimento da imagem e nisso reside a força da montagem. A conclusão de Eisenstein é a mesma de seus ensaios da década de 1920: a montagem é um princípio geral presente na literatura, no teatro, nas artes plásticas, no cinema e na própria maneira como o sujeito classifica o mundo.

Metáforas cinematográficas: o nó da questão

Inspirado nas teorias de Serguei Eisenstein, o pesquisador Trevor Whittock elaborou fórmulas com o intuito de servir ao estudo de metáforas cinematográficas. Segundo o autor, uma taxonomia definitiva de metáforas, sejam literárias ou cinematográficas, é vã, pois a metáfora é uma figura capaz de sabotar categorias delimitadas e por isso não poderia ser, ela própria, delimitada.³⁹ O método que desenvolveu atende à necessidade de organizar o material a ser examinado e a cristalizar problemas. O estudo de Whittock se propõe a investigar ocasiões específicas em que significados figurativos estariam presentes nos filmes. Trata-se de um aspecto retórico identificado na montagem cinematográfica para a construção de tropos e figuras.

Em seu livro *Metaphor and Film*, Whittock nos apresenta dez tipos de fórmulas metafóricas⁴⁰:

Comparação explícita.....	A é como B
Identidade declarada.....	A é B
Identidade implícita por substituição.....	A substituído por B
Justaposição.....	A/B
Metonímia (associada à ideia substituída).....	Ab → b
Sinédoque (a parte substitui o todo).....	A significa (ABC)
Correlato objetivo.....	O significa (ABC)
Distorção (hipérbole, caricatura).....	A se torna A ou Ā
Rompimento de regra.....	ABCD se torna AbCD
Paralelismo.....	(A/par)
	—————
	(B/pqr)

38 Ibidem, pág. 48.

39 WHITTOCK, Trevor, *Metaphor and Film*. New York: Cambridge University Press, 1990, pág. 49.

40 Ibidem, pág. 50.

A *comparação explícita*⁴¹ apresenta dois objetos postos lado a lado, por compartilharem algum aspecto ou possuírem alguma afinidade conhecida. O modo como o objeto é apresentado cinematograficamente salienta algum traço compartilhado e próprio de cada objeto. Do mesmo jeito, uma similaridade que não é inerente aos objetos deve ser construída nessa apresentação.

A *identidade declarada*⁴² é determinada de acordo com o contexto, que força o público a ver A como B. Ocorre uma distorção de A, seja na mise-en-scène ou no processo de filmagem, de modo que pareça ser outro objeto, B. Na teoria, este tipo deve ser distinguido das metáforas de distorção, pelo fato de que neste caso, a distorção é empregada para fazer A parecer algo mais, que pertence a uma outra categoria, não apenas uma caricatura ou uma versão grotesca de si. Também pode haver uma apresentação de certos traços selecionados que tanto A como B compartilham. O modo como ocorre essa apresentação cria dúvidas se é para A ou B que estamos olhando.

A *substituição*⁴³ apresenta um novo termo, de um domínio diferente, no lugar do termo habitual. O cineasta indica que houve uma substituição por meio da possibilidade que o cinema oferece de mostrar muitas coisas e, em um instante, saltar de um elemento para outro. Para que a substituição ocorra com êxito, o público deve possuir uma expectativa do que deveria aparecer, de modo que eles possam perceber que algo foi posto em seu lugar. É importante que o objeto substituído esteja na mente do espectador, pois a imagem omitida é o tenor da metáfora cinematográfica que o cineasta almeja construir.

A *justaposição*⁴⁴ foi considerada por Serguei Eisenstein uma forma de se criar metáforas dentro do plano e entre planos. Ela está relacionada à contiguidade no tempo e no espaço. Entretanto, a contiguidade não está, necessariamente, associada sempre à justaposição, pois na vida real e nos filmes os objetos são fortuitamente e com frequência contíguos. A justaposição é considerada uma contiguidade significativa, ou seja, que estabelece uma relação especial entre A e B. Nem todas as relações significativas são metafóricas, desde que muitas possam ser explicada em termos literais. Na justaposição, os objetos não estão relacionados por meio da similaridade ou da substituição. Um objeto deve ser reconhecido nos termos de outro. Para que uma justaposição gere metáforas, o

41 *Explicit comparison*, ibidem, pág. 51.

42 *Identity asserted*, ibidem, pág. 52.

43 *Substitution*, ibidem, pág. 54.

44 *Juxtaposition*, ibidem, pág. 57.

público é condicionado a antecipar metáforas. Determinados elementos que caracterizam a apresentação do filme servirão para indicar que uma justaposição particular deve ser interpretada figurativamente. Uma explicação literal pode até ser aceitável, mas há algo ressonante na justaposição que convida a interpretações figurativas. Para que o público seja preparado para uma leitura metafórica, o filme em questão deverá ser reconhecidos por sua “poeticidade” em gênero e estilo.

A *metonímia*⁴⁵ está diretamente relacionada aos processos de filmagem. A seleção dos ângulos da câmera, foco e enquadramentos pressupõem seleção e exclusão. Porém, a metonímia cinematográfica se torna um tropo pleno devido à “ilogicidade” da seleção: onde ocorre tal ilogicidade, uma tensão – equivalente à tensão gerada na própria metáfora – pode ser identificada. Rememorar os itens omitidos indicaria que eles não são naturalmente excluíveis. O item selecionado parece possuir uma sugestividade que está além da mera referência ao objeto que substituiu. Por meio de tais recursos, “o objeto metonímico traz uma nova matriz de pensamentos e sensações à existência.”⁴⁶

Enquanto tropos, a metonímia e a sinédoque podem ser consideradas subespécies da metáfora de substituição. Entretanto, a metáfora de substituição pura apresenta um item importado que vem de um domínio totalmente estranho ao do tenor. Na metonímia e na sinédoque, o item selecionado não apenas pertence ao mesmo domínio de tenor, como também está associado a ele.

A *sinédoque*⁴⁷, assim como a metonímia, envolve compressão por meio da exclusão. Os significados figurativos obtidos por meio desse processo advêm da ilogicidade da exclusão. O valor da parte associada condiciona a perspectiva do todo. Para que uma sinédoque seja obtida, a incongruência da parte selecionada deve ser grande. Uma ênfase especial deve ser fornecida através do modo de apresentação. Com frequência, tanto a sinédoque quanto a metonímia são combinadas com outros tipos de metáfora.

O *correlato objetivo*⁴⁸ ocorre quando um objeto específico é associado a um personagem particular, ou a um evento relacionado a esse personagem. Como na metonímia, o dispositivo é um meio de condensação, mas o êxito do correlato objetivo é determinado mais pela aptidão do objeto do que pela incongruência do que foi excluído. A

45 *Metonymy*, ibidem, pág. 59.

46 By such means the metonymic object brings a new matrix of thoughts and feelings into existence. Ibidem, pág. 60.

47 *Synecdoche*, ibidem, pág. 61.

48 *Objective correlative*, ibidem, pág. 62.

figura poderia ser subsumida sob a metonímia, porém o uso comum nos filmes de *props* – isto é, pequenos objetos que um ator pode carregar dentro e fora do palco, ao qual proverá de significação ao carregá-los – justifica sua classificação como um tropo.

A *distorção*⁴⁹, a priori, implica em um desvio do que é normal. No caso das metáforas cinematográficas, trata-se de um desvio deliberado do que é esperado em um contexto específico. Como o cinema, no formato proposto pela narrativa clássica, almeja recriar a realidade, há um imenso esforço em tornar os dispositivos cinematográfico transparentes para que o espectador tenha a ilusão de que se trata da própria realidade em si que contempla, e não uma cópia. Apesar da câmera captar mais do que o olho consegue ver, dos sons ouvidos não serem condizentes com os sons do mundo real, da seleção do que é mostrado, o espectador aceita o resultado final como se fosse uma parcela da realidade. Em cinema, é considerado natural apenas o que a mente do espectador considera natural. Por isso, a *distorção* rompe com a expectativa de normalidade do espectador em relação ao que é apresentado na tela.

Entretanto, a presença da *distorção* em si não evidencia um significado figurativo. Pode ser apenas um jeito de direcionar a atenção do espectador a elementos que possuem significados literais. Para que a *distorção* seja considerada uma metáfora, a imagem modificada deve criar uma perspectiva do objeto, de modo a afetar nossa percepção sobre a categoria ao qual o objeto pertence. Como o cinema possui muitas técnicas para a construção e para o tratamento da imagem, é comum encontrarmos *distorções* na *mise-en-scène*, como nos filmes do cinema expressionista, e no modo de filmagem, por meio de um prévio da tratamento da película, lentes, velocidade da câmera etc.

O *rompimento de regra*⁵⁰ é um efeito decorrente do rompimento de uma expectativa do espectador em relação aos códigos convencionais do cinema. Isso implica em significações figurativas. Um rompimento de regra é facilmente identificado na literatura, quando se trata do rompimento de regras sintáticas. No caso do cinema, não há uma sintaxe estabelecida. Porém, foram estabelecidas com a prática através do tempo convenções cinematográficas no modo como o material é organizado. Essas convenções influenciam cineastas e espectadores, seja na estruturação ou na recepção do filme. Consequentemente, os espectadores sentirão a falta do cumprimento de um convenção quando ocorre um rompimento desse tipo. Quando essa dissonância é conscientemente

49 *Distortion*, ibidem, pág. 63.

50 *Rule disruption*, ibidem, pág. 64.

causada, trata-se de uma metáfora.

O *paralelismo*⁵¹ é uma intersecção entre a justaposição e a comparação explícita. A similaridade é construída pelo artista com o intuito de criar uma significação metafórica. Trata-se de analogias ou de paralelismos que são conscientemente construídos.

Os tipos de metáforas cinematográficas citados acima não encerram uma taxonomia definitiva sobre o tema, mas elencam uma série de formas recorrentes que geram metáforas, e que podem ser úteis para o comentador, o crítico e o estudioso das relações entre literatura e cinema. Nosso intuito, ao recuperar brevemente a história da teoria da montagem, é justificar a opção pela aproximação da teoria de Whittock com as intuições críticas desenvolvidas por Modesto Carone, como fundamentos metodológicos para a aproximação crítico-intepretativa de nosso *corpus*: as obras de Trakl e Murnau, no contexto do Expressionismo alemão. Exemplos de cada tipo serão fornecidos por meio da análise das sequências selecionadas do filme *Nosferatu*. Mas, antes de entrarmos nas análises, é preciso ainda apresentar, também brevemente, outro ponto crucial de contato entre os dois autores: a estética do feio desenvolvida pelo Expressionismo alemão.

51 *Parallelism*, ibidem, pág. 66.

3. Expressionismo e Estética do Feio

O horror da Grande Guerra

Não se pode entender o Expressionismo alemão sem compreender o impacto brutal da Grande Guerra na consciência europeia da primeira metade do século XX. Na Grande Guerra de 1914 a 1918, o uso de novas tecnologias gerou brutalidades bárbaras das quais a civilização europeia até então se dizia incapaz. Os exércitos reinventaram a forma de guerrear pois, pela primeira vez na história, estavam armados de aviões, metralhadoras, lança-chamas, gases venenosos e artilharia moderna. Durante os primeiros anos da guerra, o avanço nas trincheiras era quase nulo devido ao uso de metralhadora, que poderiam abater inimigos a longas distâncias. O uso dos tanques foi introduzido em 1916 e mudou esse cenário. Eles podiam facilmente abrir caminho para a infantaria. O submarino teve um efeito importante, pois permitia bloquear o fornecimento de suprimentos via mar e assim matar de fome os civis do lado inimigo.

A visão alemã das causas da Guerra nos interessa aqui, embora sua reconstrução seja muito problemática, porque em muitos pontos contraditória. Nos primeiros dias de outubro de 1914 a imprensa alemã publicou um texto em que 93 personalidades importantes negavam que a Alemanha tivesse desejado a guerra, alegando que os alemães não seriam capazes de cometer brutalidades de que eram acusados.⁵² Uma onda de nacionalismo tomou conta da população. No teatro eram encenadas peças patrióticas, cânticos da Guerra dos Trinta anos e das guerras de libertação de 1813 eram reeditados, os jornais publicavam apenas a manifestação de cidadãos que exaltavam o ódio e a vingança. Muitos escritores, como Herman Hesse, enalteceram a guerra como uma experiência enriquecedora e uma oportunidade de mudanças benéficas na Alemanha imperial.

Apenas pequenos grupos se manifestaram contra a guerra. A economista marxista Rosa Luxemburgo, por exemplo, alertava seus companheiros comunistas sobre o caráter imperialista da guerra. Entre os escritores foi criado um núcleo de oposição à política imperial, em torno de revistas como *Forum*, de Wilhem Herzog, e *Die Aktion*, de Franz Pfemfert. Prognosticavam um massacre, o que de fato ocorreu. O apoio à guerra diminuiu conforme as consequências nefastas se multiplicavam.⁵³

⁵² Assinavam-no historiadores e teólogos, os pintores Max Klinger e Max Liebermann, os sábios Wilhelm Ostwald, Max Plamck, Wilhelm Roentgen, o arquiteto Peter Behrens, o diretor teatral Max Reinherdt.

⁵³ RICHARD, Lionel. *A república de Weimar (1919-1933)*. Trad. Jônatas Batista Neto. Companhia das Letras. São Paulo: 1988, pág. 33.

Após a derrota, o território alemão foi reduzido e a Alemanha perdeu suas colônias por causa das condições impostas pelo Tratado de Versalhes. Enquanto o marco alemão desvalorizava cada vez mais devido à inflação, a ponto das cédulas possuírem um valor tão insignificante que eram usadas para ascender fogão, a taxa de desemprego aumentava em pouco tempo. Nas ruas ocorriam manifestações da classe proletária que eram reprimidas violentamente. Havia conflitos sangrentos entre os comunistas e os membros da extrema direita, enquanto ganhava mais apoio o discurso nacionalista e antissemita. À tensão dos novos tempos, o homem moderno respondia com desespero e incompreensão.

Modernismo e conflito

Conforme o teórico alemão Wolf-Dieter Dube⁵⁴ afirmou, na arte alemã, o equilíbrio harmonioso entre a forma e o conteúdo sempre foi facilmente alterado pela influência de conceitos filosóficos, pelo idealismo ou pelos ideais românticos.

Em um contexto dominado pelo imperialismo e depois pela Guerra, o Modernismo surge dentro de um grupo que se opõe a esse quadro social e político. A destruição da classe média, mesmo que não tenha sido completa, explica em parte a segregação da classe artística, que antes pertencia a essa classe média. Trata-se do surgimento de uma nova boemia que se configura como uma vanguarda independente e antitradicionalista, como nos primórdios do Romantismo. A arte que adentra ao século XX refletia o equilíbrio político, social e econômico da Europa. A arte modernista reflete o desequilíbrio estrutural da sociedade e, conseqüentemente, sua crise espiritual. Otto Maria Carpeaux justifica o nascimento do Modernismo como fora do reconhecimento do público:

Por isso, o Modernismo nasceu fora da vida literária reconhecida pelo público e pelos poderes estabelecidos, muito mais “fora” do que qualquer movimento literário novo de épocas passadas, ao ponto de o público, inclusive a crítica conservadora, durante muitos anos, não lhe perceber a existência.⁵⁵

O ambiente em que o Modernismo nasceu era a boemia, que favorecia a organização de uma vida literária à margem da organização da sociedade, onde seria

54 Wolf-Dieter Dube. *O Expressionismo*. Trad. Ana Isabel Mendoza y Arruda. Editora Verbo. Cacém: 1974, pág. 8.

55 CARPEUX, Otto Maria. *O Modernismo por Carpeaux*. Editora Leya. São Paulo: 2012, págs. 22 e 23.

possível pensar na reconstrução de um novo mundo, sobre as ruínas do antigo, à luz de novos valores. O Expressionismo alemão nasce no interior das correntes modernistas, nas palavras de Giulio Carlo Argan⁵⁶, como superação de seu ecletismo, como distinção entre os impulsos verdadeiramente progressistas e a retórica progressista, como concentração da pesquisa sobre a razão de ser da arte.

Para Otto Maria Carpeaux, o Expressionismo foi um movimento que se opôs ao imperialismo, pois não se trata simplesmente de tematizar os conflitos bélicos que lhe são imediatos, mas de adotar um estilo modernista em negação ao estilo imperialista, àquilo que ele representa e a todas as suas consequências. Para Giulio Carlo Argan⁵⁷, foi uma oposição ao Impressionismo. Argan argumenta que a tendência anti-impressionista é gerada no interior do próprio Impressionismo, como superação de seu caráter essencialmente sensorial. Impressionismo e Expressionismo se opõem em uma característica explícita no nome de cada: *impressão versus expressão*.

Literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto.⁵⁸

Isso significa que o impressionista e o expressionista manifestam atitudes diferentes diante da realidade: um permanece no plano da sensação, o outro no plano da ação, deformando a realidade conforme a sua subjetividade.

O Expressionismo, em seus primórdios, almejava um internacionalismo mais concreto para superar as contradições históricas. Apesar de manter uma relação com tradições figurativas nacionais, o movimento se opunha ao nacionalismo e ambicionava a construção de uma arte historicamente europeia pois, para os expressionistas, a história moderna não poderia mais se restringir à uma história de nações. Neste ponto, Argan aponta o choque com a sociedade, que preferia manter a divergência entre a cultura latina e a germânica para justificar ideologicamente a disputa pela hegemonia política e econômica na Europa, que culminaria com a guerra de 1914.⁵⁹

56 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pág. 227.

57 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pág. 227.

58 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pág. 227.

59 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pág. 228.

Durante os anos de guerra, houve uma desarticulação do movimento por causa da participação dos artistas na guerra, seja devido ao alistamento espontâneo ou devido à convocação obrigatória. Os artistas se posicionaram de duas maneiras: ou foram dominados pela indignação ao verem o sonho de fraternidade humana se desvanecer em meio à devastação bélica, ou encararam a guerra como uma oportunidade de reconstruir a humanidade por meio da destruição de uma sociedade decadente.

A consequência foi a substituição de um ideal cosmopolita por um ideal nacionalista que buscava na Idade Média a origem da civilização alemã. A exaltação da arte medieval, sobre tudo o Gótico (apesar de sua origem francesa, acreditavam que suas características mais marcantes foram preservadas pelos germânicos que originariam o povo alemão), incentivou a tentativa de resgatar o que chamavam de *Urgeist* para a construção da identidade alemã.

Em meio a uma exaltação maior do que nos anos do pré-guerra e de um arrebatamento quase religioso, tornam-se bastante recorrentes temas bíblicos, principalmente referentes ao *Apocalipse*. As declarações em favor da guerra se modificaram após testemunharem as catástrofes bélicas e cederam lugar a um discurso político e pacifista de esquerda.

Herdeiro do Romantismo alemão, o Expressionismo é caracterizado pela expressão de uma emoção diante do incompreensível, exacerbado pelo horror da guerra, das novas tecnologias e das consequências disso para a cultura alemã. No Expressionismo há um conflito evidente entre artista e espaço, advindo dessa incompreensão e insegurança da modernidade. Marion Fleischer justifica essa distinção:

Na representação da natureza, à semelhança do que nos foi dado observar na configuração do ser humano, celebra-se o culto do feio. Os fenômenos da natureza passam a ser interpretados sob um prisma negativo e deformante. (...) Essas violentas transposições metafóricas demonstram que os expressionistas perderam algo que, em maior ou menor grau, possuíam os seus predecessores: a capacidade de identificar-se afetiva e emocionalmente com a natureza.⁶⁰

O Expressionismo apresenta um rompimento com a visão harmoniosa da natureza, pois seus artistas a despojaram de encantos. A natureza e o espaço urbano são retratados como lugares hostis, enquanto reflexos da insegurança e dos temores íntimos de uma geração. A sociedade moderna era artisticamente retratada por visões

⁶⁰ FLEISCHER, Marion. *O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais*. In: *O Expressionismo*. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 65-81.

apocalípticas de um pessimismo niilista. Ao mesmo tempo, os movimentos buscavam uma nova integração e harmonia para reconquistar aquela unidade perdida, num resgate utópico do “novo homem”. Era necessário uma renovação da humanidade que permitisse a liberdade espiritual, tolhida pela máquina, e a fraternidade que a guerra devastou. Essa passou a ser a função da arte. Por isso a arte expressionista representou uma atitude negativa diante da realidade do começo do século XX.

A expressão estética dessa nova *Weltanschauung* (visão de mundo) se revela por meio da deformação do objeto retratado. Essa deformação é determinada por fatores subjetivos, isto é, pela intenção do artista ao imprimir à matéria trabalhada seu modo de apreender e sentir a realidade. Com formas distorcidas apresentavam humanos embrutecidos em uma civilização desumanizada. Os expressionistas adotam como referência a arte dos primitivos, por se tratar de uma arte em estado bruto de criatividade. Argan estabelece uma relação entre o feio e o belo na deformação expressionista como um nivelamento entre ambos que rompe com paradigmas anteriores, por meio de experimentos com a forma e a cor dos objetos:

A deformação expressionista não é caricatura da realidade: é a *beleza* que, passando da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se *fealdade*, mas sempre conservando seu cunho de eleição. Devido a essa *beleza* quase demoníaca da cor, que frequentemente vem acompanhada por figuras ostensivamente *feias* (pelo menos segundo os cânones correntes), a imagem adquire uma força de peremptoriedade categórica, como se realmente já não pudesse existir pensamento para além dela.⁶¹

No pós-guerra, o estilo expressionista que antes estava restrito à literatura e à pintura, se amplia ao teatro, à dança, à música, ao cinema, à moda dentre outras formas de expressão artística. A arte passou a sugerir a destruição dos antigos valores para propiciar o surgimento de novos valores e o renascimento do homem, numa fraternidade universal. Essa tendência artística de representar o indivíduo dilacerado entre o êxtase e a queda, utilizando distorções formais, é associada à estética do feio.

O Feio na arte moderna

A arte moderna apresenta um alto grau de racionalização e almeja que os materiais artísticos se encontrem livremente disponíveis, ou seja, não mais presos a

⁶¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pág. 240.

normas estilísticas. Apenas a partir dos movimentos de vanguarda é que esses materiais passam a estar disponíveis de modo livre, conforme argumenta Adorno⁶².

Uma das consequências dessa disponibilidade dos materiais de produção e da tendência à sensibilização do receptor é a retração do lado conteudístico da obra, sua “mensagem”, diante do aspecto formal. A disponibilidade dos meios artísticos aumenta na medida em que a categoria do conteúdo se atrofia. Na sociedade burguesa industrial, a racionalização dos materiais artísticos favoreceu a forma em detrimento do conteúdo. O arrefecimento do conteúdo permitiu que os experimentos formais fossem mais livremente ousados. Apesar das vanguardas modernas almejarem o rompimento com a autonomia da arte, elas reforçaram uma das consequências dessa autonomia: a separação entre moral e estética.

Abalados pelo horror da Grande Guerra, muitos artistas modernistas se tornam conscientes da lenta e inevitável decadência da sociedade, sentindo-se como seus melancólicos cantores: celebram o fascínio desse crepúsculo histórico. A expressão desse sentimento não apenas se dá pela incorporação de novos conteúdos, mas por uma radical transformação na relação com os pressupostos formais que até então haviam guiado a arte europeia. O Belo passa a ser associado à decadência e à dissolução do todo, nivelando-se com o Feio, que traz consequências estéticas, mas também políticas e morais.

Sabemos que Estética e Ética estiveram atreladas desde a Antiguidade. Toda representação artística que era qualificada como desarmoniosa, deformada ou repugnante só era permitida em gêneros artísticos inferiores. Belo e feio possuíam uma conotação moral: o belo é bom e o feio é mal, pelo princípio clássico da *kalocagathía*⁶³.

No contexto do Modernismo, mais do que simplesmente defender a criação artística baseada no oposto ao belo, a estética do feio cria um efeito de nivelamento entre o belo e o feio, tornando ambos capazes de provocar deleite pela contemplação, ao mesmo tempo que causa choque e repulsa também como estímulos artísticos. Rompe-se a ideia do belo e do harmonioso como metas artísticas.

A arte moderna aspira à desarmonia e à dissonância, por meio do conflito entre o belo e o feio, mesclando seus efeitos. A contraposição desses elementos é capaz de

62 ADORNO, Theodor. Teoria Estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1982, pág. 265.

63 *Kalocagathia* é um conceito grego derivado da expressão *kalos kai agathos*, que significa *belo e bom*, ou *belo e virtuoso*. Era como a aristocracia ateniense aludia a si própria. O adjetivo *kalos* significa bondade, nobreza, beleza, e poderia ser utilizado em referência a seres animados ou inanimados. O termo *Agathos* era utilizado sem conotações físicas ou estéticas, mas caracterizava a ética ou a bravura de um indivíduo. (JAEGER, Werner. *Paideia, The Ideals of Greek Culture*. Oxford University Press, 1939. pág. 15, 319, 420)

expressar as contradições da sociedade moderna. A consequência dessas contradições é a transferência de atributos entre os dois conceitos, por meio do rompimento com a *kalocagathía* clássica. Tanto o belo como o feio podem ser bons e maus, pois não revelam mais superioridade ou inferioridade moral.

Há uma mudança, também, em relação à expectativa de recepção por parte do público. Tomemos o tema da morte como exemplo. Enquanto os românticos louvam e idealizam a noite, o mistério e o caos, os artistas modernos iniciarão uma “tortura” do leitor com impactos estéticos. Por consequência, a alusão à morte deixa de significar uma idealização e fuga da realidade. A morte é destituída de conteúdo, pois o sujeito moderno, incapaz de escapar da realidade, não mais consegue acreditar numa transcendência. A desilusão causada pela guerra, o confronto com forças criadoras e destruidoras, além da descrença e da morte de inimigos e entes queridos, configuram a tragédia da modernidade. O indivíduo se viu perplexo em um mundo que não reconhecia mais. Embora continuasse em seu país e em sua cidade, esse mundo tornou-se estrangeiro.

A arte desse período tornou-se porta voz dos lamentos melancólicos de subjetividades dilaceradas da modernidade. O mundo que se tornou vazio, empobrecido e sem atrativos – estrangeiro, nas palavras de Freud⁶⁴ – reflete-se na perda do Eu. O próprio Eu é atingido, ferido, dilacerado. A causa desse sofrimento pode ser subentendida pelo modo como se configura o Eu na poesia, a quem o eu lírico dá voz. Esse Eu melancólico sofre a angústia de um esvaziamento, um enfraquecimento do “sentimento de si”.

A morte esvazia o mundo, a desilusão e a tristeza abatem-se sobre o eu (ego) e do mesmo modo o esvaziam. Seguem-se juntos luto e melancolia, e o sentimento de vazio ganha espaço, exerce sua dominação tornando o homem mais consciente de sua dominação.⁶⁵

A deformação das linguagens literárias do século XIX pelas vanguardas do século XX tem como um de seus elementos a expressão da insatisfação com a diluição da subjetividade. Esse dilaceramento do Eu se manifesta na lírica, por exemplo, na ausência de um eu que se expressa explicitamente, fazendo alusão direta a sua própria subjetividade. Por isso, a lírica passa a ser um experimento em que a subjetividade do poeta não precisa mais ser traduzida em termos compreensíveis. O poeta cria novas

64 FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pág. 178.

65 PERES, Urânia Tourinho. *Uma ferida a sangrar-lhe a alma*. In Freud, S. Luto e melancolia. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pág.103.

significações por meio de conflitos entre imagens. O resultado é o impacto e o constrangimento do leitor diante de um conteúdo cuja significação lhe é obscura.

Ao se dissolver no espaço e nos objetos que retrata na poesia, o eu lírico se funde ao objeto amado que perdeu, ou seja, ao mundo que agora lhe é estrangeiro e está mergulhado no vazio da falta de sentido, questão central da melancolia, materializada na dor da existência.

O eu lírico revela a perplexidade ante a existência vazia de sentido, reconstrói em linguagem poética essa falta de sentido por meio da estética do feio, que traduz sua relação desarmoniosa com o mundo e o mal-estar da modernidade.

Pensar as melancolias a partir da hipótese do ponto originário de nossa constituição pode ajudar a perceber a gravidade do desespero que nos é transmitido por uma pessoa imersa na angústia aterradora que a paralisa frente à vida, como se estivesse a vislumbrar, sentir e escutar sempre o “nada” que foi devolvido a seus apelos precoces. Não é por acaso que o atirar-se no vazio do espaço é uma das formas de suicídio escolhida pelos melancólicos.⁶⁶

O eu lírico revela um ódio e desprezo em relação ao mundo. A estética do feio traduz as ambivalências de amor e ódio em relação ao que se perdeu junto com o Eu. O eu lírico desaparece porque se funde a esse mundo que se perde com o impacto da guerra.

Uma nova forma de encarar a morte como o aniquilamento da existência mostra como a vida se tornou vazia e como esse Eu / eu lírico encontra-se aniquilado. Se o suicídio do melancólico revela um assassinato do objeto amado que se perde, o aniquilamento do Eu é o aniquilamento do mundo que se perdeu, do qual foi arrancado sem ter saído do lugar.

A melancolia e a degenerescência do Feio

Os apologetas do estado existente se contrapõem ao uso do Feio pela arte modernista. Afirmavam que tal estado já era suficientemente feio, por isso a arte deveria voltar-se à simples beleza. Tanto que a burguesia industrial exaltava a arte que celebra os valores afirmativos idealizados, porém ausentes, na vida real. De fato, há uma tendência psicológica-social em equiparar o Feio à expressão de sofrimento e de melancolia, e por isso desprezá-lo.

⁶⁶ PERES, Urânia Tourinho. *Uma ferida a sangrar-lhe a alma*. In Freud, S. Luto e melancolia. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pág. 126.

Por causa da infiltração da moral na estética, o Feio era difamado como degeneração. Como a arte teve dificuldades, ao longo de sua evolução, de fixar seus limites, quando algo recorda a fragilidade desses limites provoca uma defesa por parte da arte contra si mesmo. O socialmente Feio desperta e liberta poderosos valores estéticos que ampliam as fronteiras da estética e se voltam contra julgamentos morais em arte. As tentativas de ocultar na arte que lhe é contrário só o reforça : o que é considerado inimigo da arte se torna agente da arte e amplia sua significação, como uma espécie de retorno do recalcado.

Aqueles que tendem a censurar o que consideram decadência apoiam uma atitude de diluição da qualidade e debilitação da forma em prol de obras adaptadas ao público. Um forte exemplo histórico foi a mostra “Arte Degenerada” (*entartete Kunst*) organizada pelos nazista na *Haus der Kunst* em Munique, em 1937. As obras de arte modernistas foram penduradas de modo propositalmente caótico e acompanhadas de faixas e rótulos que as ridicularizavam. Destinada a inflamar a opinião pública contra o modernismo, a exibição posteriormente foi levada para outras cidades da Alemanha e da Áustria. Os artistas que produziam a “arte degenerada”, tal como a arte modernista era chamada pelos nazistas, estavam sujeitos a sanções. Poderiam ser despedidos do magistério, proibidos de exhibir ou vender a própria arte e, em alguns casos, proibidos inteiramente de produzir arte. Os nazistas promoviam pinturas e esculturas com alto teor moralista, rigidez formal e que exaltavam os valores de “sangue e solo” (*Blut und Boden*), de pureza racial, de apologia ao militarismo e que inspiravam à obediência. O Reich de Hitler, como toda a ideologia burguesa, prova que quanto mais se praticava tortura e assassinatos clandestinamente pelo Estado e pela ideologia dominante, mais se velava para salvar a fachada.

Mas o Feio tem algo de cruel por estar em permanente protesto contra a moral, que segundo Adorno⁶⁷ pune cruelmente a crueldade. As vanguardas se defenderam contra a censura de degenerescência ao se recusarem a aceitar o infame curso do mundo como natureza inamovível. O pendor da arte modernista pelo repulsivo e fisicamente repugnante se deve ao fato de que a arte, por meio do radicalismo formal e da técnica, denuncia a dominação, mesmo aquela que está sublimada em aparente espiritualidade, e fornece o testemunho de que essa dominação reprime e nega. Contra esse estado de coisas, a arte modernista expressa melancolia e fealdade por meio da linguagem das formas: é o momento social do radicalismo formal.

67 ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1982, pág. 83.

O feio na Lírica moderna

A lírica moderna está relacionada ao que Hugo Friedrich chama de dissonância própria das artes modernas.⁶⁸ Ela desperta uma mistura de fascínio e incompreensão. O conteúdo da poesia moderna – e isso inclui a lírica expressionista – apresenta ao leitor elementos do mundo real, aos quais ele está familiarizado, e combina-os de modo não familiar, causando um estranhamento. É desse modo que os poetas expressionistas conseguem deformar a realidade e recriá-la como um outro universo.

Essa lírica, por consequência, parece misteriosa e indecifrável, como se o poema fosse autossuficiente. Em sua obra *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich afirma que a lírica almeja ser pluriforme na significação, por isso opera com tensões e com o afrouxamento dos conceitos. Alguns aspectos formais corroboram essa dissonância e mantêm uma tensão entre imagens e conceitos segundo o autor:

Traços de origem arcaica, mística ou oculta x Aguda intelectualidade

Simplicidade da expressão x Complexidade do conteúdo expresso

Arredondamento linguístico x Inextricabilidade do conteúdo

Precisão x Absurdidade

Tenuidade do motivo x Impetuoso movimento estilístico

Não há mais um eu que se manifesta explicitamente, fazendo alusão direta a sua própria subjetividade, mas uma “consciência poética” semelhante a uma câmera que retrata fatos, pessoas e objetos. A sua subjetividade é percebida pelo modo como articula esses elementos, como os seleciona em oposição a outros e como eles são combinados para criar conflito e tensão. Por isso, a lírica passa a ser um experimento em que a subjetividade do poeta não precisa mais ser traduzida em termos compreensíveis. O poeta cria novas significações por meio de conflitos entre imagens belas e harmoniosas com imagens feias e desarmoniosas. O resultado é o impacto e constrangimento do leitor diante de um conteúdo cuja significação lhe é obscura.

Quando o poeta articula elementos reais que são irreconciliáveis, rompe com as regras lógicas da linguagem e o choque resulta em não-correspondência entre essa sintaxe nova e própria de seu discurso poético e a sintaxe convencional do discurso cotidiano. Com isso, ela parece intraduzível em termos lógicos. A lírica moderna gera

68 FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978, pág. 15.

perturbação devido a grande diferença entre a linguagem comum e a linguagem poética, o que favorece a tensão advinda do texto poético. A linguagem utilizada na poesia tornou-se um campo favorável ao experimento linguístico para criar significados novos por meio de combinações inusitadas. Hugo Friedrich explica as diferenças:

A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é irreconciliável.⁶⁹

Neste ponto, a afirmação de Hugo Friedrich sobre o uso da metáfora em detrimento da comparação, que consta em seu livro *Estrutura da lírica moderna*, de 1956, está em acordo com o discurso proferido por Gottfried Benn em 1951, o ensaio *Problemas da lírica*.⁷⁰ Ao elencar os elementos que não caracterizam um poema moderno, Benn cita o uso da comparação por meio do uso exagerado do conectivo *como*. Este conectivo torna-se um instrumento de construção poética que mascara o próprio vazio do poema. Enquanto a metáfora seria uma afirmação de primeiro plano, a comparação seria uma censura da visão, “uma intromissão de um elemento narrativo cronístico na lírica, um cansaço da tensão verbal, uma fragilidade das metamorfoses criativas”. Portanto, a criação de novos significados é viável pelo uso da metáfora enquanto afirmação de uma nova realidade recém-criada pelo poeta, enquanto a comparação evidencia apenas a distância entre os termos díspares, sem que haja uma fusão entre eles.

O fazer poético na modernidade transforma o familiar em estranho, ao selecionar elementos conhecidos e vinculá-los de forma inusitada, sem compromisso com a coerência espacial ou temporal. A tensão poética advém desse convite ao leitor para trilhar o caminho do desconhecido, num processo de destruição da realidade, devido à insuficiência do real para a expressão poética.

Conceitos e convenções se desfazem e cedem lugar a uma nova classificação do mundo. Fealdade e beleza são impressos à realidade retratada, enquanto os conceitos de belo e de feio se ampliam a ponto de se nivelarem. Os artistas vislumbram novas possibilidades de converterem o caos, a desordem e a desarmonia em novas possibilidades de representações estéticas que causam impacto e perplexidade, ao

69 FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, pág. 18.

70 BENN, Gottfried. *Probleme der Lyrik*. In: Völker, Ludwig (org.). *Theorie der Lyrik*. Stuttgart, Reclam, 1986.

mesmo tempo que conduzem ao prazer pela contemplação artística.

Nesse contexto, analisaremos o modo como a lírica de Trakl recupera, em suas metáforas insólitas, a estética do feio como elemento fundamental das vanguardas, em resposta ao horror da Guerra e da sociedade “deformada” pela mercantilização do capitalismo industrial.

4. Análise do poema *Untergang*

Ao construir seus poemas privilegiando metáforas visuais, Trakl evoca na mente do leitor imagens semelhantes àquelas produzidas pela visão. A metáfora visual torna-se uma tendência dos poetas modernos que almejavam concentrar a significação do poema dentro de suas imagens, diante de todos os fatores históricos que exigiam novas formas de expressão artística e literária. Como sentido e imagem se confundem na expressão da subjetividade do poeta, o poema atinge (e por vezes choca) a “imaginação” (capacidade de formar imagens, em sentido literal) do leitor sem precisar recorrer à linguagem usualmente considerada não imagética.

O poeta nos oferece essas imagens objetivamente, mimetizando o olhar de uma câmera. Na maior parte de sua poesia, o eu lírico de Trakl não se explicita. Como consequência dessa objetividade, pouco usual na lírica alemã anterior, Modesto Carone enfatiza a vida própria que os objetos passam a desfrutar no poema⁷¹. Siegfried Kracauer e Lotte Eisner já haviam abordado a questão da animação de objetos como uma tendência do cinema expressionista, como se os objetos fossem dotados de vida própria que reforça sua função dramática na cena⁷². Isso ocorria na lírica de Trakl, como forma de transferir para o espaço e para os objetos a subjetividade do próprio eu lírico, como se este dotasse esses elementos com a vida dentro do poema que restringiu a si mesmo para apresentá-los objetivamente. Assim, a imagem é como se fosse a “presença ausente” do próprio poeta.

Trakl também busca surpreender o leitor pois suas metáforas não espelham analogias, mas sim criam semelhanças “inauditas” entre elementos contraditórios ou irreconciliáveis. Ao romper o bloqueio semântico das palavras e criar analogias, semelhanças e atributos por meio do desvio padrão em relação ao discurso ordinário, Trakl segue uma tendência da poesia moderna que foi analisada por Hugo Friedrich. Modesto Carone vai mais longe, ressaltando em sua análise o aspecto cinematográfico contido na obra de Trakl. Por meio desse processo, o poeta alemão elaborou imagens líricas originais, desenvolvendo a tendência de Baudelaire e Rimbaud, poetas franceses de quem era ávido leitor. Sua poesia busca um nivelamento entre o belo e o feio e uma transferência de atributos entre ambos ao conciliá-los em metáforas que Modesto Carone

71 CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e Montagem. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pág. 74.

72 Cf. KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990 e EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

caracteriza como “arrojadas”.

O poema *Untergang* (Ocaso) foi selecionado por abordar relações metafóricas recorrentes na lírica de Trakl, como o anoitecer (Abend), o tempo, o vazio, o declínio e a morte. Trakl mantém no poema a tônica melancólica que assinala seu estilo. A estética do feio presente no poema usa dissonâncias e deformações para fortalecer essa tônica melancólica.

Untergang

Über den weißen Weiher
Sind die wilden Vögel fortgezogen.
Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.

Über unsere Gräber
Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.
Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.
Unter Dornenbogen
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

Ocaso

Sobre a lagoa alva
Os pássaros selvagens partiram.
Ao anoitecer sopra de nossas estrelas um vento gélido.

Sobre nossas sepulturas
Inclina-se a fronte esfacelada da noite.
Sob carvalhos balançamos em uma barca prateada.

Sem cessar ressoam os alvos muros da cidade.
Sob arcos de espinhos
Nós, meu irmão, ponteiros cegos, escalamos rumo à meia-noite.⁷³

Trakl opera com aliterações que criam a sensação de um vento gélido percorrendo o poema, compondo um cenário vazio e sombrio. Nos poemas de Trakl são recorrentes os cenários desolados, como se fossem ruínas de tempos remotos, nos quais houve um

73 Tradução de Priscila Casagrande Salomão.

dia prosperidade e felicidade. Esses cenários evidenciam que a sensação de segurança e a paz estão associados ao passado, como no mito recorrente em diversas culturas da perda do paraíso original.

O poema *Untergang* revela o desolamento de seu eu lírico em meio à unidade perdida e à busca em vida pela morte, de acordo com o pensamento cristão ocidental. O eu lírico sofre um apagamento ao se dissolver em uma primeira pessoa do plural, que ao longo do poema se funde aos objetos e ao inorgânico. É a melancólica perda do eu, recorrente na lírica trakliana e na poesia moderna. A paisagem natural vazia reflete o próprio esvaziamento do sujeito. A estação do ano é o outono, indicada pela migração dos pássaros selvagens e pelo vento gelado. A imagem dos pássaros que partiram, ou seja, que estão ausentes, traz consigo um panorama do que existiu no passado – no verão quente e acolhedor. O que permanece é uma lagoa branca (que não reflete nada) e o sopro de um vento frio. Um lugar conhecido e agradável que agora é hostil e estranho.

A primeira estrofe já apresenta um contraste de claro-escuro: a lagoa branca e opaca se destaca em meio ao anoitecer, que envolve a paisagem em trevas. A vida se dissipou, pois os pássaros partiram, só restando os elementos inorgânicos como a água e o vento que vem das estrelas. Esse vento indica uma mudança de perspectiva abrupta da lagoa para o céu. Trakl direciona o olhar de seu leitor em meio à paisagem desolada para o céu que escurece, um recurso poético recorrente do autor. Com essa atitude, o poeta revela a perplexidade e a solidão do eu lírico diante de um mundo ao qual não se sente pertencente. Por isso, empreende uma busca em vida pela morte, de acordo com o ideal cristão. Não se trata de uma transcendência, mas de uma abdicação da vida em um mundo ao qual lhe é inóspito.

A segunda estrofe se inicia com outra mudança abrupta de perspectiva: se no verso anterior o olhar do leitor foi conduzido para as estrelas, ele é trazido para o chão. Trakl conduz o leitor a um cenário noturno composto por sepulturas, como um cemitério. O eu lírico revela a perplexidade ante a existência vazia de sentido. Para isso, reconstrói em linguagem poética essa falta de sentido por meio da estética do feio, que traduz sua relação desarmoniosa com o mundo e o mal-estar da modernidade. Nesse ambiente, o único elemento que manifesta vida parece ser a noite possuidora de face e que se inclina. Entretanto, ela apresenta uma certa degenerescência devido ao seu esfacelamento. Essa noite humanizada, mas também em decomposição, se assemelha ao horror contemplado pelo “anjo da história” que Walter Benjamin cita em sua *9ª Tese sobre o Conceito da História*. Benjamin compara o anjo da história com o quadro *Angelus Novus* do pintor Paul Klee:

Há um quadro de Paul Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.⁷⁴

No poema de Trakl, a noite avança, pois o tempo transforma a vida e é implacável. A história, tanto para Georg Trakl como para Walter Benjamin, se revela um pesadelo. O progresso, ao contrário do que a humanidade idealizou, está assombrado por atos nefastos e criminosos, sugerindo que a ciência e a técnica condenaram milhares de vidas. Para Benjamin, o progresso criou os campos de extermínio nazistas. Ele mesmo foi vitimado por essa tempestade. Trakl sucumbiu diante do horror da Primeira Guerra Mundial. Tanto no poema *Untergang* como na tese de Benjamin, os homens caminham para um futuro nebuloso. Nem o anjo pode impedir o esfacelamento da humanidade e nem a tempestade. O poema revela-se um lamento diante das ruínas pela expulsão do paraíso. O progresso gerou ruínas, a tragédia individual que o eu lírico trakliano vivencia. A história parece se amontoar em escombros, como um emaranhado, um passado que a todo momento pretende nos mostrar algo. Inclusive, na lírica de Trakl, é recorrente o uso do adjetivo *verfallen* (decadente, em ruínas) para descrever elementos ou objetos presentes no poema. Se, para Benjamin, a história revela-se fragmentada e o passado é um acúmulo de escombros, o poema de Trakl apresenta uma estrutura também fragmentária em versos paratáticos e abruptas mudanças de perspectivas. Modesto Carone caracterizou a ausência de nexos lógicos da lírica trakliana como uma sintaxe da descontinuidade. A linguagem poética de Trakl – isto é, a subversão da linguagem ordinária – nada mais é do que a recriação desse mundo desolado e em ruínas, no qual o eu lírico se sente deslocado e incapaz de se adequar à sua realidade social.

O verso *Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn* (Sob carvalhos balançamos em uma barca prateada) apresenta uma metáfora para a existência insegura em meio a esse mundo devastado. A sombra dos carvalhos e a noite que avança

74 BENJAMIN, Walter. *9ª Tese Sobre o Conceito da História*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, 226.

contrastam com o brilho prateado que o leitor depreende da barca, outra manifestação do claro-escuro no poema. As leituras que o poeta fez de Friedrich Nietzsche parecem repercutir nessa segunda estrofe: a existência é insegura, mas o abismo é um destino inevitável, no caso a morte.

A terceira estrofe introduz no poema um elemento que contrasta com a natureza: *die weißen Mauern der Stadt* (os muros alvos da cidade). Após conferir a paisagem desolada e sem vida – porém natural – o leitor se depara com o elemento urbano, fruto da civilização decadente. O primeiro verso da terceira estrofe contém uma construção sinestésica que resulta em uma metáfora absoluta: *Immer klingen die weißen Mauern der Stadt* (Sem cessar ressoam os muros alvos da cidade). O verbo *klingen* (ressoar) se choca com as ideias de concretude e de mudez do substantivo *Mauer* (muro), num processo de recriação da realidade objetiva de acordo com a subjetividade melancólica do poeta. Em meio à escuridão há um elemento de contraste do claro-escuro que se destaca: os muros alvos da cidade.

Novamente, o autor recorre a um elemento cristão: *Dornenbogen* (arcos de espinhos), que remetem à coroa de espinhos posta sobre a cabeça de Cristo. Segundo Gênesis (cap. 3, versículo 18), os espinhos são tidos como símbolo da maldição de Deus sobre o pecado. Era necessário que Jesus, quando sofreu na cruz para redimir a maldição do pecado, usasse na frente o símbolo daquela maldição, isto é, a coroa de espinhos (Mt. cap. 27, versículo 29). Com isso, o poeta indicou que estava levando toda a maldição sobre si mesmo. O eu lírico, diluído na primeira pessoa do plural, atribui a si essa maldição como metáfora para o sofrimento que vivencia em vida.

Além dessa diluição, o eu lírico desempenha uma função passiva ao se metamorfosear em um objeto cujo sentido existencial é pré-determinado e cíclico, assim como as estações do ano. Entretanto, o poema aborda fortemente a questão da morte como fulga da vida despida de esperança. Portanto, a primavera ou a manhã de sol passou e não voltará mais, só restando alcançar a meia-noite, metáfora para a hora da morte. Como ponteiros de um relógio incapazes de refletir ou evitar seu traçado, o eu lírico está fadado a apontar a meia-noite, ou seja, a morrer. A meia-noite também é o momento áureo da noite na hora zero, que marca o começo e o fim do registro do tempo diário. O relógio seria então dotado de uma *Schadenfreunde*, ou seja, de uma alegria maligna em conspirar contra o homem ao conduzi-lo à morte, uma vez que a vida foi comparada a uma jornada diária dos ponteiros de um relógio e a momentos como manhã, tarde, anoitecer e noite. Essa mesma vida estaria reduzida a uma mecanização alienada em que o homem deixa de ser o agente ativo de sua história e torna-se uma vítima das

circunstâncias. O progresso, que marcou a civilização urbana e os inventos como o relógio, significou uma racionalidade crítica que não se cumpriu. Ao homem, eu lírico trakliano, cabe apenas fenecer em sua tragédia individual.

O poema percorre um ciclo, assinalado por três momentos em três estrofes. A luminosidade, que paulatinamente se torna escassa até desaparecer, é um elemento recorrente em Trakl para assinalar a passagem do tempo. O sol é uma metáfora para a vida observada em muitos poemas de Trakl. O pôr-do-sol marca o fenecer da vida e a escuridão a morte. Para isso, o autor recorre ao crepúsculo, momento entre a vida e a morte em que se despede dos sofrimentos e da dor.

A primeira estrofe é assinalada pelo substantivo *Abend* (anoitecer), a segunda estrofe pelo substantivo *Nacht* (noite) e a terceira pelo substantivo *Mitternacht* (meia-noite). A cada estrofe, ou seja, a cada tempo assinalado, observa-se uma mudança de foco. Há uma amplitude maior que a vista alcança no cenário de *Abend*: o poeta apresenta um plano geral de uma paisagem natural. Conforme surge a noite – ou *Nacht* – o foco se fecha para um cemitério e a caminho da meia-noite – ou *Mitternacht* – o foco se fecha num plano de detalhe que revela os ponteiros de um relógio. Conforme a luz se apaga, a vida se extingue e a visualidade do poema se fixa nos detalhes.

Metáforas do poema *Untergang* (Ocaso)

Modesto Carone afirmou que em Trakl a metáfora é *necessária*, pois só através dela o poeta consegue realmente se individualizar, ou seja, expressar sua concepção de mundo e sua subjetividade. O arranjo das imagens de *Untergang*, como em toda lírica de Trakl, assume o carácter de justaposição de elementos descontínuos, visando à produção de significados. Como o processo metafórico envolve uma transformação ao evocar duas ideias que pertencem originalmente a categorias ou domínios diferentes, a ideia a ser transformada é o tenor e a ideia transformadora é o veículo. O poema *Untergang* apresenta uma estrutura metafórica em que podemos encontrar, inclusive, palavras que por si só constituem metáforas. Nesses casos, é comum situar o tenor no plano do discurso, enquanto o veículo pode ser uma ideia associada ao termo presente no discurso.

O próprio título já constitui uma metáfora. O termo *Untergang* isolado pode ser traduzido como naufrágio, ocaso, declínio, destruição, entre outros. No poema, ele assume o significado recorrente na lírica trakliana de ocaso, ao qual o poeta sempre alude por sinônimos também. O poema apresenta um panorama de um anoitecer até que

a noite envolva completamente o cenário. Entretanto, Trakl utiliza metaforicamente a ideia de ocaso como uma metáfora visual para a passagem da vida para a morte. Por isso, as outras acepções de *Untergang* seriam denotadas por meio da ideia de ocaso.

É possível obter a seguinte relação:

	tenor	veículo
idioma original	Untergang	declínio, destruição
tradução para o português	ocaso	

Tabela 1

Untergang, enquanto ocaso, seria a ideia a ser transformada e enunciada no discurso poético, ou seja, o tenor. As ideias de declínio, destruição e decadência seriam veículos que reconstroem a categoria do tenor. A tensão metafórica neste caso consiste em poder reunir metaforicamente várias acepções possíveis de *Untergang*, tornando o termo polivalente. O mesmo ocorre com outras palavras no poema, como *Abend* (anoitecer), *Nacht* (noite), *Mitternacht* (meia-noite) e *Dornenbogen* (arcos de espinhos).

A palavra *Abend* (anoitecer) faz parte de um grupo lexical recorrente nos poemas de Trakl, assim como *Nacht* (noite). Conforme já foi dito anteriormente, a luz em Trakl é frequentemente uma metáfora para a vida. Quando o poeta faz referência à extinção dessa luz, seja o sol que se põe ou a chama de uma vela que se apaga, ele cria metáforas para se referir à morte. O anoitecer, seja também o ocaso ou o crepúsculo, indica o processo de falecimento. Portanto, *Abend* é o tenor que se torna modificado pelo veículo falecimento, isto é, o processo de aniquilação do eu lírico que culminará com a morte plena. Quando chega a noite, as trevas invadem um cemitério, estreitando ainda mais a relação entre os elementos noite e morte. Para os tenores *Abend* e *Nacht* é possível estabelecer as seguintes relações:

	tenor	veículo
idioma original	Abend	falecimento
tradução para o português	anoitecer	

Tabela 2

	tenor	veículo
idioma original	Nacht	morte
tradução para o português	noite	

Tabela 3

As ideias de falecimento e morte transformam a experiência visual do ocaso, conferindo-lhe tensão dramática justamente por meio da tensão metafórica entre tenor e veículo. O mesmo ocorre com o tenor *Mitternacht* (meia-noite), primeira e última hora registrada no percurso de um dia. Se a vida é comparada à duração de um dia pelo poeta, a meia-noite é uma metáfora para o começo e o fim da vida. Partir rumo à meia-noite é abdicar da vida e alcançar a condição da não existência, do “não nascido” (*Ungeboren*) a quem Trakl faz referências em outros poemas.

	tenor	veículo
idioma original	Mitternacht	hora da morte
tradução para o português	meia-noite	

Tabela 4

Se a metáfora é dizer algo utilizando outros termos trazidos de campos semânticos díspares, o poeta utilizou termos referentes ao registro da passagem do tempo para se referir à passagem da vida, tornando os termos envolvidos polivalentes na significação. O termo *Dornenbogen* passa pelo mesmo processo metafórico. O eu lírico se situa abaixo de um arco de espinhos, onde tenta alcançar a meia-noite, ou seja, aguarda a hora da morte. O tenor sofre modificações devido aos elementos culturais compartilhados entre autor e leitor, em relação aos símbolos cristãos. Em um poema com várias referências cristãs – como a perda do paraíso, cruzes e morte –, os espinhos remetem à coroa de Cristo que simboliza sacrifício, conforme já foi anteriormente citado. Esses elementos culturalmente compartilhados atuam como veículos que modificam o tenor.

	tenor	veículo
idioma original	Dornenbogen	coroa de Cristo, sacrifício
tradução para o português	arco de espinhos	

Tabela 5

No caso das metáforas cromáticas utilizadas com frequência pelo poeta, poderíamos enquadrá-las em uma das categorias gramaticais que Modesto Carone cita em sua obra, baseado no estudo de Ludwig Dietz sobre a lírica de Georg Trakl⁷⁵: *adjetivo e substantivo*⁷⁶. Neste caso, a cor presente na forma de adjetivo adquire um certo grau de

75 CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e Montagem. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pág. 52.

76 As demais categorias citadas são: *substantivo com atributo no genitivo e advérbio e verbo*.

irrealidade e de subjetivismo que potencializa o processo metafórico de significação

Os adjetivos cromático empregados por Trakl veiculam significados, pois o poeta atribui novos significados ao objeto por meio da cor. Conforme constatou Modesto Carone, o critério decisivo para determinar o valor semântico das cores e figuras na obra de Trakl é a posição que ocupam no poema: “Mudando de um contexto para o outro, essas partículas móveis ficam carregadas de múltiplos significados, atualizando e enriquecendo, a cada nova intervenção, o seu capital semântico.”⁷⁷ Por isso, o mais adequado é considerar essas construções como metáforas, devido às transformações de significados em relação ao tenor que elas envolvem.

O poema *Untergang* apresenta um verso em cada estrofe que contém uma metáfora cromática relacionada a tons claros:

Über den weißen Weiher
(Sobre a lagoa alva)

Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.
(Sob carvalhos balançamos em uma barca prateada.)

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.
(Sem cessar ressoam os alvos muros da cidade.)

Os adjetivos que qualificam a lagoa, a barca e o muro tornam estes três elementos polivalentes no âmbito da significação devido à sua posição no contexto. O poeta constrói poeticamente as etapas do fim de um dia, desde o ocaso até a meia-noite, ou seja, o gradual avanço das trevas no cenário que ele apresenta ao leitor. Em cada uma das três estrofes há uma etapa desse processo e um elemento que contrasta com a escuridão, como um efeito de claro-escuro que reforça o caráter visual do poema. Por isso, os adjetivos operam como veículos que modificam os substantivos, concedendo um efeito metafórico, por ampliar as possibilidades de significação dessas expressões no poema. A partir dessa análise, obtemos as seguintes relações entre tenores e veículos nos versos citados acima:

	tenor	veículo
idioma original	Weiher	weißen
tradução	lagoa	alva

Tabela 6

⁷⁷ Ibidem, pág. 80.

	tenor	veículo
idioma original	Kahn	silbernen
tradução	barca	prateada

Tabela 7

	tenor	veículo
idioma original	Mauern	weißen
tradução	Muros	alvos

Tabela 8

Essa relação metafórica construída a partir de adjetivos e substantivos ocorre também no quinto verso⁷⁸:

Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.

(Inclina-se a frente esfacelada da noite.)

Trakl confere à noite certas características humanas – ou seja, ela é antropomorfizada – em contrapartida à reificação que ocorre com o eu lírico. Enquanto a noite adquire uma face e a capacidade de se locomover, tornando-se ativa, o eu lírico torna-se passivo e funde-se ao inanimado. Por meio dessas relações, o quinto verso pode ser dividido em dois agrupamentos gramaticais com que o poeta trabalha sistematicamente: *adjetivo e substantivo, substantivo e verbo*⁷⁹.

A expressão *zerbrochene Stirne* (face esfacelada) já possui um caráter metafórico ao conceder a uma face a possibilidade de ser fragmentada em pedaços. Neste caso, o adjetivo é o veículo que modifica o substantivo:

	tenor	veículo
idioma original	Stirne	zerbrochene
tradução	fronte	partida, quebrada, esfacelada

Tabela 9

Ao atribuir essa composição metafórica à noite, o poeta constrói outra metáfora. À

⁷⁸ O quarto e o quinto verso agrupam várias relação metafóricas que serão discutidas nesta análise de acordo com os grupos metafóricos recorrentes na poesia de Trakl, citados por Modesto Carone em seu livro *Metáfora e Montagem*.

⁷⁹ Ibidem, pág. 52.

tensão metafórica criada pelo conjunto *zerbrochene Stirne* (face esfacelada), acrescenta-se outra tensão metafórica. O substantivo *Nacht* (noite) torna-se um atributo no genitivo que participa do processo de antropomorfização, no qual a noite deixa de ser apenas um período do dia. O atributo no genitivo desempenha a função de veículo que modifica o tenor. Apesar de possuir um substantivo com atributo no genitivo, houve o acréscimo da carga de um adjetivo no substantivo, cuja consequência é a classificação da expressão no grupo *substantivo e adjetivo*⁸⁰:

	tenor	veículo
idioma original	die zerbrochene Stirne	der Nacht
tradução	a face esfacelada	da noite

Tabela 10

A esse conjunto, o poeta adicionou um terceiro elemento que potencializa a construção e a tensão metafórica: o verbo *sich beugen* (inclinarse). O verbo confere mais uma característica humana à noite, pois, além de possuir face, ela é capaz de se inclinar. O verbo opera como um veículo que transforma a expressão – já metafórica – *die zerbrochene Stirne der Nacht* (a face esfacelada da noite):

	tenor	veículo
idioma original	die zerbrochene Stirne der Nacht	Beugt sich
tradução	a face esfacelada da noite	inclina-se

Tabela 11

Há um verbo que também atua em outra transformação metafórica ao criar um desajustamento entre a função gramatical e a função lógica das palavras no sétimo verso:

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.

(Sem cessar ressoam os alvos muros da cidade.)

O conjunto *die weißen Mauern* (os alvos muros) foi analisado quanto ao seu potencial poético devido à sua posição no contexto. Trakl ainda o tornou sujeito do verbo *klingen* (soar). A ideia de um muro contém significações que envolvem concretude, imobilidade e mudez. O verbo utilizado está associado a instrumentos passíveis de serem

⁸⁰ Ibidem, pág. 53.

manuseados para gerar som. O sujeito e o verbo são categorias destruídas ao serem envolvidas no processo de construção da metáfora, para se criar um novo significado. Ao hipostasiar a nova construção, o poeta cria uma metáfora absoluta, cujo resultado não consta em nenhuma categoria estabelecida que o classifique.

O verbo opera como um veículo ao modificar o substantivo, que exerce a função de tenor:

	tenor	veículo
idioma original	die weißen Mauern	klingen
tradução	os alvos muros	soar

Tabela 12

O último verso possui uma rede de metáforas que o tornam polivalente em significações:

O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

(Nós, meu irmão, ponteiros cegos, escalamos rumo à meia-noite.)

Ao isolarmos o conjunto *blinde Zeiger* (ponteiros cegos) detectamos uma metáfora do grupo *substantivo e adjetivo*. O poeta concede aos ponteiros de um relógio a cegueira como um atributo. Essa qualidade, em termos lógicos, pertence a outro campo semântico. A nova categoria criada pelo poeta causa estranhamento, pois transforma os dois termos envolvidos, arrancando-os do seu uso comum. Porém, uma nova significação surge ao atribuir a um objeto que se movimenta a passividade da ignorância quanto à direção, ou seja, o movimento é fatídico e passivo. Por isso, o adjetivo novamente opera como um veículo que transforma o substantivo:

	tenor	veículo
idioma original	Zeiger	blinde
tradução	ponteiros	cegos

Tabela 13

A esse conjunto o poeta adiciona o pronome pessoal: *wir* (nós). O poema apresenta uma apelo comunicativo ao leitor por meio da primeira pessoa do plural, assim como a expressão *O mein Bruder* (Ó meu irmão). Porém, esse uso da primeira pessoa do plural envolve também o leitor no processo de decadência ao qual o poeta está submetido. Junto com o leitor, o eu lírico é reificado e diluído no inanimado e na

passividade. O conjunto *blinde Zeiger* (ponteiros cegos), por consequência, se torna um veículo que modifica o tenor *wir* (nós), numa transferência de significados, que poderia ser representado por A = B. Isso significa que o eu lírico se identifica diretamente, junto com o leitor, com os ponteiros cegos a que se refere. Por isso a expressão, classificada como veículo, se encontra no nominativo (sujeito da ação) e não no acusativo (objeto da ação).

	tenor	veículo
idioma original	wir	blinde Zeiger
tradução	nós	ponteiros cegos

Tabela 14

Os dois elementos acima citados foram reunidos pelo poeta para compor o sujeito de uma frase, cujo verbo constitui uma nova metáfora. Por consequência, a tensão metafórica do verso é triplamente potencializada pela soma das três metáforas contidas nele. Com um veículo composto novamente por um verbo, obtemos a seguinte relação entre tenor e veículo:

	tenor	veículo
idioma original	wir blinde Zeiger	klimmen
tradução	nós, ponteiros cegos	escalamos

Tabela 15

Elementos cinematográficos do poema

O poema *Untergang*, pela sua composição, é um todo imagético cujo principal instrumento gerador de imagens é a metáfora. Contudo, as imagens elaboradas por Trakl conspiram com o som e com os conceitos para proporcionar maior plasticidade ao poema. Ezra Pound⁸¹ usa o termo *fanopéia* para se referir à imagem visual no poema, aplicando-o não apenas à imagem que se depreende da configuração do poema, mas também à atribuição de imagens à imaginação visual, ou seja, aquelas suscitadas pelas metáforas.

A estrutura paratática do poema permitiu ao autor criar uma aparente descontinuidade. Porém, os elementos com que Trakl compõe o poema estão justapostos de modo a formar cenas de natureza visual. As imagens visuais contidas no poema

81 POUND, Ezra. *A essência da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1999.

objetivam o tema proposto no título. Cada imagem está delimitada pela pontuação no poema. Ao dividir o poema em imagens, como se cada imagem fosse uma tomada cinematográfica, obtemos a seguinte relação:

Estrofe I:

Imagem 1 | Über den weißen Weiher
Sind die wilden Vögel fortgezogen.

Imagem 2 | Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.

Estrofe II:

Imagem 3 | Über unsere Gräber
Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.

Imagem 4 | Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.

Estrofe III:

Imagem 5 | Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.

Imagem 6 | Unter Dornenbogen
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

Cada estrofe possui duas imagens distintas, o que indica que foram simetricamente distribuídas ao longo do poema:

estrofe	I		II		III	
imagem	1	2	3	4	5	6

Tabela 16. Distribuição de imagens no poema.

A cada estrofe, o olhar se aproxima mais do objeto. Na primeira estrofe, o olhar paira sobre uma paisagem outonal, como em um plano geral. Apesar de não citar o termo *Herbst* (outono), o poeta apresenta fragmentos que caracterizam o outono: vento frio, pássaros que migraram. Isso significa que o autor criou imagetivamente a imagem do outono em um plano geral, ao selecionar apenas alguns aspectos da estação. Quando o leitor identifica o objeto representado na imagem, o constrói inteiramente em sua mente, suprindo as propriedades que esse objeto possui e que não foram selecionadas na imagem. Na segunda estrofe o olhar se aproxima dos objetos ainda com certa distância, como em uma plano de conjunto. Na terceira estrofe, o olhar está próximo demais dos

objetos, percorrendo-os de perto, como em um plano de detalhe.

Cada verso possui uma iluminação distinta, que recria imagetivamente a passagem do ocaso até a meia noite. Porém, apesar dessa distinção de iluminação em cada estrofe, há uma equivalência cromática que vincula cada estrofe na estrutura paratática do poema por meio do efeito de claro-escuro. Em cada estrofe surge um fragmento de claridade, representado pelas cores branco e prata, que rompe com o processo gradual de escurecimento, gerando contraste.

A sonoridade também é essencial em *Untergang*, e reforça o sentido das metáforas já estudadas. A primeira estrofe possui aliterações marcadas pelas repetições da consoante W – em transliteração fonética /v/ - que cria um efeito semelhante ao som do vento frio ao qual o poema faz alusão:

Über den weißen Weiher

/v/ /v/

Sind die wilden Vögel fortgezogen.

/v/

Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.

/v/

/v/

A segunda estrofe cria o efeito de oscilação e ondulação com as vogais no terceiro verso, o que reforça a imagem da barca que balança:

Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.

/aɪ/ /aʊ/ /aʊ/ /aɪ/

A terceira estrofe, que se refere a um relógio por meio de seus ponteiros e a um determinado horário, potencializa essa imagem por meio dos sons /aɪ/ e, principalmente, /ɪ/, que lembram o som de um ressoar de sinos de um relógio:

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.

/ɪ/ /ɪ/ /ɪ/ /aɪ/

Unter Dornenbogen

O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

/aɪ/

/ɪ/

/ɪ/

/ɪ/

/aɪ/

/ɪ/

Outro elemento que cria um vínculo entre a estrutura aparentemente descontínua do poema é o conflito entre direções. Conforme Eisenstein postulou em sua teoria da

montagem, o choque entre dois planos distintos poderá ocorrer por meio do conflito entre fragmentos de direções graficamente variadas. Trakl utilizou um choque entre direções para criar contrastes em seu poema. Trata-se de um recurso poético semelhante ao que Eisenstein chamou em sua teoria de conflitos de direcionamentos. Na primeira estrofe há um cruzamento entre o voo dos pássaros, que pressupõe um deslocamento horizontal, e o vento que sopra das estrelas – ou seja, que vem de cima para baixo –, por sua vez, pressupõe um deslocamento vertical. Na segunda estrofe, o gesto de inclinação de alguém sobre uma sepultura, mesmo que seja a metafórica noite que compartilha de elementos humanos, pressupõe um movimento vertical, enquanto o deslocar de uma barca pressupõe um movimento horizontal. Na terceira estrofe, o ressoar dos muros parecem planar horizontalmente enquanto o movimento de escalar executado pelo eu lírico diluído e reificado em ponteiros de um relógio perfazem um movimento vertical.

Ao analisar os verbos utilizados pelo poeta e sua relação de direcionamento, obtemos a seguinte tabela:

verbo	tradução para o português	estrofe	direcionamento no poema
fortziehen	migrar, mover	primeira	horizontal
wehen	soprar, ventar	primeira	vertical
sich beugen	inclinar-se	segunda	vertical
schaukeln	balançar	segunda	horizontal
klingen	soar, tinir	terceira	horizontal
klimmen	escalar	terceira	vertical

Tabela 17. Verbos utilizados no poema e as direções indicadas por eles.

O poeta teve um cuidado em combinar o direcionamento do segundo verbo de uma estrofe com o direcionamento do primeiro verbo da estrofe seguinte. É como se cada verso fosse assinalado por uma cruz, símbolo cristão do sofrimento e do sacrifício, transformando o poema em um cemitério com sepulturas, tal como aparece na segunda estrofe. Esse cruzamento triplo foi reforçado pelo uso das preposições *über* (sobre) e *unter* (sob). Como uma câmera plongée⁸², Trakl direciona o olhar do espectador para o alto, ao contemplar os objetos abaixo, porém arrasta-o em seguida a uma vertiginosa

82 Plongée, que significa mergulhada em francês, é o termo usado para definir um tipo de enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo, situando o espectador em uma posição mais acima do objeto, vemos a imagem como se estivéssemos mais altos. O contra-plongée, é como o nome sugere, o contrário do plano anterior, neste a câmera filma o objeto de baixo para cima, situando o espectador abaixo do objeto e engrandecendo-o na tela. (Cf. Aumont, Jacques e Marie, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Papyrus Editora: Campinas, 2003.)

queda, cuja tentativa de retornar ao alto culminará com a morte, ou seja, a meia-noite. Desse modo, o poeta recria, através do direcionamento dos verbos, a expulsão do homem para fora do paraíso original e seu desejo de retornar a ele por meio da morte, para escapar dos sofrimentos impostos pela vida. Porém, essa morte significa o fim derradeiro, sem possibilidade de uma transcendência.

Estética do feio por meio da metáfora

A atmosfera outonal criada em *Untergang* expressa um cenário que é uma sombra ou lembrança de um passado áureo, de uma civilização extinta. Assim como a arte expressionista, a poética trakliana revela a lembrança de um tempo que não existe mais. A metáfora é um instrumento do poeta para manipular fragmentos e construir um cenário devastado. O próprio título do poema contém uma metáfora que dialoga com o crepúsculo histórico vivenciado pelo Império Austro-húngaro. Isso refletiu na escolha por uma palavra que reunisse a ideia de ocaso e declínio.

No poema de Trakl, o Belo é associado à decadência e à dissolução do todo. A seleção de elementos que compõem as imagens suscitadas pela primeira estrofe, por exemplo, apesar de belas, criam uma paisagem desolada e vazia. Os substantivos *Weiber* (lagoa), *Vögel* (pássaros), *Abend* (anoitecer), *Sternen* (estrelas) e *Wind* (vento) não são agressivos e nem sugerem dissonâncias. Ao contrário, isoladamente suscitam imagens agradáveis e suaves. Porém, o modo como o poeta os posicionou no poema para construir o cenário é que resulta em dissonância, termo utilizado por Adorno ao se referir às “feridas da racionalidade” contidas nas relações de dominação da natureza. A lagoa é alva, pois não reflete nada, os pássaros partiram em migração e o vento é gelado. Em versos paratáticos, a estrofe introduz delicadamente o leitor a uma paisagem espontaneamente associada à melancolia e à desolação.

Conforme já foi afirmado sobre o Feio nas Vanguardas modernistas, a arte transforma o que é ostracizado como feio para denunciar o mundo que o cria. *Untergang* recria o mundo de acordo com a subjetividade de Trakl para revelar o quanto esse mesmo mundo, com seus elementos familiares, tornou-se estranho. O eu lírico é um estrangeiro em sua própria terra e contempla suas ruínas. Na segunda estrofe, o poeta lança mão de violência e deformações imagéticas para causar um choque visual no leitor. A destruição e a agressividade contidas na técnica do artista ao compor o poema são expressas por meio da metáfora, como nos versos *Über unsere Gräber / Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht* (Sobre nossas sepulturas / Inclina-se a fronte esfacelada da

noite). Há uma brutalidade contida na imagem de túmulos e de uma face esfacelada. O Feio, neste caso, se expressa na dissolução da vida e na deformação de uma imagem humanizada da noite. Ao retratar a existência como insegura – reflexão que causa desconforto ao leitor –, a imagem agradável de uma barca prateada sob carvalhos associa o Belo à decadência e ao sofrimento. Por meio da metáfora e do efeito luminoso de claro-escuro, o poeta aproxima a noção de Belo e Feio ao criar o contraste entre esses elementos. O resultado é o deleite por imagens fascinantes, porém negativas. Os elementos manipulados pelas metáforas não revelam valores morais. As contraposições, neste caso, revelam as contradições da existência no contexto da sociedade moderna.

A metáfora torna-se o instrumento adequado para que o Feio e o Belo sejam nivelados, pois ela implica em uma dissolução do significado dos elementos que ela reuni para a construção de um novo significado. Por isso, o ocaso, a noite, a lagoa, o vento, uma barca prateada, carvalhos, entre outros elementos citados no poema, podem ser belos e compor o Feio em paisagens desoladas e melancólicas. A metáfora em Trakl constrói o Feio através do Belo, porque opera com um ajuste do modo de pensar tradicional e convencional por meio da tensão metafórica.

A terceira estrofe oferece uma imagem suave com a metáfora absoluta de muros que ressoam, para colidir, em seguida com arcos de espinhos (*Dornenbogen*). Esse choque de sensações é oferecido pela Estética do Feio, porque o conflito entre o Belo e o Feio conduz à desarmonia e à dissonância. O radicalismo formal do poema só foi possível devido ao arrefecimento do compromisso com valores tradicionais estéticos. O choque com os elementos da civilização contidos na última estrofe – os muros da cidade, o relógio – revelam uma conspiração da técnica desenvolvida pela indústria contra o ser humano. A técnica conduz o indivíduo de forma passiva à morte. As metáforas que associam a vida ao percurso dos ponteiros de um relógio e a morte à meia-noite, como um sacrifício em nome do progresso, revelam o dilaceramento do indivíduo. A individualidade desse eu lírico foi diluída em meio à massificação, a ponto dele se referir a si mesmo como uma primeira pessoa do plural.

Na configuração do eu lírico em *Untergang* é possível perceber que a paisagem desolada e vazia é um reflexo do esvaziamento e dilaceramento do próprio eu lírico. Diante da ausência de um Eu manifesto explicitamente, as metáforas criaram um conjunto de significações obscuras. Perplexo diante do mal estar de uma época trágica, o eu lírico se apaga como na metáfora do ocaso contida no título do poema, só lhe restando a morte definitiva.

5. Análise do poema *Geistliche Dämmerung*

O poema foi escrito entre o outono de 1913 e a primavera de 1914, portanto antes da eclosão da Guerra. Consta na coletânea *Sebastian im Traum*, lançada como livro em 1915, após a morte do poeta. Trata-se de um poema composto por doze versos livres distribuídos em quatro tercetos.

Geistliche Dämmerung

Stille begegnet am Saum des Waldes
Ein dunkles Wild;
Am Hügel endet leise der Abendwind,

Verstummt die Klage der Amsel,
Und die sanften Flöten des Herbstes
Schweigen im Rohr.

Auf schwarzer Wolke
Befährst du trunken von Mohn
Den nächtigen Weiher,

Den Sternenhimmel.
Immer tönt der Schwester mondene Stimme
Durch die geistliche Nacht.

Crepúsculo Espiritual⁸³

Em silêncio espreita na orla da floresta
Um escuro animal selvagem;
Na colina finda suave o vento do anoitecer,

Emudece o lamento do melro,
E as serenas flautas de outono
Silenciam no junco.

Sob negras nuvens
Navegas embriagado pela papoula
A lagoa noturna,

83 Tradução de Priscila C. Salomão.

O céu de estrelas.
Sem cessar ressoa a voz lunar da irmã
Pela noite espiritual.

Nos dois primeiros tercetos, o poeta apresenta a paisagem e seus componentes; nos dois últimos tercetos, ele apresenta uma ascensão ao céu e a retomada do som. O poema se inicia com uma aparente descrição da paisagem natural, conforme uma tendência presente em muitos poemas de Trakl. Em um local geográfico indefinido, o cenário de uma paisagem natural é composto por floresta (Wald), lagoa (Weiher), canto de pássaro (Amsel) sob um céu nublado e estrelado. Este cenário bucólico é a negação do espaço urbano, por conta da solidão e do afastamento que suscita. O eu lírico trakliano com frequência se isola em meio à paisagem natural, pois sua poesia tematiza o isolamento. Ele interage com a paisagem como um estranho andarilho, que vaga por seus caminhos. O local descrito no poema foi esvaziado em sua essência e, por isso, o espaço se torna a expressão do isolamento e da solidão vivenciados pelo eu lírico. Esse esvaziamento é reforçado pelo silêncio que percorre o poema. O som e o movimento cessam no momento do crepúsculo, nas duas primeiras estrofes. A mobilidade do escuro animal selvagem e do vento, na primeira estrofe, se mesclam ao emudecimento do pássaro e ao fim do ruído dos juncos ao vento, na segunda estrofe.

Os animais e outros elementos citados são categorias simbólicas recorrentes na lírica trakliana. A noção de símbolo aqui utilizada se refere à definição apresentada por Goethe de que “a simbólica transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, e de tal modo que na imagem a ideia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível e, ainda que pronunciada em todas línguas, continuaria a ser indizível.”⁸⁴ Esta posição está de acordo com o princípio geral romântico, segundo o qual o símbolo parte sempre de imagens poéticas para construir a sua significação final. É assim que Coleridge apresenta a questão em *Statesman’s Manual*: “Um símbolo caracteriza-se por uma diafaneidade do particular no indivíduo, ou do geral no particular, ou do universal no geral. Acima de tudo, pela diafaneidade do eterno através do e no temporal.”⁸⁵ Essa herança do pensamento romântico está presente na poética de Trakl quando o poeta de Salzburg utiliza essas imagens intercambiáveis em vários poemas. Elementos como o escuro animal selvagem (ein dunkles Wild), a lagoa (Weiher), o melro (Amsel), a orla da floresta (Saum des

84 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Máximas e Reflexões*, trad. de José M. Justo, in *Obras Escolhidas de Goethe*, vol.5, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992, pp.188-189

85 Samuel Taylor Coleridge, ed. por H. J. Jackson, Oxford University Press, Oxford, 1985, p.661.

Waldes), os juncos (Rohr), o outono (Herbst), a irmã (Schwester) são imagens que Trakl utiliza em várias formas de combinações ao compor seus poemas. São ideias que transmitem um significado apenas na polivalência semântica do poema, por traduzir no plano estético o indizível para o qual não há uma categoria estabelecida.

Assim como no poema *Untergang*, anteriormente analisado, o poema *Geistlich Dämmerung* apresenta o momento do crepúsculo. Tematizando a passagem da vida para a morte, o espiritual consiste no momento do crepúsculo, ou seja, da passagem do dia para a noite, em que os elementos citados adquirem uma conotação especial. O título abrange o espaço descrito no poema inteiro e indica o caráter “espiritual” e metafísico desse poema. Trakl tece uma contraposição entre o físico e o metafísico: a transição do crepúsculo para a noite, enquanto passagem do tempo secular, torna-se uma metáfora para o espiritual, o momento em que o eu lírico sai fora de si, abandona o corpo e transcende em fuga da existência. Há, portanto um antes e um depois, cuja transição é marcada por uma fusão entre o físico e o espiritual.

Os elementos citados (lagoa, floresta, melro, vento etc.) estão na transição marcada pelo crepúsculo e pelo espiritual. Neste caso, o momento de transição é também uma transposição de fronteiras: o animal situado na orla da floresta, o cessar do vento do anoitecer, o emudecimento do melro, o silenciar das flautas. Esse momento de transformação concilia o declínio e a fuga. Assim como o crepúsculo se transforma em noite, a vida se esvai e a morte se sobrepõe. Enquanto processo de transição entre a vida e a morte, o crepúsculo também pode ser considerado como um escape da vida, ele é espiritual pois é vivenciado como um momento de isolamento e perda da vitalidade, uma transição da presença à ausência.

A experiência da transição em Trakl, que o poeta com frequência associa ao crepúsculo, caracteriza um momento de escape, ausência e solidão que é o oposto à experiência moderna e eufórica do movimento, da produção e reprodução em escala industrial e da destruição em massa. O isolamento em meio a uma paisagem natural é a negação da cidade e do progresso, que a modernidade celebra com entusiasmo na arte futurista, por exemplo. O caráter expressionista dessa paisagem natural criada pelo poeta está contido no tom melancólico que permeia o cenário por meio da escolha lexical e do tema da morte.

Enquanto as duas primeiras estrofes apresentam imobilidade, ausência de som e do elemento humano, em contraste as duas últimas estrofes apresentam uma forma de movimento, de som e de presença humana. O eu lírico se refere a alguém por meio do pronome pessoal *du* (você). Esse interlocutor faz a ação de se deslocar ao som da voz da

irmã, segundo elemento humano no poema. O elemento humano pertence ao domínio do espiritual porque está inserido no momento de morte. Trata-se de um movimento de queda e ascensão de alguém que navega em uma lagoa entre as águas e o céu estrelado, ou seja, em meio ao contraste entre corpo e alma, ao qual se refere o “espiritual” do título.

A embriaguez por papoula em si já é uma forma temporária de se desligar das sensações desagradáveis do corpo e que cria uma sensação ilusória de desconexão da realidade e da matéria. Esse interlocutor estaria embriagado e vivenciando essa desconexão ilusória quando se depara com sua possível morte, ou seja, com a desconexão total da vida cotidiana e banal.

A última estrofe ressalta o triunfo da noite, metáfora para a morte, com os elementos estrelas celestes (*Sternenhimmel*), voz lunar (*mondene Stimme*) e noite espiritual (*geistliche Nacht*). Resumidamente, as duas primeiras estrofes atentam para a estaticidade do momento de transição; na terceira estrofe ocorre de fato a transição num duplo movimento, em direção ao fundo de uma lagoa e rumo ao céu, e a quarta estrofe é fim da transição, pois adentrou a noite e prevaleceu a morte. A voz da irmã é como um canto fúnebre que celebra o fim.

Metáforas do poema *Geistliche Dämmerung* (Crepúsculo Espiritual)

O poema possui uma série de metáforas compostas por adjetivos e substantivos, assim como metáforas constituídas pelo caso genitivo. O título, assim como em *Untergang*, apresenta a metáfora que percorre os versos subsequentes ao introduzir o caráter espiritual das imagens do poema. O adjetivo *geistlich* (espiritual) atribui ao substantivo *Dämmerung* (crepúsculo) elementos semânticos que o retiram de sua significação comum, enquanto apenas uma luminosidade crescente ao amanhecer e decrescente ao entardecer.

	tenor	veículo
idioma original	Dämmerung	geistliche
Tradução	crepúsculo	espiritual

Tabela 1

A expressão *dunkles Wild* (*animal escuro*) é recorrente nos poemas de Trakl. Seu significado simbólico na lírica de Trakl gera discussões sobre a tradução deste

substantivo, pois algumas vezes é traduzido como *presa*, outras vezes como *animal*, inclusive por causa do adjetivo que lhe é atribuído. Como uma peça móvel, o poeta combina *Wild* com uma série de adjetivos. Neste caso, combinou-o com o adjetivo *dunkel* (escuro, sombrio), o que reforça sua polissemia, pois o adjetivo acompanha o escurecimento sugerido pela diminuição da luminosidade ao entardecer. Há uma harmonia visual entre este animal escuro e o anoitecer. Por isso, o adjetivo novamente é um veículo que modifica o tenor.

	tenor	veículo
idioma original	Wild	dunkles
Tradução	Animal selvagem	escuro

Tabela 2

A metáfora das flautas (*Flöten*), também presente no poema *Grodek*, possui uma simbologia variável de acordo com o poema em que o poeta a emprega. Em *Geistliche Dämmerung*, a presença do som se manifesta pela indicação de seu cessar, seja o canto do melro ou as flautas, que são associadas ao outono. Há flautas feitas de juncos e o som do vento nesses juncos faz o leitor associar essas plantas ao instrumento, numa paisagem outonal. A citação do som, portanto, é acompanhada de uma visualidade típica dos poemas de Trakl. A serenidade da imagem, em oposição ao contexto agressivo e violento em que o substantivo *Flöten* é empregado em *Grodek*, é reforçada pelo adjetivo *sanft* (calmo, sereno, suave).

	tenor	veículo
idioma original	Flöten	sanften
Tradução	Flautas	Suaves, serenas

Tabela 3

O poema é assinalado pela presença do escuro, seja pelo *animal escuro* (*dunkles Wild*), pelo anoitecer ou pela metáfora *schwarzer Wolke* (*nuvens negras*). Como um augúrio pessimista, a cor negra aparece nestes elementos do poema já citados, e em particular nesta metáfora de forma direta. O negro representa a morte e o luto nas culturas ocidentais. O adjetivo é um veículo que determina o caráter cromático e polissêmico da metáfora em questão.

	tenor	veículo
idioma original	Wolke	schwarzer
Tradução	Nuvens	negras

Tabela 4

Uma outra metáfora proporciona continuidade a esse *leit motiv* que percorre o poema: *nächtigen Weiher* (*lagoa noturna*). A imagem da lagoa se torna escura devido ao adjetivo. O eu lírico faz alusão a um momento em que morreria afogado em uma lagoa quando estivesse andando por uma paisagem campestre, embriagado por algum derivado do ópio. A lagoa assume essa tonalidade noturna, pois a noite e o negror estão simbolicamente associados à morte nos poemas de Trakl. Então, o adjetivo *nächtigen* (noturno) age como um veículo que atribui polissemia ao substantivo.

	tenor	veículo
idioma original	Weiher	nächtigen
Tradução	Lagoa	noturna

Tabela 5

O feminino, enquanto elemento reconfortante e familiar ao eu lírico, é representado pela alusão à irmã. Do mesmo modo como em *Grodek*, essa presença é decomposta em partes. Em *Grodek*, Trakl alude à sombra dela, em *Geistliche Dämmerung* ele alude à voz, na metáfora *mondene Stimme* (*voz lunar*). O adjetivo *mondene* (lunar) retira do substantivo *Stimme* (voz) sua concretude física para dotá-lo de uma significação mística.

	tenor	veículo
idioma original	Stimme	mondene
Tradução	voz	lunar

Tabela 6

Há duas metáforas formadas por substantivos compostos. Na tradução de *Sternenhimmel* (*Céu de estrelas*), optamos por transpor um substantivo como adjetivo que qualifica o outro sujeito. Por isso, ao traduzir a expressão como “céu de estrelas”, classificamos o substantivo *Himmel* (céu) como um veículo que atribui uma significação mística às estrelas, reforçando o caráter espiritual das imagens.

	tenor	veículo
idioma original	Sternen	Himmel
Tradução	estrelas	céu

Tabela 7

O outro substantivo composto é *Abendwind* (*vento do anoitecer*). Em *Untergang*, há também a presença de um vento ao anoitecer. Então, trata-se de outro elemento recorrente da lírica trakliana. O vento é um elemento que Trakl insere nesse contexto crepuscular, do anoitecer, numa atmosfera outonal. A combinação entre *Wind* (vento) e *Abend* (anoitecer) promove no leitor a impressão de uma frialdade mórbida. Enquanto processo de morte, o anoitecer gélido de outono remete ao abandono e à solidão no momento da morte. O substantivo *Abend* atribui ao substantivo *Wind* um campo semântico lúgubre e por isso age como um veículo.

	tenor	veículo
idioma original	Wind	Abend
Tradução	vento	anoitecer

Tabela 8

Algumas metáforas do poema foram formadas por meio do caso genitivo. Trakl situa com frequência seus poemas num ambiente campestre, dentro ou próximo a um *Wald* (bosque ou floresta). Esse local é um elemento importante em sua lírica, pois remete ao afastamento e ao isolamento do eu lírico. Ao situar o local onde jaz o animal, ao qual alude, na orla de um lugar como esse, na expressão *Saum des Waldes* (*orla da floresta*), o poeta transpõe os limites do sentido denotativo da expressão. Conotativamente, trata-se do limite da própria vida. Durante o crepúsculo, no momento da morte, o eu lírico atingiu o limite que transpassará com a morte. Por potencializar a polissemia da metáfora, a expressão *des Waldes* (da floresta) age como veículo.

	tenor	veículo
idioma original	Saum	des Waldes
Tradução	orla	da floresta

Tabela 9

O pássaro Amsel (melro) aparece em outros poemas de Trakl, como *Gesang einer gefangenen Amsel* e *Verfall*. A expressão *die Klage der Amsel* (o lamento do melro)

também é utilizada em outros poemas. Então, não se trata de um verso exclusivo para o poema *Geistliche Dämmerung*, mas antes de uma estrutura que o poeta recombina com diversas outras. O inusitado da metáfora é a identificação do canto do pássaro a um lamento (Klage), para ressaltar a melancolia do momento. O leitor se surpreende a constatar que esse lamento não vem de uma pessoa, mas de um pássaro – como o corvo de Edgar Allan Poe. Por esse motivo, a expressão no genitivo *der Amsel* (do melro) exerce a função de um veículo que modifica o tenor *Klage*.

	tenor	veículo
idioma original	Klage	der Amsel
Tradução	lamento	do melro

Tabela 10

A expressão *sanften Flöten des Herbstes* (*serenas flautas do outono*) reúne a metáfora *sanften Flöten* (*serenas flautas*), já analisada, ao grupo genitivo *des Herbstes* (*do outono*). Ao acrescentar à primeira metáfora o grupo genitivo, o poeta atribui ao som a atmosfera outonal típica dos poemas de Trakl.

	tenor	veículo
idioma original	sanften Flöten	des Herbstes
Tradução	serenas flautas	do outono

Tabela 11

O mesmo ocorre com a expressão *mondene Stimme der Schwester* (*voz lunar da irmã*), composta pela metáfora *mondene Stimme* (*voz lunar*) e o grupo no genitivo *der Schwester* (*da irmã*). O genitivo associa à primeira metáfora um elemento importante da lírica de Trakl: a presença da irmã. Por causa disso, esse grupo se torna o veículo que modifica o tenor, composto pelo grupo metafórico *mondene Stimme*.

	tenor	veículo
idioma original	mondene Stimme	der Schwester
Tradução	voz lunar	da irmã

Tabela 12

Elementos cinematográficos do poema

Assim como no poema *Untergang*, Trakl planejou a distribuição de imagens ao

longo dos versos. Cada estrofe possui duas imagens, como se fossem planos cinematográficos que direcionam o olhar do leitor. Esquemáticamente, analisamos a seguinte distribuição de imagens:

Estrofe I:

Imagem 1 | Stille begegnet am Saum des Waldes
Ein dunkles Wild;

Imagem 2 | Am Hügel endet leise der Abendwind,

Estrofe II:

Imagem 3 | Verstummt die Klage der Amsel,

Imagem 4 | Und die sanften Flöten des Herbstes
Schweigen im Rohr.

Estrofe III:

Imagem 5 | Auf schwarzer Wolke
Befährst du trunken von Mohn

Imagem 6 | Den nächtigen Weiher,

Estrofe IV:

Imagem 7 | Den Sternenhimmel.

Imagem 8 | Immer tönt der Schwester mondene Stimme
Durch die geistliche Nacht.

Isso significa que o poema *Geistliche Dämmerung* apresenta um esquema semelhante ao poema *Untergang*, quanto à organização de suas imagens. Embora os dois poemas variem quanto ao número de versos e estrofes, cada estrofe é composto por duas imagens poéticas.

estrofe	I		II		III		IV	
imagem	1	2	3	4	5	6	7	8

Tabela 16. Distribuição de imagens no poema.

O poema está também dividido de acordo com a presença e a ausência de movimento. A primeira e a segunda estrofe apresentam verbos que criam a impressão de

ausência de movimento e silêncio. São eles *begegnen* (espreitar), *enden* (finalizar, terminar), *verstummt* (emudecer) e *schweigen* (silenciar, calar). A terceira e a quarta estrofes apresentam verbos que retomam movimento e som: *befahren* (navegar) e *tönen* (ressoar).

Há no poeta um planejamento calculado em torno do direcionamento. Elementos do céu e da terra estão envolvidos no cessar do som e do movimento: o animal terrestre e o pássaro, assim como o vento e as colinas. A lagoa onde o corpo afundaria e o céu para onde a alma ascenderia configuram um conflito potencial de direções, em um paradoxo entre decadência e transcendência.

Estética do feio por meio da metáfora

O processo de esquecimento e de fuga da realidade presentes no poema são o caminho do espiritual. Esse cenário vazio e desolado transfigura-se em uma paisagem estrangeira ao próprio eu lírico. A paisagem devastada reflete o esvaziamento e o apagamento do eu lírico. Esse eu que não se manifesta diretamente, que se apaga num processo de morte, revela sua diluição e dilaceramento.

A poesia moderna que, segundo Gottfried Benn, é mais objetiva e menos subjetiva, revela, na verdade, a diluição da subjetividade diante de processos massificantes. Prova disso é a recusa da euforia pelo movimento e pelo cenário urbano por parte do eu lírico que se refugia na solidão. Se a individualidade sucumbiu à massificação – seja pela produção industrial ou pela destruição em massa – a subjetividade se expandiu a ponto de devorar a si mesma, como crise decorrente da racionalidade crítica que não se cumpriu.

No poema *Geistliche Dämmerung*, o eu lírico não faz alusão a si mesmo diretamente, ou seja, não se manifesta na forma de um eu, com pronomes pessoais em primeira pessoa. Ele se dilui no espaço, que lhe é estrangeiro, pleno de vazio e tédio. Sua dor é evidenciada pela ânsia do esquecimento e pela fuga por meio da morte. Se a subjetividade foi minada, Trakl recorre a metáforas cujo significado é obscuro ao leitor. Ele criou novas significações que traduzem sua própria perplexidade perante um mundo que lhe é estranho, mas que antes lhe era familiar. O tempo outonal, implícito nos poemas desta fase, sugerem que antes houve uma primavera, ou tempos mais prósperos. O eu lírico trakliano se esvaece na paisagem outonal.

O tom suave e sereno é utilizado para expor o percurso de uma possível morte trágica, um duplo suicídio: autodestruição da consciência e do corpo. Primeiramente, a

consciência é apagada pelo uso de um narcótico que conduz à embriaguez e dissipa a noção de realidade. Depois, ocorre a morte indolor do corpo. A tradição poética utiliza o tom sereno para se referir a paisagens belas e a relações harmoniosas entre o indivíduo e o espaço. Em vez de utilizar imagens feias e degeneradas para se referir à morte, Trakl utiliza elementos suaves como a presença feminina da irmã e a paisagem campestre. A consequência desse choque é o nivelamento entre esta serenidade e a perversidade nela contida.

6. Análise do poema *Grodek*

O poema *Grodek* foi selecionado para fazer parte do corpus analisado por se tratar do último poema escrito por Georg Trakl, em 1914. Dele optamos por apresentar, em português, duas traduções, uma de João Barrento e a outra de Claudia Cavalcante. Ambas optaram por soluções diversas diante das inúmeras dificuldades do poema original. Um cotejo entre os textos pode esclarecer ao leitor os sentidos possíveis das metáforas acumuladas, mas uma comparação entre as traduções foge ao escopo deste nosso trabalho.

Grodek

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blaue Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nähert heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

Grodek

Ao entardecer, as florestas outonais
ecoam de armas mortíferas, e as planícies douradas
e os lagos azuis, por sobre os quais rola
um sol sombrio; a noite abraça
guerreiros moribundos, o lamento selvagem
das suas bocas destroçadas.
Mas, em silêncio, num fundo de salgueiros,
juntam-se nuvens rubras, onde um Deus irado habita;
e o sangue derramado, e frescura lunar;
todos os caminhos desembocam em negra podridão.
Sob dourada ramagem da noite e sob estrelas
a sombra da irmã vacila pelo bosque de silêncio,
para saudar os espíritos dos heróis, as cabeças ensangüentadas;
e levemente, nos canaviais, soam as flautas sombrias do outono.
Oh, dor orgulhosa! Vós, brônzeos altares,
Uma dor portentosa alimenta hoje a chama escaldante do espírito,
Os filhos que ainda hão-de nascer.⁸⁶

Grodek

À noite soam florestas outonais
De armas mortíferas, as planícies douradas
E lagos azuis, por cima o sol
Mais sombrio rola; a noite envolve
Guerreiros em agonia, o lamento selvagem
De suas bocas dilaceradas.
Mas silenciosas reúnem-se no fundo dos prados
Nuvens vermelhas, onde habita um deus lunar;
Todos os caminhos desembocam em negra putrefação.
Sob ramos dourados da noite e das estrelas
Oscila a sombra da irmã pelo mudo bosque.
Para saudar o espírito dos heróis, as cabeças que sangram;
E baixinho soam nos juncos as flautas escuras do outono.
Oh, tão orgulhoso luto! Altares de bronze!
Hoje uma dor violenta alimenta a chama ardente do espírito:
Os netos que ainda não nasceram.⁸⁷

86 Tradução de João Barrento.

87 Tradução de Claudia Cavalcanti.

Grodek é um lugar real localizado na Galícia Oriental (atual Ucrânia) e foi campo de uma batalha entre russos e austríacos durante a Primeira Guerra Mundial, que terminou em derrota devastadora para os austríacos. Trakl trabalhava como oficial farmacêutico e teve uma experiência muito traumática com o grande número de mortos e feridos, operações sem anestesia e falta de medicamentos. Essa situação angustiante o levou a uma primeira tentativa de suicídio. Em seguida, foi transferido para um hospital militar na Cracóvia, Polônia, em setembro de 1914. Mesmo após ser rigorosamente revistado, conseguiu uma alta dosagem de cocaína, com a qual finalmente alcançou a morte em 3 de novembro de 2014, aos 27 anos. O poema *Grodek* teria sido, segundo afirmam seus biógrafos, o último poema escrito por Trakl.

O poema é constituído por 17 versos, sem rima ou métrica. Conforme Claudia Cavalcanti afirma, “diferentemente da ordenação assindética utilizada em outros poemas, Grodek proporciona uma leitura fluente, de muitos enjambements”⁸⁸, ou seja, há uma continuidade sintática, semântica e rítmica entre os versos. O estilo de Trakl continua acentuadamente impessoal em suas descrições objetivas, sem referência direta ao eu lírico do poema. Quatro períodos estão distribuídos ao longo desses 17 versos, exceto por uma exclamação no 15º verso, marcando uma divisão do poema em três partes.

O período que abrange do primeiro ao sexto verso mostra ao leitor apresentações objetivas de sons e imagens. O momento é o entardecer de outono, recorrente metáfora em Trakl para o processo de morte. O outono, como dito anteriormente na análise do poema *Untergang*, revela-se uma metáfora para a bíblica expulsão do paraíso, o fim dos dias quentes de primavera e verão, fim das flores e dos bons momentos do passado. A sucessão de elementos citados neste período composto por seis versos não revela um movimento dinâmico, ao contrário, revela um cenário estático de fatos simultâneos. Ao anoitecer. *Planícies douradas e lagos azuis (die goldnen Ebenen / Und blaue Seen)* – cores que remetem à serenidade e são recorrentes nos adjetivos de cores em Trakl – enquadram-se na usual paisagem desolada trakliana que o autor introduz no início de seus poemas, mas neste caso são entrecortadas por elementos bélicos agressivos, como *armas mortíferas (tödlichen Waffen)*, *guerreiros moribundos (Sterbende Krieger)*, o *lamento selvagem das suas bocas destroçadas (die wilde Klage / Ihrer zerbrochenen Múnder.)*. O som preenche o cenário destes versos e retrata a experiência dos sons da guerra.

O historiador britânico especialista em conflitos bélicos John Keegan cita o

88 CAVALCANTI, Claudia. In: TRAKL, Georg, De Profundis, Editora Iluminuras, 1994.

depoimento de um oficial alemão do XII Corpo de Granadeiros de Brandemburgo que esteve entre os primeiros a experimentar o efeito do fogo de fuzis de longo alcance e mira precisa durante a Primeira Guerra Mundial:

Assim que deixamos a borda da floresta, uma saraivada de balas assobiou junto a nossos narizes e atingiram as árvores atrás. Cinco ou seis gritaram perto de mim, cinco ou seis de meus companheiros caíram na grama. (...) O fogo parecia vir de longa distância, um pouco à esquerda. (...) E lá estávamos nós, avançando como se estivéssemos em um desfile (...) em direção a um metálico som de marteladas, seguido por uma pausa e, então, por marteladas ainda mais rápidas – metralhadoras!⁸⁹

O relato do oficial alemão revela certos elementos em comum com o poema de Trakl, como o efeito aterrorizante dos sons de metralhadoras em uma floresta, o ferimento e a morte de soldados. Sons de tiros e lamentos que resultaram de uma nova forma de matar: trata-se de uma guerra mecanizada como nunca houve antes. O ritmo industrial de produção de mercadorias foi incorporado pela indústria bélica para produzir morte

Grodek alude à mutilação humana tanto como uma metáfora da desintegração do eu em meio à ruína de valores humanos, como também uma mutilação real e literal que Trakl testemunhou durante a guerra ao cuidar de pacientes. John Keegan, na mesma obra, cita o relato de outra testemunha, Edwin Vaughan, um oficial de guerra do Primeiro e do Oitavo Regimentos de Warwickshire, que descreveu o esforço empreendido por sua unidade para seguir adiante:

Cambaleávamos estrada acima, bombas explodindo à nossa volta. Um homem parou de repente diante de mim e, exasperado, eu o amaldiçoei e o empurrei com meus joelhos. Com delicadeza ele disse, “estou cego senhor”, e virou-se para me mostrar seus olhos e nariz rompidos por um pedaço de bala. “Oh, Deus! Sinto muito, filho”, eu disse, “Continue sobre a parte dura”, e o deixei cambaleiar em sua escuridão.⁹⁰

Assim como em *Untergang*, a noite é um elemento personificado que, ao abraçar esses combatentes moribundos, também é uma metáfora para a morte deles. Nos seis primeiros versos, portanto, o poeta introduz o leitor a sua paisagem desolada, mas agora com os elementos que causam essa desolação de forma ativa.

89 KEEGAN, John. *História Ilustrada da Primeira Guerra Mundial*. Ediouro, Rio de Janeiro: 2003, pág. 110.

90 KEEGAN, John. *História Ilustrada da Primeira Guerra Mundial*. Ediouro, Rio de Janeiro: 2003, págs. 384 e 385.

Os dois períodos seguintes compõem uma unidade em torno do silêncio, presente em duas formas: um advérbio (*stille*) e um adjetivo (*schweigend*). É curioso notar que este silêncio repentino no poema se assemelha à pausa do som do disparo de metralhadoras presente no relato do oficial alemão do XII Corpo de Granadeiros de Brandemburgo. O cessar do som ajuda a por em evidência as consequências desse som: corpos mutilados. Trakl utiliza a cor vermelha presente em metáforas de cores como em *nuvens rubras* (*rotes Gewölk*) ou na visualidade do elemento sangue. Assim como a primeira parte do poema é marcada pelo som e pelas cores azul e dourado, esta segunda parte é marcada pelo silêncio e pelas cores vermelho, dourado e preto.

Diferentemente de outros poemas de Trakl, em que o anoitecer é um processo que culmina na noite ao final, ou seja, na morte, este poema já se inicia com a noite. O entardecer torna-se noite na quarta estrofe e a noite permanece até o final do poema. Enquanto metáfora para a morte na lírica trakliana, pode-se dizer que o predomínio da noite é o predomínio da morte, ressaltada pela presença de corpos ensanguentados e da decomposição no décimo verso: *todos os caminhos desembocam em negra podridão* (*Alle Straßen münden in schwarze Verwesung*). Este verso, aliás, revela a influência do pensamento nitzschiano em Trakl, ao considerar o *abismo* – metáfora de Nietzsche para a morte – como uma fatalidade inevitável. Mas, ao contrário de Nietzsche que exorta seu leitor a uma afirmação da vida mediante a consciência dessa fatalidade, Trakl parece desistir da vida, pois as circunstâncias determinadas pela guerra são insuportáveis e a racionalidade que deveria conduzir ao desenvolvimento humano resultou em uma crise da condição humana.

A presença da irmã é uma alusão à Margarethe Trakl (1892-1917), também chamada de Gretl, irmã de Georg Trakl, com quem ele teria compartilhado um amor incestuoso, segundo seus biógrafos. A presença da irmã é um elemento feminino quase espiritual, que aparece também em outros poemas de Trakl. Ela saúda o espírito dos heróis, cujo caráter heróico se deve à morte, o que reduz todos à condição de *cabeças ensanguentadas* (*die blutenden Häupter*).

O décimo quarto verso encerra a segunda parte ao restituir o som. O conjunto *flautas sombrias do outono* (*die dunkeln Flöten des Herbstes*), apesar da suavidade sugerida pelo instrumento musical, poderia ser lido como uma metáfora para as metralhadoras que novamente disparam pelas florestas. Por isso, a terceira parte, constituída pelos três últimos versos, soa como uma exclamação dolorosa, um lamento pleno de furor. O último verso retoma a ideia do *não nascido* (*ungeboren*), que aparece em outros poemas de Trakl, uma possível referência ao aborto espontâneo que sua irmã sofreu em Berlim,

antes da guerra. Também remete à impossibilidade da vida em circunstâncias tão atroz para a civilização, pois a guerra é negação dos princípios da civilização. O racionalismo cede lugar à dor, que se torna o alimento do espírito. Os altares de bronze reforçam a metáfora da morte na guerra como uma oferta de sacrifício para aplacar a ira de um Deus. O “altar de bronze” (em hebraico: *mizbah hann hōshet*; segundo o Êxodo 39:39), “mesa do Senhor” (em hebraico: *shulchan adonai*; Malaquías 1:7, 12) ou “altar do sacrifício”, “altar dos holocaustos”, “altar da oferta queimada” (em hebraico: *mizbah hā`ōlâ*; Êxodo 30:28) era um altar construído para fins sacrificiais. O significado literal do termo hebraico *mizbēah*, é "local de abate" ou "lugar de sacrifício". O altar era um ponto central do culto religioso. Ele tinha chifres nos quais o animal a ser sacrificado era atado. O sacerdote pegaria o sangue em uma bacia, despejava o sangue ao pé do altar e o pecador voltaria para casa perdoado até o próximo pecado. Eram feitos sacrifícios ao longo do ano, mas o sacrifício anual era feito pelo sumo sacerdote no Dia da Expição (Yom Kippur), para expiar os pecados da nação. Não importa quão boa a pessoa fosse, sem o derramamento de sangue não haveria nenhum perdão. Sem o sacrifício no altar de bronze não haveria outro modo de se aproximar de Deus. A aliança com Yahweh era uma aliança de sangue, o animal inocente representava o pecador e tomava o lugar dele no altar. É por isso que se colocava as mãos na vítima inocente e em seguida aplicava-lhe um violento corte na garganta. Uma imagem que deixaria o pecador impactado porque trazia uma incrível consciência do pecado, e do seu salário que é a morte. Só então ele seria aceito e declarado limpo. Porém, no poema de Trakl, o sacrifício é em vão, pois esse Holocausto representado pela guerra não purifica a humanidade, mas antes revela a impossibilidade de haver civilização.

Metáforas do poema *Grodek*

O poema apresenta algumas palavras recorrentes no léxico lírico de Trakl cujo tenor é a palavra presente no discurso e o veículo a ideia que esse tenor retoma. Seria o caso de palavras como *entardecer* (*Abend*) e *noite* (*Nacht*).

	tenor	veículo
idioma original	Abend	processo de morte
tradução para o português	Entardecer, anoitecer	

Tabela 1

	tenor	veículo
idioma original	Nacht	morte
tradução para o português	noite	

Tabela 2

Mais uma vez, a passagem do dia para a noite durante o anoitecer é uma metáfora para a vida que se esvanece, enquanto a noite é a metáfora para a morte. Este conjunto de metáforas é constante na lírica trakliana, conforme foi demonstrado nos poemas analisados.

Há também as metáforas que fazem parte do grupo constituído por substantivos e adjetivos, em que o tenor é o substantivo, ao passo que o adjetivo funciona como um veículo que modifica o tenor. O primeiro conjunto dessa categoria de metáforas presente no poema é *die herbstlichen Wälder* (*as florestas outonais*). Posto que o outono em Trakl é um elemento metafórico, atribuí-lo às florestas em questão contribui com o potencial metafórica da expressão, como se as florestas fossem destituídas de qualquer atributo acolhedor, restando apenas a paisagem desolada. Por isso, o adjetivo *herbstlichen* (*outonais*) opera como um veículo que modifica *Wälder* (*florestas*):

	tenor	veículo
idioma original	Wälder	herbstlichen
tradução	florestas	outonais

Tabela 3

A expressão *tödlichen Waffen* (*armas mortíferas*) classifica-se como metáfora devido ao caráter mortal atribuído às armas como forma de reforçar sua significação funesta, apesar das armas serem fabricadas com o intuito de causar lesões e até mesmo a morte. O adjetivo proporciona ao substantivo um caráter maléfico e por isso constitui uma metáfora.

	tenor	veículo
idioma original	Waffen	tödlichen
tradução	armas	mortíferas

Tabela 4

Em contraposição à expressão como a anterior, Trakl introduz outra expressão que inspira serenidade: *die goldnen Ebenen* (*as palácies douradas*). O poema possui

metáforas relacionadas à combinação de cores inusitadas à determinados substantivos. O dourado é uma dessas cores recorrentes na construção de metáforas cromáticas da lírica trakliana. Ao associar a cor a uma formação geográfica, o poeta cria uma imagem que contrasta propositalmente com as demais imagens mórbidas do poema.

	tenor	veículo
idioma original	Ebenen	goldnen
tradução	planícies	douradas

Tabela 5

O mesmo ocorre com a expressão *blaue Seen* (lagos azuis), outra metáfora cromática. Apesar de ser quase um clichê associar a cor azul à água, o que potencializa esta metáfora cromática é seu contraste com as demais expressões de carga semântica mórbida, assim como ocorre com *die goldnen Ebenen* (as planícies douradas). Ou seja, a relação entre as metáforas faz com que uma composição metafórica supere sua própria banalidade para saltar à vista do leitor.

	tenor	veículo
idioma original	Seen	blauen
tradução	lagos	azuis

Tabela 6

No quinto e no sexto verso, o poeta provoca um impacto no leitor justamente pela sequência de três metáforas relacionadas ao sofrimento. Por essa razão, optamos por definir como metafórica a expressão *sterbende Krieger* (guerreiros moribundos), pois trata-se de uma construção plena de morbidez proposital, com o intuito de causar um choque após as imagens serenas de planícies e lagos, que remetem a cenários europeus.

	tenor	veículo
idioma original	Krieger	sterbende
tradução	guerreiros	moribundos

Tabela 7

Portanto, Trakl opera com um acúmulo de metáforas funestas que impressiona o leitor devido à soma de campos semânticos relacionados à perversidade das imagens. Em *wilde Klage* (lamento selvagem), o poeta gera conflito ao romper o bloqueio semântico

entre as palavras, mas o intuito de despertar ou traduzir uma angústia por meio do processo metafórico é constante no poema.

	tenor	veículo
idioma original	Klage	wilde
tradução	lamento	selvagem

Tabela 8

A expressão *zerbrochenen Mänder* (*bocas destroçadas*) foi considerada metafórica por apelar ao impacto visual que a imagem suscita no leitor. Rompe-se o bloqueio semântico ao atribuir à um substantivo como boca à possibilidade de se despedaçar. No caso de ferimentos em guerra, é possível pensar em mutilações reais, conforme consta inclusive nos relatos de testemunhas da Primeira Guerra Mundial citados acima, mas a escolha lexical do poeta permitiu que ele selecionasse uma combinação inusitada. O adjetivo *zerbrochen* pode ser associado a objetos que se partem em vários pedaços, não a bocas, e nisso reside o caráter inusitado da combinação entre ambas as palavras que constituem a metáfora, reforçando também o caráter de desumanização desses soldados mutilados.

	tenor	veículo
idioma original	Mänder	zerbrochenen
tradução	bocas	destroçadas

Tabela 9

A metáfora cromática do oitavo verso envolve o leitor em uma teia de significados relacionados ao vermelho. No caso da expressão *rotes Gewölk* (*nuvens vermelhas*), há duas possibilidades: no começo da noite em que ainda há nuvens avermelhadas no oeste – lembrando que, em Trakl, o anoitecer é metáfora para o processo de morte – e as associações do vermelho em relação à fúria, à guerra, ao sangue e à morte⁹¹. Nesta segunda parte do poema, em que predomina o silêncio, Trakl estabelece uma combinação de elementos associados ao vermelho, por meio da ira de um Deus e do sangue derramado. Por esse motivo, a cor age como uma veículo que modifica o tenor, arrancando-o de sua significação usual, do mesmo modo como ocorre com as demais metáforas cromáticas empregadas pelo poeta.

91 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

	tenor	veículo
idioma original	Gewölk	rotes
tradução	nuvens	rubras

Tabela 10

O autor opta por contrastar esta metáfora cromática com outra metáfora que, embora não seja cromática, sugere uma relação entre cores. Apesar do momento ser noturno, o vermelho, considerado uma cor primária e quente, é associado à sensação de calor, ao sol e ao fogo. A expressão *mondne Kühle* (*frescura lunar*) surge como um conflito em relação à metáfora cromática que a antecede, devido à impressão de frescor típica das cores frias. Embora Trakl não cite explicitamente uma cor fria, a visualidade da metáfora sugere um impacto entre uma cor fria e a cor quente da metáfora anterior na percepção do leitor. Por isso, o adjetivo *mondne* (*lunar*) age em relação ao tenor *Kühle* (*frescura*) como um agente que potencializa esse conflito.

	tenor	veículo
idioma original	Kühle	mondne
tradução	frescura	lunar

Tabela 11

Quando o poeta utiliza a palavra *Verwesung* (*podridão/decomposição*), opera com mais uma palavra recorrente em seu léxico lírico. Presente em outros poemas como *Amen*, trata-se de uma dupla alusão à morte, porque a decomposição é um processo inerente à morte e o preto associa-se à tristeza e ao luto na cultura ocidental. Esta metáfora cromática, portanto, foi escolhida pelo poeta para reforçar a ideia de morte em um verso pleno de pessimismo. Segundo o eu lírico, não há solução para quem vivencia os infortúnios da guerra, pois só é possível morrer. E a morte, neste caso, é despida da noção de triunfo cristão da alma que se separa do corpo, visto que a escolha lexical evidencia o aspecto mais repugnante da morte: a decomposição.

	tenor	veículo
idioma original	Verwesung	schwarze
tradução	podridão/decomposição	negra

Tabela 12

É importante notar que esta metáfora cromática é contraposta a outra metáfora cromática. A expressão *Unter goldnem Gezweig* (*sob ramos dourados*) também é uma combinação inusitada entre cor e substantivo. Mas, por se tratar de uma metáfora cuja carga semântica é mais suave do que a metáfora que a precede, o efeito da justaposição de ambas faz com que fiquem salientes devido ao choque entre elas.

	tenor	veículo
idioma original	Gezweig	goldnen
tradução	ramos	dourados

Tabela 13

Consideramos a expressão *schweigenden Hain* (*bosque silencioso*) como uma metáfora devido ao rompimento do bloqueio semântico ao atribuir a capacidade de ser silencioso ao *bosque* (*Hain*). Poderia ser apenas uma personificação, mas a função que a expressão exerce no poema, ao reafirmar o silêncio que caracteriza a segunda parte, e a relação semântica com o verso do qual faz parte o torna uma metáfora, pois o adjetivo age como um veículo que modifica o tenor, criando um terceiro elemento de significação:

Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain

A sombra da irmã vacila pelo bosque de silêncio

O bosque deixa de ser interpretado literalmente e adquire mais possibilidades de significação, como o espaço desolado pela guerra, em contraste com a serenidade suscitada pelo verso em si.

	tenor	veículo
idioma original	Hain	schweigenden
tradução	bosque	silencioso

Tabela 14

Do mesmo modo, as expressões *sangue derramado* (*Das vergossne Blut sich*) e *blutenden Häupter* (*cabeças ensanguentadas*) poderiam ser interpretadas em sentido literal, pois trata-se de uma guerra em que houve muitos feridos e mortos, se não fosse pela função que elas exercem no poema. O sangue vertido ocupa uma função semântica importante no conjunto das metáforas cromáticas. Apesar de não fazer alusão direta ao vermelho nestes casos, a visualidade dessas imagens permite ao leitor retomar a cor já

citada diretamente na metáfora *rotes Gewölk* (*nuvens vermelhas*). Esse recurso permite a manutenção do caráter cromático da segunda parte do poema por meio de instrumentos lexicais. Por este motivo, o adjetivo relacionado ao sangue opera como um veículo que modifica o tenor e cria um terceiro elemento.

	tenor	veículo
idioma original	Blut	vergossne
tradução	sangue	derramado

Tabela 15

	tenor	veículo
idioma original	Häupter	blutenden
tradução	cabeças	ensanguentadas

Tabela 16

Como a segunda parte do poema é marcada pelo silêncio, o retorno do som assinala seu fim. O som se manifesta por meio de uma metáfora sonora com a expressão *flautas sombrias do outono* (*dunkeln Flöten des Herbstes*). Esas flautas escuras ou sombrias poderiam ser interpretadas como as metralhadoras negras e compridas que retomam sua atividade após uma pausa. O adjetivo *dunkel* (*escuro / sombrio*) atua como um veículo que aproxima o substantivo *flautas* (*Flöten*) da ideia de metralhadoras.

	tenor	veículo
idioma original	Flöten	dunkeln
tradução	flautas	escuras

Tabela 17

A expressão *stolzere Trauer* (*luto orgulhoso*) reúne um substantivo, que representa uma reação vivenciada devido a uma perda, e um adjetivo, que representa um sentimento de satisfação ou de soberba. Há uma polaridade semântica entre os termos empregados, pois o luto associa-se a uma perda do eu, enquanto o orgulho seria uma afirmação exagerada do eu. Por isso, trata-se da construção de uma metáfora, em que o adjetivo retira do substantivo seu sentido usual.

tenor	veículo
-------	---------

idioma original	Trauer	stolzere
tradução	luto	orgulhoso

Tabela 18

Com o intuito de manter a relação entre a guerra e o sacrifício ofertado a um Deus irado, Trakl utiliza a expressão *ehernen Altäre* (*altares bronzeos*). A terceira parte do poema é caracterizada pelo tom exclamativo, revelando com mais ênfase a cólera e a dor do eu lírico. Com esta metáfora, o poeta retoma uma referência da cultura judaica antes de Cristo para aludir ao sacrifício.

	tenor	veículo
idioma original	Altäre	ehernen
tradução	altares	brônzeos

Tabela 19

A expressão *heiße Flame* (*chamas escaldantes*) dialoga semanticamente com metáfora *ehernen Altäre* (*altares bronzeos*). O fogo no altar de sacrifício, segundo a tradição judaica, teria sido aceso por Deus e nunca poderia ser apagado. Esse fogo consumiria a gordura do animal sacrificado. Por este motivo, consideramos a expressão como uma construção metafórica, pois sua significação remete a um terceiro elemento além dos dois envolvidos em sua constituição.

	tenor	veículo
idioma original	Flame	heiße
tradução	chamas	escaldante

Tabela 20

O modo intenso como a dor é caracterizada pelo poeta também compõe uma metáfora, pois o adjetivo *gewaltig* (imenso, poderoso) vem do substantivo *Gewalt*, que significa poder, autoridade, força, violência, coerção, energia. Trata-se portanto, de uma dor que oprime o eu lírico, como se fosse um poder externo e mais forte do que ele. O adjetivo é um veículo que proporciona polissemia ao tenor.

	tenor	veículo
idioma original	Schmerz	gewaltiger
tradução	dor	portentosa

Tabela 21

O último verso apresenta uma expressão que se refere às crianças que ainda não nasceram: *ungebornen Enkel* (*netos não-nascidos*). Como Trakl se refere mais de uma vez a uma criança “não-nascida”, a expressão tornou-se parte do léxico da lírica trakliana. Alguns biógrafos afirmam que poderia ser uma referência ao aborto sofrido pela irmã de Trakl. Neste caso em particular, o poeta se refere aos netos (Enkel), ou seja, às próximas gerações, sem esperança de haver alguma possibilidade de existirem.

	tenor	veículo
idioma original	Enkel	ungebornen
tradução	netos	não-nascidos

Tabela 22

O poema *Grodek* também é constituído por metáforas que fazem parte de um grupo caracterizado pelo caso genitivo. Algumas dessas metáforas são, inclusive, constituídas por expressões metafóricas que relacionam um sujeito e um adjetivo, conforme foi descrito na análise acima. Neste poema foram localizadas seis metáforas que utilizam o genitivo.

A primeira delas é a expressão *die wilde Klage ihrer zerbrochenen Münder* (*o lamento selvagem de suas bocas destroçadas*). O veículo e o tenor foram analisados isoladamente acima, cada um como se fosse uma metáfora. Trakl reuniu essas duas metáforas para formar uma terceira metáfora. O genitivo é considerado o veículo porque ele atribui uma nova significação ao tenor ao reforçar a visualidade desforme da metáfora.

	tenor	veículo
idioma original	die wilde Klage	ihrer zerbrochenen Münder
tradução	o lamento selvagem	de suas bocas destroçadas

Tabela 23

Por conduzir um grupo metafórico a outros elementos que ampliam sua significação, o genitivo potencializa o caráter polissemântico da expressão metafórica. No caso da expressão *goldnen Gezweig der Nacht und Sternen* (*ramos dourados da noite e das estrelas*), à metáfora *goldnen Gezweig* (*ramos dourados*) foram acrescentados novos elementos que ampliam a dimensão espacial da percepção do leitor.

	tenor	veículo
idioma original	goldnen Gezweig	der Nacht und Sternen
tradução	ramos dourados	da noite e das estrelas

Tabela 24

Consideramos como metáfora a expressão *Schatten der Schwester* (*sombra da irmã*) por se tratar de ua expressão recorrente na lírica de Trakl. A irmã é uma figura citada com frequência, como uma presença feminina e familiar, que proporciona certo consolo ao eu lírico em agonia. Por este motivo, não é apenas uma sombra – enquanto presença ausente, ou mesmo uma lembrança – que percorre o local indicado pelo poema, mas trata-se da sombra de uma pessoa cara ao eu lírico.

	tenor	veículo
idioma original	Schatten	der Schwester
tradução	sombra	da irmã

Tabela 25

O soar das flautas, que remete a um som suave e agradável, aparece em outros poemas de Trakl, também como um som associado ao outono, sobretudo em alusão aos juncos em brejos cujo som é consequência do vento sobre eles. O outono em Trakl é uma estação que remete à melancolia e ao fim de um período harmonioso que o precedeu. Trata-se de um momento de solidão e isolamento. Por isso, a metáfora da flauta, que no caso deste poema poderia associar-se às metralhadoras utilizadas na guerra conforme analisado acima, adquire uma significação mais lúgubre com o outono, considerado um veículo no conjunto.

	tenor	veículo
idioma original	dunkeln Flöten	des Herbstes
tradução	flautas escuras	do outono

Tabela 27

A metáfora *die heiÙe Flamme des Geistes* (a chama ardente do espírito) possui uma função de associar uma luminosidade intensa à dimensão espiritual. Em Trakl, a luz intensa comumente é introduzida quando há uma dissociação plena entre corpo e espírito, após a morte. O genitivo atua como um veículo que adiciona a um conjunto relacionado à luminosidade essa dimensão espiritual.

	tenor	veículo
idioma original	heiße Flamme	des Geistes
tradução	flama ardente	do espírito

Tabela 28

Elementos cinematográficos do poema

Grodek é um poema que apresenta muitos enjambements, nos quais as imagens abrangem mais de um verso. Diferente da distribuição de imagens por estrofes obtidas nos poemas analisados anteriormente, neste poema de uma única estrofe encontramos as imagens mescladas entre os versos. Porém, há uma singularidade neste poema que assemelha-se aos demais: há 17 imagens distribuídas em 17 versos.

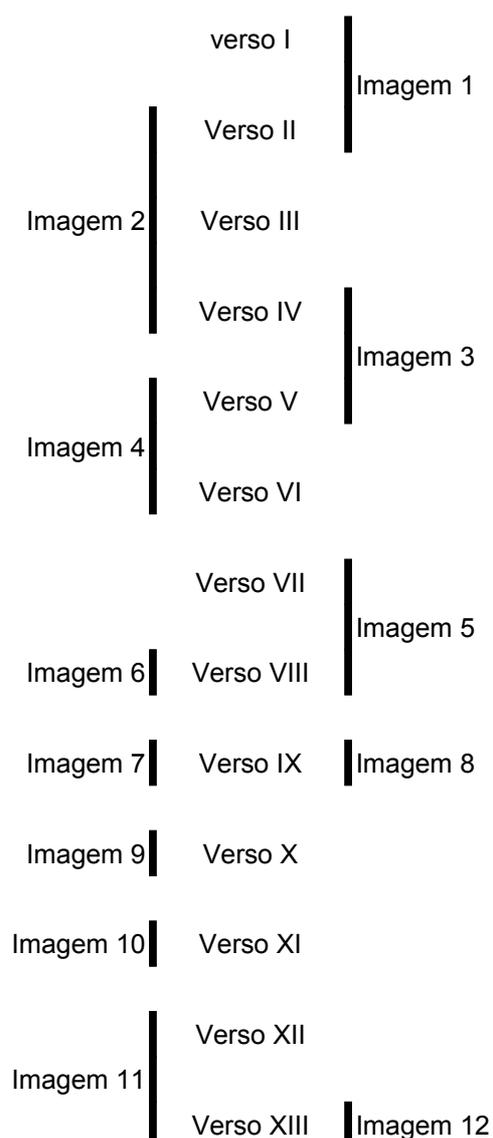


Imagem 13 | Verso XIV

Imagem 14 | Verso XV | Imagem 15

Imagem 16 | Verso XVI

Imagem 17 | Verso XVII

Tabela 29

Isso significa que o poema revela em sua construção uma preocupação com a forma por parte do autor que evidencia seu cálculo e precisão, apesar de se tratar de um poema sem métricas ou rimas. Essa dedicação à forma é própria da lírica moderna, conforme o conceito do cálculo presente nas poéticas de seus autores, sob a influência de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, entre outros que se dedicaram à criação de teorias poéticas. Essa exacerbação da forma corrobora o caráter dissonante do poema, pois mais intenso do que sua mensagem em si é o modo obscuro e misterioso como o poeta a transmite na justaposição de imagens.

A relação entre som e silêncio no poema também foi evidentemente calculada. A tabela abaixo mostra como o som e o silêncio estão distribuídos ao longo dos versos:

Verso I	
Verso II	
Verso III	Som
Verso IV	
Verso V	
Verso VI	
Verso VII	
Verso VIII	
Verso IX	
Verso X	Silêncio
Verso XI	
Verso XII	
Verso XIII	
Verso XIV	
Verso XV	Som
Verso XVI	
Verso XVII	

Tabela 30

O som é introduzido pelo verbo *tönen* (soar), recorrente na lírica trakliana, e pelo substantivo *Klage* (lamento), acompanhado pelo adjetivo *wild* (selvagem) que potencializa a intensidade sonora do substantivo, nos seguintes conjuntos, pela tradução de João Barrento:

Am Abend *tönen* die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen
as florestas outonais
ecoam de armas mortíferas

die wilde *Klage*
Ihrer zerbrochenen Münder
o lamento selvagem
das suas bocas destroçadas

Und leise *tönen* im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
e levemente, nos canaviais, soam as flautas sombrias do outono.

O silêncio se manifesta por meio do advérbio *stille* (silenciosamente) e do adjetivo *schweigend* (calado, silencioso):

Doch *stille* sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk
Mas, em silêncio, num fundo de salgueiros,
juntam-se nuvens rubras,

Es schwankt der Schwester Schatten durch den *schweigenden* Hain
a sombra da irmã vacila pelo bosque de silêncio,

A iluminação também possui uma forte função dramática no poema. O claro-escuro, tão caro à arte expressionista, apresenta-se na distribuição de imagens ao longo dos versos, conforme verifica-se na tabela:

Verso I	
Verso II	Anoitecer
Verso III	
Verso IV	

Verso V	
Verso VI	
Verso VII	
Verso VIII	Escuro
Verso IX	
Verso X	
Verso XI	
Verso XII	
Verso XIII	
Verso XIV	
Verso XV	Iluminado
Verso XVI	
Verso XVII	

Tabela 31

Os três primeiros versos apresentam a ideia de uma luminosidade crepuscular. O poema incia-se com a palavra *Abend* (anoitecer), indicando um momento de transição do dia para a noite. A metáfora cromática *die goldnen Ebenen* (as planícies douradas) e o substantivo *Sonne* (sol) indicam alguma luminosidade que se desfaz, pois na quarta estrofe o sol revela-se sombrio (*düstrer*). Na quarta estrofe também aparece o substantivo *Nacht* (noite), indicando o fim do momento anterior, *Abend* (anoitecer), assim como a metáfora *mondne Kühle* (frescura lunar) indica a escuridão da noite. Conforme afirmado anteriormente, em Trakl o crepúsculo é uma metáfora para o processo de morte e a noite indica a morte.

Entretanto, a lírica trakliana também utiliza a iluminação para criar metáforas imagéticas relacionadas à dimensão espiritual. Neste caso, a escuridão da noite é rompida com uma intensa iluminação. Diferente da serenidade presente no poema *Geistlich Dämmerung*, este momento em Godek revela-se quase infernal e tormentoso. Nos conjuntos *ihr ehernen Altäre* (seus brônzeos altares) e *die heiÙe Flamme des Geistes* (a chama escladante do espírito) verifica-se essa intensidade luminosa aplicada para que as dissonâncias criadas pelas metáforas indiquem a dor e a perturbação advindas pelo sofrimento e mortes na guerra.

Estética do feio por meio da metáfora

O poema *Godek* surpreende o leitor com uma dramaticidade agressiva em suas imagens poéticas, por tentar transpor em linguagem lírica o sofrimento humano em uma guerra. Dos poemas analisados, é o que contém mais elementos expressionistas devido à

presença de deformações, cortes abruptos, sinestesia exagerada, e os temas da guerra, da morte e do crepúsculo. É expressionista também porque torna-se porta-voz da linguagem do sofrimento que não aspira mais à salvação, mas às potencialidades de expressão linguística por meio da lírica.

Este último poema de Trakl apresenta também um acúmulo de categorias negativas, como imagens de destruição, mutilações e mortes. Ele utiliza a metáfora para lançar-se aos extremos e permitir que o caos transpareça no poema. Sua originalidade poética consiste em construir imagens poéticas monstruosas e excêntricas, em conformidade com a necessidade poética do caos que caracteriza a poesia lírica moderna, na concepção de Hugo Friedrich.

O poeta é vítima da modernidade, pois seu sofrimento também é vivenciado por uma geração de artistas. A linguagem poética que fragmenta o mundo para criar uma aparente incoerência revela a impossibilidade de uma poesia, tal como era concebida pelos românticos, numa civilização dominada pela técnica, que coloniza a guerra e a vida cotidiana, reificando os homens como soldados e mercadorias descartáveis. Como resultado deste processo de reificação, *Grodek* é um poema despersonalizado em relação ao eu lírico, assim como a morte ou as mutilações depersonalizam o indivíduo numa batalha.

Se, nas palavras de Charles Baudelaire, a beleza advém da razão e do cálculo, ao priorizar a forma, as dissonâncias internas do poema são frutos de um planejamento prévio do poeta. Apesar da decadência humana advinda do conflito bélico, há uma beleza misteriosa no modo como o poeta articula as imagens. O choque do gesto expressionista vive dessa contradição.

Grodek concilia em sua linguagem imagens de intensa brutalidade com imagens que remetem ao divino. A consequência imediata é um nivelamento dessas categorias opostas por meio da dissonância criada a partir da justaposição dessas imagens. O autor mantém-se distante do público através do choque criado por essa dissonância estilística. Por isso, a estética do feio em *Grodek* transforma o familiar em estranho para o leitor. Não se trata apenas de planícies, bosques ou mares presentes nas paisagens naturais do cotidiano, pois estes termos introduzem uma novidade por meio da forma como estão articulados em imagens e metáforas, na temática trakliana de morte.

Portanto, a consciência artística de seu autor salta aos olhos do leitor, pois Trakl revela pela justaposição imagética o cálculo do poeta modernista na composição do poema, privilegiando a ousadia formal em detrimento da clareza de seu conteúdo. Para isso, lança mão da deformação enquanto estilização. A deformação do real em prol da

expressão lírica teve por consequência o apagamento do eu lírico, que não se manifesta mais por meio de alusões diretas a si mesmo e aos seus sentimentos, mas por meio do espaço e dos objetos expostos sem determinação prévia ou correspondência com a experiência ordinária do cotidiano.

7. Análise da sequência do navio em Nosferatu

Cinema expressionista alemão

O cinema alemão que abrange parte das décadas de 10 e 20 do século XX – contemporâneo aos pioneiros do cinema americano como Griffith, de Mille e Chaplin, por um lado, e ao experimentalismo do cinema soviético de Eisenstein e Vertov, por outro lado – é comumente associado ao Expressionismo. Essa associação se justifica em parte pela estilização extravagante que alguns diretores utilizavam em seus filmes.

Entretanto, alguns teóricos preferem denominar o período em questão como “Cinema de Weimar”, para não limitarem a uma abordagem estética do movimento expressionista as condições políticas, sociais e culturais associadas à República de Weimar, no período de 1918 a 1933.

Dois trabalhos fundamentais sobre o cinema alemão desse período refletem essas perspectivas distintas, embora não tenham originado-as: *A tela demoníaca* de Lotte H. Eisner (1886-1983), lançado em 1952 na França, e *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer (1889-1966), lançado em 1947 nos Estados Unidos. Ambos os autores eram judeus, atuavam como críticos de cinema, se exilaram devido à ascensão de Hitler ao poder em 1933 e tentaram explicar para um público o cinema desse período.

A tela demoníaca é a perspectiva de uma historiadora da arte que pretende demonstrar a persistência e a transformação de elementos do Romantismo alemão de 1820 até Expressionismo alemão: “Será presunção declarar que o cinema alemão não passa de um prolongamento do Romantismo, e que a técnica moderna quase não faz outra coisa senão emprestar formas visíveis às imaginações românticas?”⁹² Entre esses elementos, a autora ressalta as condições extremas a que personagens grotescas são submetidas, a natureza estilizada, personalidades ambíguas e fantasias mórbidas. Esse estado depressivo, irracional e “demoníaco” é consequência da derrota alemã na Grande Guerra. Eisner também frisa como diferentes artes se influenciam, dão continuidade a temas e motivos que se transformam ao longo do tempo e caracterizam a sensibilidade alemã.

De Caligari a Hitler apresenta uma abordagem mais política e sociológica do cinema alemão produzido durante a República de Weimar. O autor mostra como os personagens tiranos, loucos e assassinos dos filmes refletem tipos semelhantes que

92 EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985, pág. 82.

conduziram a Europa a mais um desastre bélico. Kracauer alega que a visão de pesadelo e paranoia dos filmes considerados expressionistas refletem o estado psíquico do público ao qual se destinavam. Enquanto Eisner define a estética expressionista como uma expressão subjetiva e interiorização psíquica, Kracauer afirma que essa interiorização representa sintomas muito mais sociais do que mera função subjetiva. Essa estética agressiva e violenta é consequência da tentativa de revolução frustrada, da derrota alemã na guerra e da humilhação do Tratado de Versalhes. Desse modo, fantasias contraditórias refletem uma condição política contraditória, que resulta em miséria, desemprego e inflação.

Isso tudo está presente nos próprios meios de produção do cinema expressionista alemão. O cinema expressionista baseia-se na exteriorização de estados psíquicos. Por isso, seus personagens vivem situações extremas. Conforme afirmou Lotte Eisner, o Expressionismo já não vê: tem “visões”. Objetos, pessoas e fatos, como fábricas, casas, doenças, prostitutas, clamores, fome, não existem, o que existe é a visão interior que os provoca. A finalidade do expressionista é representar a experiência psíquica por inteiro, todas as associações de ideias que suscita o objeto, em sua própria imaginação, e as relações metafísicas dos objetos entre si. Chega assim a uma seleção e a uma deformação, ou até, frequentemente, a representações simultâneas. Para que isso seja possível, os cineastas utilizam a estilização de elementos como: iluminação, cenário, interpretação e temas recorrentes da própria literatura alemã.

Se as publicações como *Die Aktion* e *Der Sturm* reuniam escritores e artistas plásticos numa integração entre diferentes artes, o cinema conseguiu agregar mais ainda artistas de áreas diversas: atores que haviam se destacado no teatro atuavam diante da câmera com uma interpretação inovadora; artistas plásticos e gráficos auxiliavam na criação e produção de cenários, intertítulos, cartazes de publicidade; cenógrafos construía ambientes urbanos em estúdio com contornos deformados já utilizados no teatro; escritores despontavam como roteiristas e revelavam os delírios e pesadelos de seus personagens.

O gesto do ator expressionista era correspondente à deformação do objeto e do cenário. Como ele possui a missão de exteriorizar estados psíquicos extremos e fortes emoções, o *pathos* exaltado era exposto para o espectador por meio de uma gesticulação estilizada. O gesto do ator expressionista não corresponde à gesticulação natural, à vida cotidiana, não deve parecer simultâneo e espontâneo. A gesticulação é abrupta, cheia de interrupções e sem movimentos intermediários que possam conferir nuances e naturalidade. O ator inventa movimentos que ultrapassam os padrões normais da

realidade. O gesto revela a vida íntima do personagem, por isso é intenso e estilizado.

Murnau e Nosferatu

Apesar da censura e da mutilação que seus filmes sofreram, F. W. Murnau ainda é uma figura fascinante e misteriosa do cinema expressionista alemão. Enquanto vivia, alcançou grande sucesso, mas após sua morte caiu no esquecimento até ser redescoberto nos anos 60. Essa redescoberta se deve aos escritos de Lotte Eisner, grande admiradora de Murnau, e à redescoberta do filme “Nosferatu”, uma adaptação não autorizada do romance “Drácula” de Bram Stoker, que chegou a alcançar sucesso quando lançado em 1922, mas logo depois foi retirado de circulação. O motivo dessa censura foi o processo movido por Florence Stoker, viúva de Bram Stoker, reclamando os direitos autorais da obra.

Murnau possui um estilo peculiar que apresenta algumas tendências do Expressionismo: a atmosfera fantástica, reforçada pelos efeitos claro-escuro, luz e sombras, a noite, o pesadelo, a plasticidade da imagem, composições de planos inspiradas em pinturas, entre outros. Mas também se difere dos outros cineastas do movimento, em vez de recorrer a cenários deformados criados em estúdio, como Fritz Lang ou Robert Wiene, Murnau muitas vezes preferia filmar em exteriores, ao ar livre, contrariamente à maioria dos filmes dessa época. Paulo Emílio Sales Gomes aproxima Murnau do Expressionismo em seu artigo “De Caligari a Metrópolis”, publicado no jornal Estado de São Paulo em 31 de janeiro de 1959. O crítico paulistano reconhece a ausência da cenografia de *Caligari*, que veio a ser considerada como paradigma do movimento, além do fato das filmagens terem sido efetuadas fora do estúdio, o que fez com que comentadores se chocassem com o contraste entre o céu aberto e o crânio altamente estilizado do vampiro. Mas o tema tratado numa natureza altamente brumosa ou em interiores sombrios, a interpretação dos atores e a função dramática da sombra são suficientes para conceder ao filme a marca do cinema expressionista. Inclusive, em *Nosferatu* despontam noções freudianas que até então se popularizavam e que é possível identificar no processo de diversificação do cinema expressionista .

Em vez de utilizar os cenários que se assemelham a pinturas de grupos como *Die Brücke* ou *Der blaue Reiter*, Murnau retira de uma paisagem ou de uma construção antiga seu potencial expressionista, por meio de planos e ângulos que conferem lirismo às imagens. Por isso, Lotte Eisner vê em Murnau o Expressionismo como persistência do Romantismo. Devido a seu acentuado esteticismo, Murnau chegava a efeitos fantásticos

a partir de paisagens reais, numa espécie de Expressionismo da realidade: mesmo quando dispensava os cenários artificiais, usou construções góticas que o tempo e a história já haviam deformado, e paisagens naturais.

Dentro do tratamento da paisagem e dos cenários, é recorrente em Murnau o contraste entre campo e cidade, em histórias que envolvem triângulos amorosos que chegam a culminar em morte. Por exemplo: “Der Gang in die Nacht”, “Nosferatu”, “Sunrise”. É comum encontramos nos filmes de Murnau um casal feliz que é confrontado com um terceiro personagem oriundo de um meio diferente, seja o campo, a cidade ou outro país. Até esse confronto, o casal vive em uma paisagem idílica que reflete seu estado de ânimo. Após a chegada desse novo personagem, o casal vivencia uma crise em uma atmosfera de fantasia, pesadelo ou delírio.

Tudo isso está presente no filme que analisaremos. “Nosferatu” foi lançado no dia 4 de março de 1922 na Alemanha. Apesar do prestígio da Ufa, produtora foi a Prana Film, do cenógrafo Albin Grau.

O filme apresenta a seguinte ficha técnica:

Comprimento do rolo: 1.967 m.

Direção: Friedrich Wilhelm Murnau

Roteiro: Henrik (Heinrich) Galeen

Câmera: Fritz Arno Wagner

Cenário: Albin Grau

Produção: Prana Film GmbH, Berlim

Distribuição: Transit-Film GmbH, Munique

Elenco:

Max Schreck.....*Graf Orlok/Nosferatu*

Gustav von Wangenheim.....*Hutter*

Greta Schroeder.....*Ellen Hutter*

Alexander Granach.....*Knock, Makler*

Max Nemetz.....*Kapitän*

Gustav Botz.....*Dr. Sievers, Gemeindefarzt*

G.H. (Georg Heinrich) Schnell.....*Westrenka*

Ruth Landshoff.....*Lucy Westrenka*

Albert Venohr.....*Matrose*

Wolfgang Heinz.....*Maat*

Com uma adaptação de Henrik Galeen, que já possuía certa experiência com roteiros de filmes expressionistas (“O Golem”, “O Estudante de Praga”, “O gabinete das Figuras de Cera”), Murnau narra a história de um jovem agente, Thomas Hutter (ou Jonathan Harker, na história de Bram Stoker), que aceita uma proposta de seu chefe Knock, para viajar até os Montes Cárpatos e visitar o Conde Orlock (Conde Drácula) que deseja comprar uma casa em Bremem (cidade alemã que substitui a Londres de Bram Stoker). Hutter ansiava por ascensão profissional, mas não imaginava que o conde, na verdade, era um vampiro, ou Nosferatu, que tentará matá-lo. Ellen, sua esposa, sente-se insegura quanto à viagem e pressente algo ruim. Quando Nosferatu chega a Bremem, espalha a praga pela cidade e Ellen descobre que somente com um sacrifício poderá destruir o vampiro. Numa noite, pede ao marido que chame o médico e atrai o vampiro para dentro de sua própria casa. Ela o mantém bebendo seu sangue até o amanhecer, quando a luz do sol o reduz à fumaça. O marido chega a tempo de vê-la falecer em seus braços.

Assim como o romance “Drácula” é uma narrativa fragmentada em várias vozes, por meio de cartas, diários e outros tipos de registros em primeira pessoa, a narrativa cinematográfica apresenta sequências fragmentadas em várias cenas por meio de montagens paralelas. São cenas aparentemente independentes, mas todas interligadas por uma ação principal constituindo metáforas visuais. Por exemplo: o vampiro a espreitar sua vítima, a aula do professor sobre pólipos que se alimentam de outros animais marinhos e plantas carnívoras, o interno no hospício se alimentando de insetos, além de inserir intertítulos com notícias de jornais, o diário de bordo do navio, trechos do Livro dos Vampiros. Todos esses elementos estão interligados, embora aconteçam paralelamente à ação principal e independentes dela. Em cada capítulo do romance, um personagem narra o que aconteceu num determinado momento, numa tentativa de tentar entender a experiência estranha que vivenciou, ignorando a existência e a experiência do narrador anterior. Murnau transpõe esse elemento do romance epistolar para o cinema e recria seu efeito através da montagem paralela.

Vampiros, peste e medo

Esta sequência revela o uso de diversos recursos para gerar tensão no espectador. O que nos interessa é demonstrar que, ao se valer desses recursos, o cineasta constrói

verdadeiras metáforas cinematográficas.

Uma delas é a peste. Há uma referência bíblica da peste, conforme foi descrito na terceira visão profética do apóstolo João em seu *Livro das Revelações*⁹³, em que há uma referência aos *quatro cavaleiros do Apocalipse* identificados como Peste, Guerra, Fome e Morte. Desde a entrada das caixas de terra no navio, a câmera mostra a presença dos ratos. Cria-se uma ligação entre os ratos, a peste e o vampiro. O próprio vampiro compartilha de características físicas com os ratos, como sua face, seus dentes e sua postura. Segundo J. Gordon Melton, *Nosferatu* é uma palavra moderna derivada da palavra em eslavo antigo *nosuforatu*, extraída do grego *nosophoros*, “portador de pragas”. No imaginário popular, os vampiros estavam associados à disseminação de doenças cuja causa era desconhecida, como a tuberculose. Também acreditavam que o vampirismo seria disseminado por meio da mordida do vampiro. Essa palavra não se encontra nos dicionários romenos, mas foi utilizada por vários séculos na Romênia⁹⁴. Trata-se de um termo técnico em eslavo antigo que se infiltrou na linguagem comum. Entretanto, Bram Stoker o utiliza em seu romance *Dracula* como sinônimo de morto-vivo⁹⁵.

O vampiro e a peste disseminada por ele tornam-se metáforas da instabilidade política e social do pós-guerra. A ameaça do vampiro expressa uma manifestação de medos coletivos em um universo que se tornou vulnerável à violência e ao terror. Ao se tornar uma referência à experiência da guerra, o filme serve como uma ferramenta para entender, mesmo que de forma inconsciente, a reação das pessoas a esse grande evento. A passividade da população diante das funestas consequências da guerra se assemelha ao quadro de uma epidemia, quando não se há nada a fazer, a não ser assistir aos óbitos e enterrar os mortos.

O navio possui uma animosidade que é hostil à presença humana. Por onde ele passa ocorrem mortes. O espectador entende que essa peste, na verdade, é causada pelo vampiro que mata pessoas. Sua presença cria uma atmosfera tensa e mórbida no navio, como se o próprio navio fosse um vampiro que absorve e extingue a vida humana. Sobre esse tema da animosidade em filmes expressionistas e sua relação com a arquitetura desenvolvida de modo estilizado, o arquiteto Spyros Papapetros comenta:

93 BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

94 MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. M. Books: São Paulo, 2003, pág. 587.

95 Sobre o tema do vampiro na literatura, pode-se consultar com proveito a abrangente pesquisa de Bruno Berlendis de Carvalho desenvolvida em sua dissertação de mestrado: CARVALHO, Bruno Berlendis de. *Traduções do vampiro, um estudo histórico-literário*. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, 2013. Orientadora: Marta Kawano.

Estas trocas secretas entre os indivíduos vivos e objetos inanimados descreve os sintomas da animação moderna. Aqui animação é concebida como a transferência de energia a partir de um semi esgotado sujeito animado para a arquitetura ao seu redor, que se torna ameaçadoramente revigorada.⁹⁶

No entanto, quando os acidentes acontecem e nenhum autor humano está à vista, a função sinistra é atribuída aos objetos. O conceito de *Schadenfreude* mostra que quando instintivamente atribuímos uma função aos objetos, algo *ruim* está acontecendo conosco. O caráter maligno de um objeto é a projeção instintiva de função precisamente quando os acidentes acontecem e nenhuma ação parece estar à vista. No filme, quando atira o corpo de um marinheiro falecido na água, o imediato se enfurece e atribui à carga transportada a causa dos males que acometeram o navio. Ele começa a abrir violentamente uma das caixas para averiguar o seu conteúdo, como se depositasse no objeto sua frustração pela situação incompreensível que vivência. Após a morte de toda a tripulação, o navio continua a se mover sem nenhum humano a guiá-lo, por meio do poder do vampiro. O navio se torna uma construção arquitetônica dotada de malignidade, conforme Papapetros afirma:

Os golens, fantasmas e vampiros inventados pelo inconsciente literário e cinematográfico no início do século XX, na tentativa de abrigar os medos e as alucinações de seus motivos entorpecentes, funcionam como a alegoria concreta da nova arquitetura.⁹⁷

Esta forma "negativa" de arquitetura é, para usar o termo de Freud, um *tabu*: é proibida a habitação humana. A tripulação do navio paulatinamente morre, o imediato sofre um ataque de pânico e se atira na água numa tentativa de escapar desse espaço, o capitão se amarra ao leme, como se temesse ser expelido para fora. Enquanto os seres humanos fogem destas construções, outras criaturas vão morar nelas: os ratos. Em *Nosferatu* de Murnau, há uma invasão de animais: não apenas ratos mas também gatos, aranhas, cavalos e hienas – animais com os quais *Nosferatu* se comunica secretamente. Animismo torna-se *animalismo*, a animação leva à *animalização*. O sentido da

96 These covert exchanges between living subjects and inanimate objects describe the symptoms of modern animation. Here animation is conceived as the transference of energy from a semidepleted animate subject to its surrounding architecture, which becomes menacingly reinvigorated.

PAPAPETROS, Spyros. *Malicious Houses: Animation, Animism, Animosity in German Architecture and Film: From Mies to Murnau*. In: Grey Room, No. 20 (Summer, 2005), pág. 8.

97 The golems, phantoms, and vampires invented by the early twentieth-century literary and cinematic unconscious in an attempt to house the fears and hallucinations of its benumbed subjects function as the concrete allegory of new architecture. Ibidem, pág. 18.

transferência animal se estende até a arquitetura.

Murnau dá prioridade aos planos com uma abrangência maior do cenário, para que o espectador visualize não apenas os personagens, mas também o ambiente, seja uma cena interior ou exterior do navio. As cenas em compartimentos do navio, como o porão, reforçam uma atmosfera sufocante e escura. Por isso, o navio parece um cenário *kafkaniano* com uma atmosfera asfixiante e opressiva. O imediato circula por seus compartimentos labirínticos como personagens burocratas da narrativa *O Processo* de Kafka circulam em um arquivo insalubre, adaptados a esse ambiente.

Os primeiros planos são inseridos para mostrar reações como raiva, medo, perplexidade, ou então os ratos, que possuem uma função dramática relevante nessa sequência. Murnau opera com oposições ao alternar planos entre o vampiro e algum tripulante. O diretor consegue criar conflito entre os planos porque a maquiagem estilizada de Nosferatu e sua interpretação expressionista de se contrapõe ao rosto e à interpretação naturalista dos tripulantes. Com isso contrapõe o desforme, repugnante e não-humano com o natural e humano. Quando o vampiro caminha sob o convés à noite, a interpretação expressionista e antinaturalista de Max Schreck destaca-se através de um movimento quase estático. Nosferatu move-se o mínimo possível, pois sua rigidez semelhante a uma torre o faz destoar dos personagens humanos que possuem movimentos naturais e espontâneos. Nas cenas de confronto entre o vampiro e um humano, os corpos que se posicionam de modo oposto, um em relação ao outro. Essa oposição é reforçada pela oposição de planos que se colidem violentamente, ao mostrar investida do vampiro e a reação de sua vítima.

O crepúsculo, enquanto momento de transição do dia para a noite, torna-se uma metáfora da passagem da vida para a morte: a tripulação morre durante a noite, quando Nosferatu ganha vida e se manifesta pelo navio. Cria-se uma associação entre o vampiro, a noite e a morte. O suicídio do imediato reforça a significação da morte como uma fuga de uma realidade insuportável e incompreensível, mas não uma fuga idealizada. Em nenhum momento Murnau idealiza a morte. Ela é posta como um vazio, sem esperança de transcendência, porém o imediato prefere esse vazio à experiência vivenciada.

A sequência analisada apresenta uma montagem paralela não apenas entre quatro personagens em quatro cenários diferentes, como também da ambiguidade em relação a um possível triângulo amoroso entre Ellen, Nosferatu e Hutter. Após os acontecimentos no navio, Murnau concilia o retorno de Hutter com a espera de Ellen e o navio conduzido pelo sopro do vampiro. Essas três cenas paralelas são como três ideias

em conflito: a esperança do retorno ao lar e de sobreviver, a morte se aproximando para desfazer as esperanças de sobrevivência e a espera por uma das duas opções.

Ellen foi inserida em um plano oposto ao do vampiro que caminha pelo convés, pois, como será mostrado na última cena, ela também está associada à morte do vampiro. Ele é atraído por ela para morrer. Sua beleza, suas vestes brancas e as plantas que balançam ao vento em sua varanda são contrapontos à imagem do vampiro caminhando pelo convés. Tanto Ellen como Nosferatu parecem em transe. Com isso, Murnau intensifica a tensão e a expectativa para esse encontro na cena final.

A seguinte tabela evidencia a organização da montagem da sequência do navio. Nela, observamos a montagem paralela que cria uma unidade com cenários distintos em torno de um eixo: a vinda do vampiro a Bremen e suas consequências nefastas. Na tabela são classificados os planos com seus respectivos locais, direcionamentos de deslocamento e o tempo de duração. Com essas informações, será possível observar melhor os conflitos e colisões de planos decorrentes da montagem.

Plano	Descrição	Local	Direção	Tempo
geral	Velas e mastros do navio.	mar	Direita para a esquerda.	2 segundo
Geral	Ondas do mar agitadas pelo movimento do navio.	mar	Esquerda para direita	6 segundos
Conjunto	Hutter montado em seu cavalo atravessa um riacho.	Campo aberto.	Hutter atravessa o plano da esquerda para a direita e o riacho escorre em sentido vertical.	16 segundos
Geral	Navio em alto mar.	Mar	Direita para esquerda.	6 segundos
Conjunto	Imediato sai de uma passagem para a superfície do convés e corre pelo navio.	Convés do navio.	Sentido vertical: de baixo para cima do plano.	12 segundos
Conjunto	Imediato entra na cabine do capitão.	Cabine do capitão.	Esquerda para direita em diagonal.	5 segundos
Primeiro Plano	Capitão bebe e fuma.	Cabine do capitão.	Centralizado, voltado para a esquerda.	3 segundos
Primeiro Plano	Imediato falando ao capitão.	Cabine do capitão.	Centralizado, voltado para a direita.	3 segundos
Intertítulo	A bordo do Demeter, o primeiro homem foi atingido, depois serão todos.			8 segundos
Conjunto	Capitão e imediato saem da cabine.	Cabine do	Direita para	12 segundos

		capitão.	esquerda.	
Conjunto	Capitão e imediato entram no porão onde está um tripulante doente em uma rede.	Porão do navio.	Direita para esquerda.	12 segundos
Conjunto	Foco mais aproximado, Capitão e imediato conversam com o tripulante doente. O imediato oferece uma bebida ao tripulante.	Porão do navio.	Centralizado	8 segundos
Conjunto	O tripulante bebe e é observado pela câmera por entre duas colunas. Capitão sai. Após cobrir o tripulante com um cobertor, o imediato também sai.	Porão do navio.	Centralizado. Esquerda para direita.	18 segundos
Americano	Tripulante doente vira-se na direção em que os dois homens saíram.	Porão do navio.	Centralizado, olhar voltado para a esquerda.	4 segundos
Médio	Nosferatu aparece quase translúcido sentado em um caixão. Depois desaparece.	Porão do navio.	Sentado à direita do plano, olhando em direção à câmera.	10 segundos
Médio	Tripulante tenta se levantar de sua rede, assustado.	Porão do navio.	Da esquerda para a direita	4 segundos
Conjunto	Hutter conduz o seu cavalo em meio às sombras de árvores que indicam o crepúsculo.	Campo aberto.	Personagem atravessa o plano em diagonal da esquerda para a direita.	16 segundos
Intertítulo	“Ao anoitecer, no pôr do sol, o capitão e o primeiro imediato sepultaram o último homem da tripulação.”			12 segundos
Conjunto	Capitão e o imediato atiram ao mar o corpo”	Convés do navio.	Da direita para a esquerda.	16 segundos
Conjunto	O momento em que o corpo é atirado ao mar é observado de fora do navio.	Navio.	De cima para baixo, na vertical.	2 segundos
Americano	Imediato, à direita, fala com um machado da mão ao capitão, que está à esquerda.	Convés do navio.	Centralizado, direita para esquerda.	6 segundos
Intertítulo	“Eu vou lá em baixo. Vou dar uma olhada na carga.”			10 segundos
Primeiro Plano	Rosto do imediato enfurecido.	Convés do navio.	Rosto se move da esquerda para direita.	5 segundos
Americano	Imediato sai enfurecido e o capitão caminha abatido. Ambos caminham para fora do plano.	Convés do navio.	Esquerda para direita, em diagonais opostas.	12 segundos

Conjunto	Imediato desce as escadas do porão do navio.	Porão do navio.	Direita para esquerda em diagonal.	5 segundos
Americano	O imediato caminha em direção às caixas de madeira e aplica machadadas nelas, de costas para a câmara.	Porão do navio.	Direita para esquerda.	4 segundos.
Americano	Observado por outro ângulo, quase de frente para a câmara, o imediato se aproxima da caixa.	Porão do navio.	Esquerda para direita.	3 segundos
Close up	Ratos saem do buraco aberto pelas machadadas.	Porão do navio.	Centralizado.	10 segundos
Americano	O imediato continua a aplicar machadas quando desvio o olhar para outra caixa.	Porão do navio.	Esquerda para direita.	5 segundos
Médio	Nosferatu se levanta em seu caixão.	Porão do navio.	Centralizado.	6 segundos
Primeiro Plano	Imediato se apavora ao ver o vampiro.	Porão do navio.	Esquerda para direita.	4 segundos
Médio	Imediato solta o machado e sai correndo enquanto Nosferatu ergue a mão.	Porão do navio.	Esquerda para direita.	4 segundos
Médio	Capitão permanece sentado no convés do navio.	Convés do navio.	Personagem à esquerda do plano.	6 segundos
Americano	Imediato sai correndo pela porta do porão para o convés.	Convés do navio.	Centralizado.	4 segundos
Conjunto	Capitão ao leme pergunta ao que ouve.	Convés do navio.	Da esquerda olha à direita	2 segundos
Médio	Imediato recua apavorado.	Convés do navio.	Esquerda para direita.	3 segundos
Americano	Capitão acena para o imediato.	Convés do navio.	Centralizado, olhando para esquerda.	2 segundos
Geral	Imediato se atira ao mar.	Mar, lado de fora do navio.	Navio de desloca da esquerda para a direita e sua queda, em sentido vertical, de cima para baixo.	5 segundos
Americano	Capitão se amarra ao leme.	Convés do navio.	Centralizado	12 segundos
Médio	Nosferatu caminha pelo convés do navio.	Convés do navio.	Esquerda para direita	6 segundos
Americano	Capitão se amarra ao leme.	Convés do navio.	Centralizado	3 segundos
Médio	Nosferatu caminha pelo convés do	Convés do	Esquerda para	8 segundos

	navio.	navio.	direita	
Americano	Capitão amarrado ao leme vê o vampiro.	Convés do navio.	Centralizado, olhando para esquerda.	6 segundos
Intertítulo	“Apesar dos obstáculos, Hutter chega a Bremen. Enquanto isso, conduzido pelo sopro fatal do vampiro, o navio navegou rapidamente pelo Báltico.”			17 segundos
Conjunto	Plano mostra a vista da proa do navio na perspectiva de quem está ao leme, seguindo adiante.	Convés do navio.	Levemente inclinado para a esquerda.	12 segundos
Médio	Ellen na varanda, observando o crepúsculo.	Varanda da casa do amigo de Hutter.	Personagem à esquerda do plano. Olhando para a direita.	3 segundos
Geral	Crepúsculo	Céu aberto	Centralizado	3 segundos
Médio	Ellen na varanda, observando o crepúsculo.	Varanda da casa do amigo de Hutter.	Personagem à esquerda do plano. Olhando para a direita.	3 segundos

Tabela 1

Metáforas cinematográficas na sequência do navio

A sequência da viagem de navio envolve quatro eventos em cenários distintos: o navio onde o vampiro viaja por mar, o retorno de Hutter por terra, a espera de Ellen na casa de seus amigos e Knock, em sua cela no hospício. As cenas distintas possuem como ligação a vinda de conde Orlok para Bremen, no norte da Alemanha, pois os três personagens humanos são afetados por esse evento. A ação paralela revela uma significação metafórica por meio da *justaposição*, na terminologia utilizada por Trevor Whittock. A conexão entre os eventos distintos gera tensão no espectador que as acompanha e as relaciona ao atribuir-lhes significado. Conforme afirmou Eisenstein, o resultado total só emerge como um terceiro sentido porque cada fragmento apresenta-se como uma representação particular do tema geral, contido nos fotogramas. A seleção desses elementos é devidamente elaborada para apresentar aqueles que sejam relevantes para a construção da significação e que não sejam simplesmente elementos arbitrários para a colisão de planos.

O trajeto percorrido pelo navio inclui paradas em diversos portos da Europa. Porém, o filme revela apenas as consequências nefastas de uma suposta praga que

atinge as regiões de portos localizados no Mar Negro, que banha a Romênia. Como essa viagem dura dias, Murnau utilizou-se de elipses para construir essa sequência. Termo retomado da literatura pelo cinema, fala-se em elipse quando a narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” de um acontecimento a outro, cabendo ao espectador preencher mentalmente o intervalo temporal criado na narrativa.⁹⁸ Neste caso, o filme cria uma continuidade espacial e temporal entre as quatro cenas.

Aparentemente, Orlok utiliza um navio para chegar em seu destino pois sua viagem envolve o transporte de diversas caixas de terra. Mas Murnau estabelece uma *comparação explícita* entre Hutter e Orlok por meio dos recursos naturais enfrentados por ambos em seus respectivos trajetos. A terra e o mar situam os dois personagens em oposição tanto entre o humano e o vampiro, como entre indivíduos que disputam Ellen. A água também desempenha uma outra função importante na construção da significação: Nosferatu está associado às ondas violentas do mar e Hutter aos riachos menos intensos. Neste contexto, Murnau constrói uma metáfora para a virilidade e a potência masculina em que o tenor é a força do movimento da água.

tenor	veículo
movimento da água	potência, virilidade

Tabela 2

Na praia, ou seja, no limite entre terra e mar, Ellen espera por seu marido. Pois a sequência inteira é permeada por uma ambiguidade sobre a quem realmente ela espera. Tanto que a sequência se inicia com dois planos intercalados, o primeiro com o navio no centro da tela e o segundo com Hutter avançando com seu cavalo, também centralizado. Essa comparação entre Orlok e Hutter foi obtida por meio da justaposição de planos com curta duração em um *paralelismo*. Essa justaposição induz o espectador a uma interpretação figurativa, pois cria uma associação entre ambos como se disputassem o encontro com Ellen.

No navio, a tripulação desconhece a presença do vampiro, sabem apenas que transportam caixas misteriosas. Por onde o navio passa, a peste se propaga, como se o próprio navio fosse dotado de uma força maligna que o movesse. A tripulação não o domina mais; ao contrário, sucumbem um a um. Por isso, enquanto *correlato objetivo* da presença do vampiro, essa peste assume um significado metafórico desconhecido da

⁹⁸ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora: Campinas, 2003, pág. 96.

tripulação do navio, mas compartilhado pelos espectadores. Ela é um tenor para o qual a presença e o ataque do vampiro são veículos de uma nova significação.

tenor	veículo
peste	presença e ataques do vampiro

Tabela 3

A revelação da presença do vampiro no navio, na forma de um espectro diante do marinheiro moribundo, ocorre por meio de uma *distorção*. Esse tratamento da imagem criou uma significação metafórica porque afeta a percepção do espectador sobre a categoria a qual o vampiro pertence. Retoma, inclusive, a comparação com o pólipo translúcido, que se alimenta de peixes, apresentado pelo cientista metaforicamente como um vampiro do reino animal. Com essa *distorção*, os poderes do vampiro tornam-se imensuráveis para o espectador, que já o situava em uma categoria não-humana.

No hospício, Knock furta um jornal e lê a notícia, que é reproduzida na tela como um intertítulo, sobre a epidemia que se alastra pelos portos localizados no Mar Negro. Sua euforia diante da notícia revela uma *metonímia*. Entre a notícia no jornal e sua reação há uma informação subentendida, que é a vinda de Orlok para Bremen. O filme não mostra explicitamente o vampiro matando pessoas nos portos diante de Knock ou do espectador, mas ambos sabem que a epidemia é um equívoco e que, na verdade, é o vampiro quem mata. A notícia de jornal, enquanto elemento de uma narrativa cinematográfica, possui uma sugestividade que está além do fato que substitui, ela introduz a ideia de pestilência como um atributo do vampiro: Nosferatu, o portador de pragas. Por isso, essa notícia de jornal é o tenor de uma ideia que ela mesma cria no contexto em que foi inserida na narrativa:

tenor	veículo
notícia de jornal	presença e ataques do vampiro

Tabela 4

Quando o imediato desce ao porão para checar o conteúdo das caixas e tentar descobrir a causa das mortes, cria-se uma expectativa sobre seu encontro com o vampiro. Ao abrir uma das caixas de Orlock com machadadas violentas, o espectador poderá esperar que surja a face do vampiro dentro do ataúde. Porém, surgem ratos, que também possuem uma associação com o vampiro. Trata-se de duas metáforas cinematográficas, uma *substituição* e uma *comparação explícita*. A substituição se deve à

expectativa criada no público de que naquela caixa violada estaria o vampiro. Assim como o imediato que também esperava encontrar algo inusitado, o espectador é surpreendido com o que aparece como conteúdo real da caixa e com o surgimento do vampiro, inesperado por sua posição no espaço cênico. O vampiro seria o tenor que representa a imagem omitida presente na mente do espectador, enquanto os ratos seriam o veículo que transformam a significação da primeira ideia.

tenor	veículo
vampiro	ratos

Tabela 5

Os ratos compartilham de certas características com o vampiro, como a aparência de roedores, a repulsa que despertam, a disseminação de epidemias e, conseqüentemente, mortes. Por isso, Orlok possui uma conexão direta com esse tipo de animais, pois Murnau criou uma *comparação explícita* entre ambos. Neste caso, há uma inversão entre tenor e veículo da tabela 5, referente à substituição. Os ratos passam a ser o tenor que contém uma imagem e o vampiro o veículo que modifica essa imagem, ao surgir com certas características visuais de ratos, causando uma transferência de atributos.

tenor	veículo
ratos	vampiro

Tabela 6

A noite não é apenas um período do dia, é o momento em que o vampiro ganha vida e mata. Por isso, ela representa perigo aos humanos e numa *identidade declarada* é metáfora para a morte, pois o contexto nos faz vê-la assim.

tenor	veículo
noite	morte

Tabela 7

O crepúsculo, enquanto transição do dia para a noite ou da noite para o dia, torna-se uma metáfora para o processo de fenecimento e morte, também por meio da *identidade declarada*.

tenor	veículo
crepúsculo	morte

Tabela 8

Um dos recursos que Eisenstein cita como fator que proporciona o conflito entre planos na montagem é o conflito de direções. Os personagens e a câmera percorrem direções diferentes dentro dos planos. O navio se desloca para a esquerda, no plano seguinte a câmera filma as ondas, porém se deslocando para a direita. Hutter atravessa o plano da esquerda para a direita passando por cima de um riacho que escorre em sentido vertical no plano de cima para baixo. O deslocamento do imediato entre os compartimentos do navio o faz percorrer várias direções na tela. Quando ele desce ao porão para ver o que há nas caixas, ele se locomove da esquerda para a direita, depois, em outro plano, é visualizado da esquerda para a direita, pois a câmera muda posição.

O deslocamento do navio cria a impressão de velocidade e ferocidade, devido à animosidade que move o navio. O deslocamento do imediato dentro do navio transmite a impressão de confusão, de um deslocamento contínuo que não leva a nenhuma solução, dada a condição e o contexto em que esse personagem se encontra. O mesmo ocorre com Hutter em seu caminho para casa, pois ele continua perplexo e confuso diante da experiência recente.

Estética do feio e montagem em *Nosferatu*

A racionalidade crítica que não se cumpriu teve como consequência a vulnerabilidade humana à violência e ao terror. Esta sequência analisada revela a impossibilidade da existência diante de tanto sofrimento e insatisfação. O medo coletivo metaforizado pelo pânico em face a uma epidemia representa a instabilidade política e social do primeiro pós-guerra.

O personagem *Nosferatu* apresenta-se como uma deformação do que já foi humano. Ele concilia o humano e o monstruoso em uma aparência repugnante. Mas ele prende a atenção do espectador e sua feiura direciona o olhar do espectador para si. Enquanto obra de arte, o Feio em *Nosferatu* é provido de valor estético, por se tratar de uma estilização intencionalmente elaborada por seus criadores para que o choque e a repulsa também sejam estímulos artísticos.

A montagem propiciou a criação de um terceiro sentido que mescla o efeito entre o Belo e o Feio porque cada fragmento apresenta-se como uma representação particular do

tema geral. Quando há um confronto entre o vampiro e um humano, a montagem revela a oposição entre ambos isolando-os em planos que se colidem. Essa colisão cria um efeito de nivelamento entre o Belo e o Feio – representados, respectivamente, pelo humano e pelo vampiro. O próprio ato de sugar o sangue revela uma transição de essência de um para o outro. O humano se deforma pelo meno e perde sua vida que se transfere para o vampiro. Conforme afirmou o personagem de *Fausto*, Mephistopheles, *Blut ist ein ganz besonderer Saft* (Sangue é uma seiva muito especial), pois tanto o personagem diabólico de Goethe quanto o vampiro Nosferatu apresentaram o sangue como um custo pelo contrato assinado, portanto uma metáfora conhecida na literatura a alemã.

Em *Nosferatu*, sobretudo nesta sequência em questão, a morte é destituída de conteúdo e esperança de transcendência, pois o sujeito moderno é incapaz de escapar da realidade. Por isso, a contraposição de elementos representada pela oposição e choque entre planos expressa contradições da sociedade moderna. Os personagens encaram a morte como um aniquilamento da existência. Porém, os próprios personagens encontram-se aniquilados. Foram arrancados de um mundo no qual viviam, sem terem saído dele. O mundo agora povoado por vampiros, animais sinistros e epidemias revela a perda de si mesmos desses personagens diante da modernidade fáustica, em que o progresso aniquila a subjetividade.

8. Análise da sequência do ataque no castelo

Esta sequência é famosa por apresentar elementos que consagraram o filme *Nosferatu* como uma obra emblemática do gênero horror. Neste caso, entendemos o horror como um gênero artístico que recebe o nome da emoção que pretende causar e que constitui a marca de sua identidade. Nesta cena, o personagem Hutter é ameaçado pelo vampiro no castelo localizado nos Montes Cárpatos. Revela-se diante do personagem humano a verdadeira identidade do conde Orlok enquanto vampiro. Nesse ponto, é possível tecer algumas considerações sobre o monstro interpretado por Max Schreck, o gestual da interpretação dos atores Max Schreck e Gustav von Wangenheim e o que o diretor Murnau pretende despertar no público espectador.

Diferente dos monstros ou outras entidades presentes em obras classificadas como pertencentes ao gênero do maravilhoso, que os estudos de Vladimir Propp⁹⁹ e Tzvetan Todorov¹⁰⁰ trataram de definir, no horror os personagens humanos consideram os monstros que encontram como anomalias, perturbações da ordem natural do mundo. No maravilhoso, os monstros estão plenamente integrados a esse universo, ou seja, são seres ordinários em mundos extraordinários. No caso do horror, seriam seres extraordinários presentes em um mundo ordinário, pois constituem exceções às regras e ao conhecimento de mundo compartilhado pelas pessoas. Portanto, a resposta afetiva dos personagens humanos quando são molestados por monstros caracteriza as histórias de horror propriamente ditas em oposição às demais histórias de monstros. Além disso, a reação dos personagens diante dos monstros parece sugerir as respostas emocionais do próprio público diante de tais monstros.

Em *Nosferatu*, sobretudo na sequência do ataque do vampiro ao personagem Hutter no castelo, observamos a reação dos personagens humanos diante do vampiro. Conde Orlok apresenta uma aparência intersticial, entre humano e animal, vivo e morto, considerado por isso uma transgressão dos esquemas de categorização da natureza conhecidos e aceitáveis em qualquer cultura. A sequência do ataque no castelo é a revelação da natureza real do vampiro, que até então era mostrado em seu esforço de imitar um ser humano. Neste momento Hutter, que até então apenas desconfiava de algo estranho, reconhece essa natureza e expressa em seu gestual as emoções típicas do horror.

99 PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso, Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1984.

100 TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

A reação do personagem humano, neste caso, serve para apontar as respostas emocionais que a obra tenciona provocar no público espectador. Para Noël Carroll, os personagens molestados por monstros nas obras de horror exemplificam a maneira como o espectador deve reagir a esses monstros da ficção. Não se trata de uma duplicação de reações, mas de uma convergência, pois tanto o personagem humano como o espectador julgam o monstro um ser horripilante. Em *Nosferatu*, o vampiro causa repugnância devido aos seus atributos. Noël Carroll afirma:

(...) a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. E isso corresponde também à tendência que os romances e histórias de terror têm de descrever os monstros com termos relativos a imundície, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-os a essas características.¹⁰¹

Isso significa que no gênero horror é recorrente a caracterização do monstro como ameaçador e repugnante. Para atacar Hutter e revelar a verdadeira identidade do vampiro, Max Schreck utilizou uma gesticulação considerada expressionista: deliberadamente antinaturalista, seu gestual sugere um corpo duro, quase inflexível, como o de um predador com os olhos fixos em sua presa, pronto para atacar. Praticamente não humano, o gestual do vampiro sugere a irracionalidade animal dos impulsos primitivos de destruição e morte, um ser humano despido do verniz civilizatório.

Enquanto o vampiro manifesta visualmente este gestual, Hutter se apavora com a imagem e sua expressão corporal evidencia esse pavor por meio de recuos e também de uma certa petrificação. Ele recua na esperança vã de se afastar da criatura que lhe é ameaçadora e repugnante. Ao perceber que já não será possível escapar, pois há um penhasco do lado de fora da janela, ele se encolhe na cama do quarto onde está hospedado e se cobre com os lençóis, numa atitude infantil, pois a visão do monstro e sua aproximação lhe são insuportáveis. Essa tentativa de evitar o contato físico revela o temor diante da ameaça do vampiro e também repugnância. No contexto das histórias de horror, os monstros são identificados como impuros e imundos. Segundo Noël Carroll, por este motivo os personagens encaram o monstro com um misto de medo e repulsa:

São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes.¹⁰²

101 CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1999, pág. 39.

102 CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1999, pág. 39.

Essas afirmações se baseiam na regularidade com que as experiências de horror na ficção incluem referências à repugnância, à repulsa, à aversão física etc. Conde Orlok apresenta características comuns aos vivos e aos mortos, por isso apresenta a animosidade dos seres humanos vivos mesclada a elementos relacionados à morte física, como decomposição, deformação, e à degeneração espiritual, pois no imaginário popular o vampiro é associado ao Mal. A expressão corporal dos personagens molestados por conde Orlok comunicam temor e repugnância devido à percepção de que algo é impuro, letal ou mefítico neste vampiro. Por este motivo, Noël Carroll¹⁰³ lembra que os seres horríficos são muitas vezes associados à contaminação e não raro são acompanhados de animais infectados, como ratos ou insetos. Ora, há um vínculo entre conde Orlok e a disseminação de uma peste em Bremen. Os ratos estão relacionados ao vampiro, inclusive na aparência, pois ambos são portadores de doenças e pestes. Evitar o contato físico com o vampiro revela o medo da funestação por parte dos humanos.

A intersticialidade do vampiro revela, além de uma deformação física, uma incompletude que o torna contraditório e inclassificável em qualquer categoria científica ou esquema conceitual desenvolvido pelo homem europeu. Ele é antinatural justamente porque viola esses esquemas. Conde Orlok ameaça não apenas a integridade física de Hutter, mas também o saber comum que o personagem compartilha com a civilização europeia, como se o vampiro fosse uma ameaça cognitiva.

Por desafiar os fundamentos científicos e culturais da civilização ocidental, conde Orlok habita um castelo antigo nos montes Cárpatos, ou seja, está fora da convivência social comum. Inicialmente o vampiro causa estranheza por estar à margem das categorias sociais. Sua impureza também o provê com poderes mágicos, pois ao romper as categoriais sociais e naturais conhecidas, apresenta a possibilidade de expandir seus limites para além do que a razão humana é capaz de conceber.

Esta sequência mostra ao público, por meio da montagem paralela, a ação em dois lugares distintos: o castelo do conde Orlok nos Cárpatos e a casa de amigos do casal Hutter e Ellen, onde ela está hospedada em Bremen. A montagem reúne os personagens divididos entre esses dois espaços em uma aparente unidade de ação. Quando o vampiro ataca Hutter, Ellen sente os efeitos por intuição. Sua reação ao ataque é expressa por um gesto oposto ao de Hutter: ele se encolhe para escapar ao contato físico do vampiro, enquanto ela avança na direção do vampiro, mesmo que este esteja a milhares de

103 CARROLL, Noël. A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração. Campinas: Papyrus, 1999, pág. 45 e 46.

quilômetros de distância. Por meio da montagem, Murnau cria uma relação entre estes três personagens, principalmente entre Ellen e Orlok, como prenúncio de um encontro na sequência final do filme. Há uma ambiguidade na ação de Ellen, pois ao mesmo tempo que ela tenta salvar o marido, Murnau insinua uma correspondência entre esses dois polos opostos: ela é feminina, humana, bela e pura; ele é masculino, vampiro, feio e impuro.

É importante lembrar que esta sequência analisada foi antecedida por uma cena bastante significativa: após passarem a noite acordados, Hutter e Nosferatu assinam o contrato. E os interesses de Nosferatu são evidentes: ele quer possuir Ellen, manifestando seu desejo de penetrá-la com seus dentes através de um comentário ambíguo: que belo pescoço. Nesse momento, ocorre o primeiro encontro de Nosferatu com Ellen por meio do olhar. O retrato dela emoldurado antecipa o encontro propriamente físico e as noites voyers em que ele permanece observando-a pela janela. Ellen surge para o vampiro sempre emoldurada, seja por um porta-retratos ou por uma janela, do mesmo modo que ela surge pela primeira vez para o espectador, brincando com seu gato. Murnau procura na maioria das vezes emoldurar Ellen em batentes e janelas, pois ela é constantemente observada por alguém.

Semelhante a Ellen, Nosferatu é emoldurado por janelas e portas. Essas portas constituem objetos inanimados que Lotte Eisner e Siegfried Kracauer definiram como animação do inanimado, como se os objetos fossem dotados de vida própria. Essa animação de portas justifica-se pelo caráter fantástico da narrativa. Elas são dotadas daquela *Schadenfreund* típica dos objetos da literatura alemã romântica da qual Hoffmann foi um expoente, como disse Lotte Eisner, pois obedecem ao vampiro como se conspirassem contra os humanos com alegria diabólica ao testemunharem sua desgraça.

Se Hutter estranha as portas que se abrem no castelo sem que ele consiga ver quem são as pessoas que a movem, ficará apavorado ao constatar que naquele ambiente estranho elas se movem sozinhas e a favor do monstro que quer destruí-lo. E o efeito de moldura provocado pelo batente da porta do quarto de Hutter em formato gótico salienta a figura de Nosferatu alta e magra. O cume ogival acima de sua careca aponta para cima, conforme o costume desse tipo de arquitetura que pretendia apontar para Deus, mas emoldurando um elemento maligno. Do mesmo modo o relógio filmado em plano de detalhe, parece conspirar contra Hutter e a favor do vampiro. Sobre ele incide a iluminação expressionista do claro-escuro, que, pela a visão de Hutter e do espectador, aparece em contornos parcialmente definidos e parcialmente indeterminados.

A montagem reuni três personagens, que constituem um grupo ambíguo: ao

mesmo tempo que são presas e predadores (no caso de Ellen e Nosferatu), são um tipo de triângulo amoroso. Ellen quer salvar Hutter ao pressentir seu perigo, ao mesmo tempo que sente-se impelida a um encontro com Nosferatu. Esse tipo de montagem que reuni contradições remonta ao que disse Eisenstein, conforme citado anteriormente, no capítulo sobre a montagem, que a missão social da arte é manifestar as contradições do Ser. “Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas”.¹⁰⁴

A sequência é encerrada com o nascer do sol, que trará um conforto temporário para os humanos. A luz delimita os objetos, restituindo-os a aura de meros objetos inanimados, além de restituir simbolicamente a razão.

A tabela a seguir mostra a organização da montagem da sequência do ataque no castelo. Novamente observamos a montagem paralela que cria uma unidade com cenários distintos em torno de um eixo: a manifestação da força destruidora do vampiro. Na tabela são classificados os planos com seus respectivos cenários, direcionamentos de deslocamento e o tempo de duração. A partir desses apontamentos, verificaremos conflitos e colisões de planos atuando na construção da significação.

Plano	Descrição	Local	Direção	Tempo
Americano	Hutter guarda o contrato temeroso. Beija o retrato de Ellen e o guarda.	quarto de hóspedes do castelo	Centralizado	10 segundos
Americano	Acha o livro dos Vampiros em sua sacola, pega-o e lê.	quarto de hóspedes do castelo	Inclina-se para a esquerda	10 segundos
Intertítulo	“Nosferatu suga o sangue dos jovens... fundamental para sua existência!”			14 segundos
Americano	Hutter olha apreensivo para a porta e continua a ler o Livro dos Vampiros.	quarto de hóspedes do castelo	Olha para a direita e depois inclina-se novamente para a esquerda.	5 segundos
Intertítulo	“Pode-se reconhecer o ataque de um vampiro pela marca de suas presas na garganta da vítima.”			14 segundos
Close-up	O relógio marca seis horas.	quarto de	Centralizado	3 segundos

104

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

		hóspedes do castelo		
Americano	Hutter esconde o livro dos vampiros e caminha até a porta.	quarto de hóspedes do castelo	Da esquerda para a direita	3 segundos
Americano	Hutter caminha até a porta: abre-a para espiar o lado de fora do quarto.	quarto de hóspedes do castelo	Da esquerda para a direita	11 segundos
Conjunto	Nosferatu no fundo do salão.	salão do castelo	Centralizado	2 segundos
Médio	Nosferatu ereto olhando fixamente na direção de Hutter.	salão do castelo	Centralizado	3 segundos
Americano	Hutter fecha a porta assustado. Caminha encostado na parede e sai do plano.	quarto de hóspedes do castelo	Da direita para esquerda	8 segundos
Médio	Hutter atravessa o quarto.	quarto de hóspedes do castelo	Da esquerda para a direita.	4 segundos
Geral	Câmera subjetiva. Olhar de Hutter pela janela.	lado de fora da janela do quarto	Centralizado	5 segundos
Médio	Hutter caminha até sua cama.	quarto de hóspedes do castelo	da esquerda para a direita.	4 segundos
Americano	Hutter senta em sua cama.	quarto de hóspedes do castelo	À esquerda do plano	2 segundos
Médio	A porta do quarto de Hutter se abre e aparece o fundo escuro do salão.	quarto de hóspedes do castelo	A porta de move para a esquerda e a passagem está no centro do plano	5 segundos
Primeiro Plano	Hutter na cama assustado. Desvia o olhar da porta.	quarto de hóspedes do castelo	Centralizado, olha para a esquerda, na direção da porta, e depois desvia o olhar para a direita.	4 segundos
Médio	Nosferatu, observado através da porta aberta, ao fundo do salão, aproxima-se iluminado por um feixe de luz que se origina do lado de fora da porta do quarto.	quarto de hóspedes do castelo	Centralizado, caminha na direção da câmera.	12 segundos

Primeiro Plano	Hutter na cama assustado. Olha na direção de Nosferatu. Em seguida, cobre-se com o lençol.	quarto de hóspedes do castelo	Centralizado, olha da direita para a esquerda, na direção de Nosferatu.	4 segundos
Médio	Nosferatu, caminha para dentro do quarto.	quarto de hóspedes do castelo	Centralizado, caminha na direção da câmera.	10 segundos
Americano	Ellen acorda repentinamente e levanta-se na cama.	quarto de Ellen	Da direita para a esquerda	8 segundos
Médio	O amigo de Hutter trabalha sem perceber nada.	quarto de Ellen	Centralizado, voltado para a esquerda.	4 segundos
Conjunto	Ellen levanta-se da cama e caminha até a varanda.	quarto de Ellen	Direita para a esquerda	14 segundos
Intertítulo	“Naquela noite, em Bremen, durante um transe de sonambulismo...”	quarto de Ellen		5 segundos
Médio	o amigo de Hutter percebe o movimento de Ellen, levanta-se e vai até a janela.	quarto de Ellen	direita para esquerda	10 segundos
Conjunto	Ellen caminha sobre o batente da varanda com os braços levantados em sonambulismo.	varanda	esquerda para direita	8 segundos
Médio	O amigo de Hutter se assusta ao ver Ellen nesse estado.	varanda	direita para esquerda	3 segundos
Intertítulo	Ellen?			3 segundos
Conjunto	O amigo de Hutter corre até a varanda e Ellen cai em seus braços.	quarto de Ellen	direita para esquerda	6 segundos
Americano	Sua mulher abre a porta da sala em que estão.	quarto de Ellen	Centralizado	2 segundos
Conjunto	Ele a carrega para dentro de casa.	quarto de Ellen	esquerda para direita	2 segundos
Intertítulo	Traga o médico, depressa!			4 segundos
Americano	A mulher sai pela porta rapidamente.	quarto de Ellen		4 segundos
Americano	Hutter está desmaiado abaixo à direita e a sombra do vampiro avança sobre ele.	quarto de hóspedes do castelo	A sombra cresce em sentido vertical ao centro do plano.	16 segundos
Conjunto	Ellen acorda do desmaio, estão no seu quarto o casal amigo, e o médico. ergue os braços e clama por Hutter.	quarto de Ellen	da direita para esquerdo para o centro do plano	8 segundos

Intertítulo	Hutter! Hutter! Ouça-me!			5 segundos
Americano	Hutter está desmaiado abaixo à direita e a sombra do vampiro recua sobre ele.	quarto de hóspedes do castelo	A sombra decresce em sentido vertical ao centro do plano.	9 segundos
Americano	Nosferatu que estava abaixado e voltado para a esquerda levanta-se em posição ereta e olha para a direita.	quarto de hóspedes do castelo	Da esquerda para a direita	9 segundos
Americano	Ellen clama por Hutter.	quarto de Ellen	na direita para esquerdo para o centro do plano, os braços erguidos em posição horizontal para a esquerda	3 segundos
Americano	Nosferatu caminha para a saída.	quarto de hóspedes do castelo	Esquerda para direita	2 segundos
Médio	Nosferatu caminha em direção à porta do quarto e sai. A porta do quarto se fecha.	quarto de hóspedes do castelo	Esquerda para direita	21 segundos
Conjunto	Ellen acalma-se e volta a adormecer. É deitada na cama pelo médico.	quarto de Ellen	esquerda para a direita	19 segundos
Primeiro plano	O amigo pergunta ao médico e este responde.	quarto de Ellen	Direita para esquerda	4 segundos
Intertítulo	Febre súbita.			3 segundos
Conjunto	Todos no quarto de Ellen.	quarto de Ellen	Voltados para a direita	2 segundos
Intertítulo	“O doutor creditou os tranes de Ellen a uma doença desconhecida. Desde então, soube que ela pressentiu a ameaça do Nosferatu. Hutter, à distância, ouviu seu aviso.”			20 segundos
Geral	Amanhecer.	campo aberto	Central	5 segundos

Tabela 1

Metáforas cinematográficas na sequência do ataque no castelo

Nesta sequência observamos o momento de maior agressividade do vampiro no filme. Esse ataque cria a expectativa de que Hutter será assassinado porque não há

como fugir desse castelo. A narrativa apresenta alguns objetos carregados de significação e que, ao serem introduzidos um a um, tornam-se dotados de um potencial dramático por serem associados a personagens particulares e eventos. Por isso são considerados *correlatos objetivos*. É o caso do Livro dos Vampiros, o relógio e o retrato de Ellen.

Após perceber seu ceticismo abalado, Hutter resolve ler trechos do Livro dos Vampiros e demonstra-se mais propenso a acreditar em seu conteúdo. Trata-se de um livro que explica como funciona o vampirismo de acordo com as crenças populares que Hutter desprezava no início do filme. Após a estranha experiência no castelo de conde Orlok, ele questiona o racionalismo europeu e torna-se mais complacente com a possibilidade de haver forças sobrenaturais que agem sobre os humanos. Trata-se de um questionamento da concepção de que o homem é plenamente racional, o que seria uma falsificação do humano que, em verdade, é mais influenciado por fatores inconscientes do que admite ser, conforme contatou por análise científica a psicanálise.

Porém, o Livro dos Vampiros também anuncia a Hutter e ao espectador que há um perigo iminente. O personagem humano percebe que o livro explica sobre a natureza verdadeira de conde Orlok. Mesmo que o vampiro esteja ausente do quarto no momento em que Hutter lê o livro, este objeto faz uma alusão a ele e antecipa sua presença no quarto, ao criar uma expectativa de sua ameaça. O livro é o tenor enquanto a ameaça por ele anunciada e antecipada é o veículo que o modifica.

tenor	veículo
Livro dos Vampiros	ameaça do vampiro

Tabela 1

O relógio mostra qual é o momento e sua iluminação: seis horas da manhã. Pouco antes do sol nascer, começo da manhã e ao mesmo tempo fim da noite, em outras palavras, é o momento do crepúsculo, de transições e ambiguidades. O claro-escuro é a técnica propícia para se trabalhar com a luminosidade desse momento. Assim, Murnau privilegia o aspecto plástico da composição dos planos, construindo a significação a partir de várias ações, conforme postulou Eisenstein em sua teoria da montagem.

Este relógio parece conspirar contra Hutter ao anunciar o horário do ataque. Sua aparência sugere, ironicamente, a morte, pois apresenta um esqueleto que toca os pequenos sinos.

tenor	veículo
relógio	momento da morte

Tabela 2

O retrato de Ellen participa da ação em dois momentos: quando Hutter apresenta a proposta de venda de uma casa ao vampiro e antes do ataque. Em ambos os casos, ele retoma a presença de Ellen que está longe, ausente. No primeiro momento, este retrato é jogado sem querer sobre a mesa, enquanto conde Orlok lê os contratos de compra. A casa à venda situa-se ao lado da casa de Hutter, em Bremen. É como se Hutter apresentasse ao vampiro uma contrapartida, caso ele assine o contrato: o pescoço de sua própria esposa. No segundo momento, que faz parte da sequência analisada, Hutter beija a imagem de sua esposa, pois intui que está em perigo e recorre a essa imagem como forma de conforto. Ambiguamente, parece consciente dos termos da negociação e do perigo ao qual expôs sua própria esposa. O retrato, portanto, é um tenor que apresenta a presença de Ellen, enquanto ideia retomada.

tenor	veículo
retrato	Ellen

Tabela 3

Ao perceber que o vampiro está do lado de fora do quarto e prestes a atacá-lo, Hutter procura pelo quarto alguma possibilidade de fuga. Pela janela ele vê um abismo e um rio caudaloso, com uma correnteza forte. Na sequência do navio essa relação com a força da água se torna mais evidente e significativa na narrativa, mas desde já percebemos como a força da água faz parte de uma construção de significação ao enfatizar a associação entre o vampiro e uma força poderosa da natureza. Consideramos a força da água como uma *comparação explícita* com a agressividade do vampiro.

tenor	veículo
força da água	força e agressividade do vampiro

Tabela 4

Hutter espia do lado de fora do quarto e quando seu olhar se depara com o vampiro, ele fecha a porta como se isso pudesse protegê-lo de alguma forma. Cria-se uma expectativa sobre o que vai acontecer, se o vampiro vai entrar no quarto ou se a porta o reterá. A cena foi calculada esperando que espectador se identifique com o

personagem humano Hutter, e por isso deseje que a porta não ceda à investida do vampiro. Quando Nosferatu adentra ao quarto, a porta se abre como se fosse dotada de vontade própria e conspirasse a favor do vampiro, manifestando mais uma prova do poder dessa criatura. Há, portanto, um *rompimento de regra* por se tratar de um rompimento da expectativa dos espectadores em relação às leis naturais.

tenor	veículo
porta	poder do vampiro

Tabela 5

A sombra do vampiro se projeta sobre Hutter como uma forma de *distorção*. Não é o vampiro – com seu corpo disforme - que está no plano, mas sua sombra, uma forma mais distorcida ainda de sua silhueta. Essa *distorção* é típica da estética expressionista, em seu experimentalismo com as formas para exteriorizar a subjetividade do artista, no caso do personagem. Conforme a sombra avança, mais próxima é a ameaça do vampiro. Com o apelo de Ellen, a sombra diminui, revelando o recuo do vampiro. Neste momento há um conflito de direções gráficas: alguns planos se alteram apresentando sentidos contrários, como quando Ellen levanta os braços no momento em que o vampiro vai atacar Hutter. Ela se movimenta da direita para a esquerda, enquanto o vampiro, num ato sensitivo, se desloca da esquerda para direita como se ele e Ellen pudessem se encontrar nesse “espaço imaginário” criado por Murnau. A montagem paralela rompe com as fronteiras de espaços e cenas para reunir dois personagens opostos numa tensão entre medo e desejo.

Posteriormente, na sequência final, a sombra se projeta sobre Ellen, mas carregada de ambiguidades. Na sequência do ataque do vampiro no castelo, ela é *distorção* que revela a ameaça iminente de Nosferatu.

tenor	veículo
sombra	ameaça do vampiro

Tabela 6

Os personagens Ellen e Nosferatu se cruzam por meio da montagem paralela e ambos representam elementos opostos que se chocam. O castelo de Nosferatu e a casa dos amigos de Hutter onde Ellen está hospedada se alternam durante a montagem paralela. O castelo é antigo, escuro, sombrio, parecendo inabitado. Isso é possível devido aos ângulos e planos adotados por Murnau, em vez de estilizar o espaço. A casa em

Bremen é um ambiente com uma decoração naturalista burguesa, é clara e confortável, como uma casa habitada por uma família. Nosferatu está vestido com roupas pesadas e escuras e Ellen com uma camisola leve e branca. Ellen surge subitamente na sequência, levantando da cama como se estivesse em transe. Ambiguamente, cria-se uma relação entre estes três personagens: Hutter, Ellen e Nosferatu por meio da montagem. Por isso, Ellen é inserida como um contraponto ao vampiro nesta sequência, como um veículo que cria um contraste através de uma *justaposição* que reforça a poeticidade da montagem.

tenor	veículo
Nosferatu	Ellen

Tabela 7

Estética do feio, montagem e choque

A estética do feio nos convida a pensar sobre os motivos que levariam uma pessoa a querer ver o feio e, muitas vezes, até a pagar por isso, como o ingresso de cinema ou de um circo que exhibe pessoas deformadas como atrações. Um vampiro, por exemplo, não é uma realidade formal, pois ele de fato não existe, mas é uma realidade objetiva, uma representação de algo, pois foi criado pelo imaginário popular e incorporado em narrativas ficcionais. Isso significa que o horror artístico vivenciado pelo espectador do filme não se justifica por ele acreditar que um vampiro disforme e ameaçador como Nosferatu exista, mas porque a imagem de Nosferatu projetada na tela cria o pensamento que tal ser seja possível, embora não seja real. Não a realidade, mas o conteúdo do pensamento neste ser que horroriza, o conceito de um ser que poderia ser real. O espectador sabe de antemão que será confrontado com essa imagem e será submetido a essa emoção.

A estética do feio, manipulada no gênero do horror, convida o espectador ou o leitor à contemplação da representação artística de conceitos que desestabilizam e põem em movimento tudo quanto toca e que desequilibram relações harmônicas. Na sequência analisada, o diretor justapõe no mesmo plano o elevado e o baixo, o belo e o monstruoso, mesclando elementos contraditórios para expressar o indizível por meio da verossimilhança do inverosímil. A cena do ataque do vampiro no castelo foi calculada para gerar sucessivos choques com base na incapacidade humana de lidar com situações extremas e inconcebíveis. A estética do feio direciona a ansiedade advinda de um contexto histórico tenso em figuras como o vampiro Nosferatu para mostrar que não é

mais possível uma sublimação, ou seja, uma forma de separar o público daquilo que é impuro, pois o impuro foi nivelado com o seu oposto.

9. Sequência da morte do vampiro

Essa sequência apresenta o clímax do filme. Murnau criou durante toda a narrativa uma expectativa para o encontro físico entre Nosferatu e Ellen. O conflito entre planos na primeira cena da sequência mostra como o diretor conseguiu potencializar o poder de expressão no cinema mudo sem precisar recorrer a diálogos verbais. Ellen e Nosferatu se contemplam pelas janelas de suas casas. Ela está de costas para a câmera e os planos que mostram Nosferatu são vistos por uma câmera subjetiva na perspectiva de Ellen. As alternâncias de planos entre Nosferatu e sua vítima estão ligadas à tradição da estética do feio, porque o diretor soube personificar em Nosferatu elementos como deformidade, repulsa, feiura e ameaça, associando-o à noite e à morte. Suas vítimas humanas, desde a bela Ellen até o imediato embrutecido, sempre estiveram associados ao dia e à vida. Murnau já havia informado o espectador desde o começo sobre essa contraposição com a metáfora visual da hiena e dos cavalos. Ele deu continuidade a essa metáfora ao longo do filme, construindo cenas e sequências metafóricas em que alterna Nosferatu e um humano a ser atacado durante o crepúsculo. A contraposição desses planos é uma colisão conteúdos opostos e a cena final será o momento do nivelamento desses dois opostos.

No choque derivado da estética do feio, desenvolvido pelas montagens metafóricas do filme expressionista, a emoção envolve uma mudança fisiológica determinada por um fator psicológico. Sensações corporais expressam o estado emocional da pessoa que vivencia uma emoção. Como comenta Noël Carroll:

A palavra “horror” deriva do latim “horrore” - ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar – e do francês antigo “orror” - eriçar ou arrepiar. Embora não seja preciso que nosso cabelo fique em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida.¹⁰⁵

Estar horrorizado artisticamente significa passar por uma forte agitação física diante de algo que cause esse estímulo, no caso um “monstro”. Esse monstro, seja um vampiro ou qualquer outra criatura não humana, desperta repulsa e é ameaçador. Entretanto, na sequência final em que Nosferatu morre, a personagem Ellen apresenta um misto de repulsa e atração por Nosferatu. Ela acorda à noite enquanto seu marido dorme numa poltrona ao lado da janela, no outro extremo do quarto. Ao caminhar até a

105 CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1999, pág. 41.

janela e se deparar com Nosferatu, ela exita olhando também para o marido. Os elementos tornam-se ambíguos: o marido e o vampiro são ao mesmo tempo ameaça maligna e aliado humano, amante e marido negligente. Percebemos então uma mescla entre horror e erotismo.

Para Georges Bataille¹⁰⁶, o erotismo diferencia o homem dos outros animais, porque a sexualidade humana é limitada por interditos. A transgressão desses interditos e o triunfo sobre eles pertence ao campo do erotismo. O desvio das normas que restringem a expressão da sexualidade possibilita uma experiência interior como uma nova forma de conhecimento. Por isso, o erotismo é essencialmente transgressor, pois só se origina através da transgressão dos interditos e essa transgressão existe porque existem as proibições morais. “O conhecimento do erotismo ou da religião exige uma experiência pessoal, igual e contraditória do interdito e da transgressão.”¹⁰⁷

Entretanto, a transgressão erótica é marcada por um paradoxo: por uma lado, o ser humano se diferencia do animal porque há os interditos que ele reconhece e transgride; por outro lado, essa transgressão exige uma dose de violência que é o resgate da animalidade por meio da perda da razão. Nas palavras de Bataille, “o erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ter o seu fundamento.”¹⁰⁸ Na transgressão erótica, portanto, há uma intersecção entre a humanidade e a animalidade, violência e razão, interdito e transgressão. Para Ana Maria Macêdo Valença, o prazer erótico se origina de uma complementação entre consciência e violência, pois a perda da razão conduz o indivíduo a um encontro consigo mesmo.¹⁰⁹

Ellen sente-se mal pois o que é repugnante e condenável parece atraí-la, ao mesmo tempo que sente-se no dever de livrar o mundo desse mal, pelo seu próprio sacrifício. Por isso, o diálogo entre os dois personagens na janela sugere ameaça e voyeurismo. Antes, dessa sequência ela comenta com Hutter que todas as noites o vampiro a espreita na janela. Isso a assusta, mas ela mantém as cortinas abertas e continua a olhar. Nosferatu continua a cobiçar a vítima pelo olhar, primeiro vê sua imagem emoldurada por um porta-retratos, depois a vê emoldurada pela janela. Ele parece enfeitiçado por esse voyeurismo, pois apesar de entrar nas casas de outras pessoas e

106 BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2. ed., Porto Alegre, L & PM, 1987.

107 BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2. ed., Porto Alegre, L & PM, 1987, pág. 33.

108 BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2. ed., Porto Alegre, L & PM, 1987, pág. 88.

109 VALENÇA, A. M. M. *Um olhar sobre o erotismo*. In: Revista Brasileira de Sexualidade Humana. Número 2, volume 5, ano 1994, pág. 147-159.

matá-las, ele não faz isso com Ellen antes que ela o convide.

Depois de relutar, ela finalmente abre a janela num ato convidativo de entrega. Nosferatu se surpreende e sai do plano com olhos arregalados. Esse diálogo de olhares e gestos numa alternância de “plano” e “plano de reação” (shot / reaction shot) nivela Nosferatu e Ellen. Ambos fazem o papel de predador e presa.

A amor que Ellen e seu marido Hutter compartilham é próximo do *storge* grego, ou seja, do amor entre parentes, permeado de respeito e interdições. Hutter, inclusive, entrega-se ao trabalho que o conduz a uma viagem longa e o obriga a abandonar sua esposa por um longo tempo. A razão e o senso de dever o obrigam a aceitar essa missão. Entretanto, o vampiro é o oposto de Hutter. Nosferatu é uma criatura não humana, cuja aparência revela em sua feiura uma intersticialidade entre vivo e morto, humano e animal. Ele representa mais do que uma força puramente má e destrutiva, é como uma força natural, equiparado à hiena, à planta carnívora Dioneia, a um pólipó canibal. Por isso, ele parece pertencer a um reino que se situa além do mundo racional e normal do bem e do mal. Este personagem título ultrapassa a mera contraposição entre luz e escuridão ou o bem e o mal, ao adquirir uma ambiguidade e complexidade, principalmente nesta sequência.

A expressão corporal de Ellen na janela, ao encarar o vampiro, mostra ao espectador, por meio da pantomima própria do cinema mudo, que a personagem sofre uma alteração física causada por uma emoção. Diante do vampiro, ela sente repulsa e medo por esse monstro, pois recua como se temesse a visão e o toque dele. Mas ela também não deixa de olhá-lo e o convida para ir até ela, como se a feiura do monstro atraísse sua atenção, e isso mostra ao espectador um segundo impulso. Seu gestual expressa essa mescla entre o horror e o erotismo. Quando ela acorda o marido para que ele chame o professor, parece querer salvá-lo ao mesmo tempo que quer se livrar dele para um encontro extraconjugal. Hutter é o marido zeloso que fica velando por seu sono, mas também é o marido relapso que viaja e fica meses fora, ou que não compartilha do mesmo leito que a esposa.

Quando Nosferatu sai para fora de sua casa, as portas se abrem sozinhas, assim como nas cenas em que ataca Hutter no castelo e em que ataca o imediato no navio, quando a tampa do seu caixão se abre sozinha. Essa animação do inanimado a favor do vampiro e que conspira contra os seres humanos é a presença de uma *Schadenfreude*, conforme Lotte Eisner qualifica a animação destes objetos. Após a saída de Hutter, o vampiro adentra na casa de Ellen, na famosa cena da sombra que sobe as escadas. Novamente a sombra do vampiro é sua presença ausente no plano, que permite a

projeção de uma imagem mais disforme.

Não o vemos entrar no quarto, apenas sua sombra. Ellen recua na cama assustada, mas também parece convidá-lo a ir para sua cama, como seu marido não fez nessa noite. A sombra deformada da mão do vampiro avança sobre seu seio. Essa sombra da mão fecha o punho, ao mesmo tempo em que o corpo de Ellen se contrai, numa atitude ambígua de medo e excitação. O punho cerrado se assemelha a um coração que se contrai. O gesto da sombra da mão do vampiro parece também uma carícia erótica no seio da mulher. O plano estabelece uma relação ambígua entre sexo e morte, erotismo e horror.

Nessa sequência, as sombras aparecem rapidamente, em planos que não duram mais que 3 segundos, assim como outros planos que criam um ritmo mais intenso, não pela duração curta de vários planos, pois em contraposição muitos planos duram mais de 10 segundos. Esses planos breves apresentam imagens como olhares rápidos ou espiadelas, que fazem o leitor se perguntar se ele realmente viu aquilo como julga ter visto.

Enquanto suga o sangue de Ellen, na cama do casal, o espectador se depara com mais uma ambiguidade entre violência e erotismo: ele penetra Ellen com seus dentes e Murnau cria uma nova metáfora para o ato sexual. Ela é penetrada em sua cama, como o marido não fez, por um “outro” que foi convidado por ela. Ele suga seu sangue, numa outra metáfora para o tabu do sangue, pois os textos bíblicos condenam relações sexuais com mulheres durante o período de menstruação. Ao mesmo tempo que ela se macula, ela se purifica, pois o Apocalipse de São João faz alusão a almas que se purificaram alvejando suas vestes com sangue derramado em sacrifício.

Até então é noite, mas logo amanhece e o galo canta. Outro diálogo por meio de janelas: Knock no hospício agarra as grades de sua cela tentando alertar o mestre do perigo, e Nosferatu olha pela janela reconhecendo este perigo. A reação de Nosferatu se assemelha à reação de Ellen no começo da sequência: ele exita ao encarar a janela assustado e leva a mão ao peito igual a ela. Quando surge o crepúsculo ele morre. Novamente o crepúsculo é a transição de um estado ao outro. Tanto Ellen como Nosferatu morrem durante essa transição. De modo metafórico Murnau submeteu seus personagens a uma experiência de sexo e de morte.

As três sequências analisadas se encerram com o crepúsculo. Esse momento é próprio para indicar transição ou ambiguidade, a coexistência de elementos opostos em conflito e nivelamento. Murnau mostra ao espectador a possibilidade de que outras complexidades, outras verdades, outros níveis da realidade e da experiência também

existem e que nós não percebemos. Ao romper o tabu do nojo, Ellen se permitiu racionalmente uma transgressão erótica vivenciada com um ser que lhe desperta a emoção do horror. Ela teve que superar as interdições morais que a limitavam ao papel de dona de casa pudica para se submeter a uma experiência violenta que lhe custou a vida. Metaforicamente, sua morte significa o fim daquela mulher que desconhecia a si mesma.

Pela decupagem da sequência, obtemos o seguinte quadro:

Plano	Descrição	Local	Direção	Tempo
Geral	Crepúsculo	Litoral	Centralizado	5 segundos
Americano	Nosferatu na janela, plano médio visto da perspectiva do quarto de ellen	Casa de Nosferatu em Dresden	Centralizado	4 segundos
Americano	Ellen acorda assustada.	Quarto do casal	Esquerda para direita	8 segundos
Americano	Nosferatu por trás da janela do armazém arregala os olhos	Casa de Nosferatu em Dresden	Centralizado	2 segundos
Americano	Ellen suspira de tensão, leva a mão ao peito.	Quarto do casal	Centralizado	4 segundos
Conjunto	Ellen, à esquerda, levanta da cama e Hutter, à direita, dorme em uma poltrona.	Quarto do casal	Esquerda para direita	12 segundos
Americano	Caminha para a janela de braços erguidos.	Quarto do casal	Esquerda para direita	6 segundos
Americano	Nosferatu na janela de sua cassa ergue a mão.	Casa de Nosferatu em Dresden	Centralizado	10 segundos
Americano	Ellen reluta em abrir a janela.	Quarto do casal	Direita para esquerda	10 segundos
Americano	Hutter adormecido.	Quarto do casal	Centralizado	4 segundos
Americano	Ellen olha para Hutter enternecida e preocupada.	Quarto do casal	Personagem centralizada, olha à direita.	4 segundos
Americano	Nosferatu na janela ansioso.	Casa de Nosferatu em Dresden	Centralizado	4 segundos
Americano	Ellen resoluta abre a janela.	Quarto do casal	Esquerda para direita	8 segundos
Americano	Nosferatu sai.	Casa de Nosferatu em Dresden	Direita para esquerda	10 segundos
Primeiro Plano	Ellen de costas se virando lentamente.	Quarto do casal	Centralizado	4 segundos
Americano	Hutter adormecido.	Quarto do casal	Centralizado	2 segundos
Conjunto	Abre-se sozinha a porta da casa	Casa de Nosferatu	à esquerda.	4 segundos

	de Nosferatu e ele aparece.	em Dresden		
Americano	Ellen se assusta e se encolhe aterrorizada e enojada.	Quarto do casal	Direita para esquerda	4 segundos
Conjunto	Novamente Nosferatu.	Casa de Nosferatu em Dresden	à esquerda.	2 segundos
Americano	Ellen lembra Hutter.	Quarto do casal	Esquerda para direita	8 segundos
Americano	Ele a leva para a cama e ela pede que ele chame o professor.	Quarto do casal	Direita para esquerda	6 segundos
Intertítulo:	O professor! Chame o professor!			6 segundos
Americano	Hutter deixa Ellen na cama e vai chamar o professor.	Quarto do casal	Esquerda para direita	12 segundos
Conjunto	Hutter sai de casa correndo.	Rua	Esquerda para direita	
Americano	Ellen se levanta e caminha até a janela, de costas para a câmera e de frente para a janela.	Quarto do casal	Esquerda para direita, com traveling.	15 segundos
Geral	Frente da casa de Nosferatu	Rua		4 segundos
Americano	Ellen de costas para a câmera e de frente para a janela.	Quarto do casal	Centralizado	3 segundos
Americano	a sombra do vampiro subindo as escadas atravessando o plano em diagonal, novamente a presença do vampiro sem ser explícita	Quarto do casal	Esquerda para direita, em diagonal	5 segundos
Americano	Ellen de costas se vira bruscamente para a câmera olhando para a porta de seu quarto assustada.	Quarto do casal	Centralizado	2 segundos
Conjunto	Entrada do quarto de Ellen, a sombra do corrimão da escadaria e a sombra do vampiro bem maior do que a porta estendendo sua mão para entrar. Está bem deformada por ser uma sombra, parecendo maior, com os dedos mais alongados.	Lado de fora do quarto do casal	Sombra à direita, mão no centro.	3 segundos
Americano	Ellen leva a mão ao seio, numa atitude que aparenta ambigüidade (terror e	Quarto do casal	Direita à esquerda, olha para a direita.	16 segundos

	defesa ou erotismo)			
Americano	Ellen vai até a cama de costas em posição de recuo onde se senta e se encolhe.	Quarto do casal	Direita à esquerda, olha para a direita.	8 segundos
Americano	Ellen olha assustada para a esquerda e desvia o olhar enquanto a sombra deformada da mão do vampiro avança sobre seu peito. Essa sombra da mão fecha o punho, ao mesmo tempo em que o corpo de Ellen se contrai, numa atitude ambígua de medo e excitação.	Quarto do casal	Centralizado	12 segundos
Americano	Hutter acorda o professor adormecido em uma poltrona, explica o que está acontecendo e o leva para casa.	Casa do professor.	Centralizado	16 segundos
Conjunto	nosferatu bebe o sangue de Ellen	Quarto do casal	À direita	8 segundos
Conjunto	o médico escreve em sua mesa de trabalho e o guarda vem chamá-lo.	Hospício	À direita	8 segundos
Conjunto	nosferatu bebe o sangue de Ellen	Quarto do casal	À direita	6 segundos
Close up	um galo canta		Centralizado	3 segundos
Primeiro plano	nosferatu levanta a cabeça e direciona o olhar para a janela.	Quarto do casal	Centralizado, olha à esquerda.	18 segundos
Americano	Knock se levanta assustado. Olha para cima e ergue os braços.	Cela do Hospício	Direita para esquerda.	9 segundos
Intertítulo:	Mestre! Cuidado!			5 segundos
Americano	Knock olha para cima com os braços levantados.	Cela do Hospício	Direita para esquerda, traveling para cima.	2 segundos
Médio	Hutter e o professor atravessam o plano caminhando em direção à casa de Hutter.	Rua, caminho florido.	Esquerda para a direita com traveling para a direita.	8 segundos
Médio	Knock se agarra à grade da janela da cela nervoso, enquanto	Cela do Hospício		10 segundos

	os guardas tentam tirá-lo de lá.			
conjunto	janela do quarto de Ellen: o sol nasce atrás das casas.	Quarto do casal		10 segundos
Americano	Nosferatu se levanta ao ver o sol nascer. Leva a mão ao peito assustado, semelhante à atitude de Ellen no começo, e caminha para a direita até a saída.	Quarto do casal	Esquerda para direita	20 segundos
Americano	Nosferatu atravessa o plano da esquerda para a direita, porém para logo à esquerda pois não consegue continuar. Se volta para a direita e se enverga para a trás com o braço estendido para a frente e desaparece queimado pelo sol.	Quarto do casal		14 segundos
Conjunto	fumaça ocupa o lugar onde estava nosferatu ao nascer do sol. (ambiente claro)	Quarto do casal	Direita, voa para a esquerda na direção da janela ensolarada.	3 segundos
Americano	Knock amarrado lamenta a morte do mestre. (Ambiente escuro)	Cela do Hospício	Centralizado	8 segundos
Intertítulo	o mestre está morto			5 segundos
Americano	Knock amarrado abaixa a cabeça parece adormecer ou morrer. (Ambiente escuro)	Cela do Hospício	Centralizado	6 segundos
Americano	Ellen acorda moribunda. Levanta-se e ergue os braços e olha na direção da câmera.	Quarto do casal	Esquerda para direita	20 segundos
Intertítulo	Hutter!			2 segundos
Americano	Ellen de braços erguidos.	Quarto do casal	Centralizado	2 segundos
Conjunto	Hunter chegando em casa com o professor entra correndo.	Rua	Direita para esquerda.	3 segundos
	Ellen cai para trás nos braços de Huntter. Falesce nos braços de Hutter	Quarto do casal	Esquerda para direita	11 segundos
Conjunto	ao fundo, Huntter lamenta a	Lado de fora do	Esquerda para	7 segundos

	morte de Hellen e na porta do quarto o professor entende o que aconteceu.	quarto do casal	direita	
Intertítulo	“Naquele momento, como por milagre, os enfermos não mais pereceram, e a sombra do vampiro sumiu com o sol da manhã.”			18 segundos
Plano geral	Castelo de Orlock à luz da manhã.	Campo aberto	Centralizado	6 segundos

Tabela 1

Metáforas cinematográficas na sequência da morte do vampiro

A sequência é introduzida com um plano geral de um crepúsculo. A essa altura do filme, o espectador já está familiarizado com este fenômeno natural ao longo da narrativa e o que ele indica. Se é um crepúsculo ao amanhecer, o espectador interpreta como o momento em que os personagens humanos estão livres da influência nefasta do vampiro, mas se é um crepúsculo ao anoitecer, então é o momento em que o vampiro se manifesta. Um *correlato objetivo* caracteriza o crepúsculo em Nosferatu em que o espectador sabe que não se trata simplesmente de uma marcação cronológica do tempo. Seu significado relaciona-se com o risco de vida e com a proximidade da morte pela ameaça do vampiro. Por esta razão, o crepúsculo é modificado pela ideia que lhe é implícita de ser o momento em que o vampiro desperta e espalha a morte pela cidade.

tenor	veículo
Crepúsculo	Momento do vampiro

Tabela 2

Os planos seguintes mostram Ellen despertando perturbada e o vampiro na janela do prédio que comprou para morar em Bremen. Ela, feminina e humana, veste sua camisola branca e em seu quarto limpo predomina cores claras. Ele, masculino e não humano, veste suas roupas escuras e o local onde está é velho e abandonado. Cria-se, portanto, uma *paralelismo* entre ambos, por se tratarem de personagens extremamente opostos entre si. Consideramos Ellen como um tenor, pois ela representa o humano e portanto a regra em termos de normalidade, enquanto a imagem do vampiro surge como um veículo que, ao se chocar com a imagem de Ellen, cria uma teia de ambivalências

entre ambos, pois ele é uma forma de subversão dos padrões de normalidade.

tenor	veículo
Ellen	Nosferatu

Tabela 3

Nosferatu, o portador de pragas, é um personagem que carrega consigo uma carga de impureza. Ellen, em oposição, é a moça pura que vai salvar a cidade desse mal. Essa associação entre cada um desses dois personagens à pureza e à impureza corresponde a uma significação metafórica. O personagem se torna tenor de uma característica que ele representa.

tenor	veículo
Ellen	pureza

Tabela 4

tenor	veículo
Nosferatu	impureza

Tabela 5

As três sequências analisadas estabelecem uma relação entre os três personagens principais – o vampiro, Ellen e Hutter – envolvidos como um triângulo amoroso. Divididos em cenários distintos ao longo do filme, nesta última sequência eles estão bem próximos. O olhar de Ellen se alterna entre o vampiro, que a horroriza, e o marido, que a compadece. Nas três sequências há uma comparação entre esses dois personagens. O vampiro é uma força selvagem e não humana, Hutter é um homem racional e fraco. Há uma *comparação explícita* entre esses dois personagens masculinos e o que os une é justamente Ellen. Se Hutter situa-se na zona de conforto do espectador por compartilhar com ele as convenções do mundo ordinário, o vampiro é o veículo que vai gerar conflitos e desordem na vida de Hutter ao se contrapor a ele.

tenor	veículo
Hutter	Nosferatu

Tabela 6

Dentro dessa comparação, Hutter manifesta um amor como o *storge* grego,

familiar, com interdições morais, apesar de ser marido de Ellen; o vampiro manifesta um desejo próximo ao *eros* grego, carnal, que proporciona a Ellen a transgressão erótica.

tenor	veículo
Hutter	<i>storge</i>

Tabela 7

tenor	veículo
Nosferatu	<i>eros</i>

Tabela 8

Quando o vampiro suga o sangue de sua vítima, há um *paralelismo* entre esse ato e uma associação metafórica à penetração sexual. O vampiro penetra suas presas na carne de sua vítima, num gesto de violência. Essa violência foi consentida por Ellen, ao ser cúmplice de um ato que supera um interdito moral, configurando uma experiência de transgressão erótica. Mesmo aqui, Murnau continua a compor ambiguidades, pois o vampiro também é seduzido. Sua sede pelo sangue da moça o mantém no quarto até o amanhecer e seu aniquilamento.

tenor	veículo
sugar o sangue da vítima	penetração sexual

Tabela 9

A sombra do vampiro que avança pela escada, entra no apartamento do casal e se projeta sobre a vítima se tornou objeto de análise em estudos sobre o uso da sombra no cinema expressionista. Tanto no mito da caverna da filosofia de Platão como na psicologia de Karl Jung, o ato de reconhecer e admitir a sombra torna-se uma afirmação da totalidade psíquica ou existencial. Segundo James C. Franklin¹¹⁰, nos primórdios do cinema alemão, a sombra não significa nada tão grandioso quanto os “objetos em si” de Platão. Os primeiros cineastas pretendiam apenas envolver o espectador nos acontecimentos do filme. A tradicional metáfora da sombra foi assim apropriada como um dispositivo narrativo envolvente. O significado filosófico e psicológico da sombra se tornou subordinado à narrativa ficcional cinematográfica e a função da sombra foi sublimada dentro do ato narrativo. Às vezes, a sombra era um meio para o personagem do filme

110 FRANKLIN, James C. *Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema*. In: *The German Quarterly*, Vol. 53, No. 2 (Mar., 1980), pp. 176-188.

assimilar realidades da sua existência e com mais frequência se tornou um dispositivo pelo qual o cineasta comunicava uma narrativa secundária e simultânea ao espectador. Lotte Eisner relaciona o motivo da sombra à literatura precedente do Romantismo alemão. Siegfried Kracauer o relaciona ao aspecto irracional e subconsciente da mente humana. Mas há mais possibilidades de interpretação da sombra no caso de *Nosferatu*. A sombra isolada informa ao espectador a ameaça do vampiro sobre os personagens humanos do filme. Conforme a sombra aumenta em tamanho, aumenta também a proximidade do vampiro. Inversamente, um plano que mostra a redução das sombras nos edifícios de Bremen ao alvorecer anuncia a morte iminente do vampiro. Este uso da sombra se caracteriza por ser uma distorção que possibilita romper com a expectativa de normalidade do espectador e tornar seu significado polissêmico.

tenor	veículo
Sombra	ameaça

Tabela 10

A sombra da mão do vampiro atravessa o corpo da mulher e, alcançando seu coração, cerra o punho. Enquanto o significado original de horror e morte iminente é retido por essa imagem, é também fornecida simultaneamente uma dimensão adicional ao encontro de Ellen e do vampiro: uma ligação entre morte e sexo. Neste caso, a sombra também é expressão do desejo erótico, no conjunto de ambivalências criadas pelo diretor.

tenor	veículo
Sombra	Expressão do desejo

Tabela 11

O caráter voyerístico da observação do vampiro é inteiramente reforçado em *Nosferatu* por planos do vampiro contemplando silenciosamente, seja o retrato de Ellen, Hutter no castela antes do ataque e pelo famoso plano de Nosferatu olhando fixamente através da janela central de sua casa em Bremen para a casa de Hutter e Ellen. Aqui Murnau utiliza uma metáfora visual – o enquadramento da cabeça do vampiro pelos quadros da janela – para transmitir a ideia de aprisionamento de Nosferatu em sua eterna vida de morte e desejo. Por isso, podemos afirmar que há uma *identidade declarada* entre a janela da casa do vampiro e a janela de uma prisão, para que o emolduramento do vampiro seja interpretado como um aprisionamento.

tenor	veículo
Janela	Aprisionamento

Tabela 12

O amanhecer é indicado primeiramente pela imagem de uma galo que canta. Trata-se de uma metáfora visual e sonora recorrente, pois a imagem do galo indica simultaneamente um som e um momento do dia. Neste caso, o galo desempenha a função de um *correlato objetivo* por ser associado a um evento.

tenor	veículo
Galo	amanhecer

Tabela 13

De acordo com o cenário, as casas vistas através da janela eram a residência de Nosferatu durante sua transferência de seu castelo nos Cárpatos para a cidade de Bremen do século XIX. Ele morre longe de suas casas, embora tente alcançá-las através de um gesto final. O vampiro nunca retornará a seu castelo em ruínas nos Cárpatos, conforme o último plano de Murnau nos faz crer. Esgotado e não mais maligno, o vampiro frágil se esvai em fumaça. O sol não é simplesmente um evento diário, sua presença cria a expectativa da morte do vampiro que se concretiza.

tenor	veículo
Sol	Morte do vampiro

Tabela 14

Estética do feio por meio da montagem

A contemplação do abjeto pela personagem Ellen não é de todo modo estranho ao espectador, que partilha com ela essa curiosidade em olhar para algo que lhe desperta repulsa e medo. Aristóteles menciona em sua *Poética*¹¹¹ que o prazer da contemplação, inerente ao homem, ocorre inclusive em relação à observação de elementos repugnantes: “sinal disto é o que acontece na experiência: contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as reproduções dos bichos mais desprezíveis e de cadáveres”.

111 ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, pág. 243.

O filme *Nosferatu* oferece um repertório de imagens representativas de um período em que a ordem cultural entrou em colapso e os valores morais estavam em dissolução. Ao apresentar o horror como uma forma de transgressão erótica, por mais paradoxal que isso possa parecer, a estética expressionista demonstra um descompromisso com a moral. Os interditos são superados e o disforme, abjeto e ameaçador pode proporcionar uma experiência deleitosa. Nisso consiste a estética do feio.

A expressão do Feio na arte expõe aos olhos do público, e atrai esse público como o vampiro atrai Ellen, aquilo que é pleno de interditos: o corpo e seus orifícios, dejetos e fluidos. A experiência da guerra, que antecede ao filme, representou a violação da sacralidade do corpo levada às últimas consequências: sangue, cadáveres e mutilações tornaram-se cenas cotidianas para soldados e a para a população civil afetada. O corpo disforme representa o corpo sem humanidade. A sensibilidade das pessoas se arrefeceu após a guerra e somente com uma distorção intensificada seria possível causar algum efeito.

O Feio poderia significar algo a ser negado, marginalizado, corrigido, ou então um apelo à sensibilidade moderna para que não tolerem mais os crimes contra os valores humanos. Entretanto, ele é pleno de ambiguidades por estar relacionado não apenas com a recusa, mas também ao prazer. A feiura seria uma forma de morte do desejo, porém, neste caso ela o desperta.

Nesta sequência final, observamos dois corpos em destaque: um corpo feminino, belo que expressa repulsa e um outro corpo, masculino, disforme, que expressa desejo. O corpo de Ellen simultaneamente demonstra recusa e convite. Não é mais possível aplicar a dicotomia entre Belo e Bom / Feio e Mau, porque nesta cena o que é belo também é mortal, como ocorre com certos animais e plantas da natureza que o personagem cientista utilizou para explicar o vampirismo. Nivelaram-se a pureza e a impureza, o bom e o mau, o belo e o feio. A experiência de erotismo e horror, sexo e morte significou para a personagem humana a possibilidade de superar a moral de seu tempo e não ser mais capaz de viver em conformidade com o mundo ordinário que retoma sua normalidade após a morte do vampiro e das consequências nefastas que ele causou.

Conclusão

Pretendemos mostrar, por meio das breves considerações dos capítulos iniciais, e principalmente pela análise de três poemas de Trakl e três sequências de Murnau, como as vanguardas artísticas, tanto no cinema como na literatura, foram movimentos autoconscientes de suas inovações e posições no contexto artístico do começo do século XX. A estética da lírica expressionista e do cinema expressionista representa a perspectiva de artistas que pretenderam revelar a visão particular de um mundo desolado pela experiência da Guerra, que fragmenta tanto corpos como almas. Diante do horror, as obras expressionistas mesclaram contraditoriamente elevação espiritual e perda de esperança, traduzidos pelo conflito entre a luz redentora e as trevas do esquecimento.

Decorrência disso é, como vimos, a necessária quebra da unidade lógica nas expressões poéticas, de modo que a lírica expressionista apresenta imagens que evidenciam a compulsão por uma concentração de sentido que chega a se assemelhar ao cinema na construção de metáforas visuais.

Nesta dissertação de mestrado, recorreremos a um arcabouço teórico que enfatizou as teorias da metáfora e as teorias da montagem para mostrar uma semelhança no processo de construção de ambas por parte de poetas e cineastas, com ênfase na teoria da montagem elaborada por Serguei Eisenstein. Apesar do cineasta russo ter enfatizado em seus escritos sobre cinema a relação entre montagem e literatura, o estudo pioneiro no Brasil de Modesto Carone foi determinante para a presente análise. Carone foi o primeiro autor no Brasil a comparar a construção de metáforas na obra poética de Trakl com a teoria da montagem de Eisenstein para mostrar como o poeta de Salzburg opera com elementos recorrentes em sua lírica que são reunidos ou justapostos como partículas móveis para a construção de novos significados, de acordo com o seu arranjo. Esse processo é semelhante à construção de sentido no cinema por meio da justaposição de planos diferentes.

Georg Trakl e Friedrich W. Murnau integram a vanguarda modernista europeia como nomes relevantes do Expressionismo alemão, porém em meios

de expressão diferentes: um a literatura e outro o cinema. Mas tanto Trakl como Murnau compartilham de elementos biográficos que os aproximam: afinidades com as irmãs e conflito com a família por causa da vocação artística, envolvimento com artistas da vanguarda alemã (por exemplo, ambos conheceram a poetisa Else Lasker-Schüler), convocação e participação na Primeira Grande Guerra. Termina na guerra as coincidências biográficas, pois Trakl sucumbiu, enquanto Murnau iniciou sua carreira de cineasta após a guerra.

Trakl pertence à primeira geração expressionista (*Frühexpressionismus*), do pré-guerra, que foi mais internacionalista e aberta ao diálogo com outras vanguardas. A produção cinematográfica de Murnau faz parte da segunda geração expressionista, do pós-guerra, mais nacionalista. Foram selecionados para esse trabalho de comparação devido a elementos estilísticos em comum que também são tendências do Expressionismo. As metáforas de Trakl e a montagem de Murnau em *Nosferatu* almejam obter efeitos semelhantes. Ambos utilizam imagens semelhantes para remeter ao belo: a luz, o dia, a harmonia e a serenidade. O mesmo ocorre com o feio: o escuro, as sombras, a noite, a desarmonia e o desforme. Ambos articulam esses elementos em metáforas literárias e montagens cinematográficas. O resultado é choque, repulsa e, ao mesmo tempo, atração. Há um nivelamento do belo e do feio na obra de ambos para expressar ideias e sentimentos que só a imagem é capaz.

Ambos comparam a vida à luz e a morte à noite, para que o crepúsculo seja o momento de transição da vida para a morte. Também em ambos, a morte não é idealizada como na obra de poetas românticos. Marcados pela catástrofe da guerra tecnológica, eles não enxergam perspectiva de transcendência na morte, mas tão somente, no suicídio, uma oportunidade de escapar de uma existência melancólica e desesperadora.

Outro elemento estilístico relevante presente nos poemas e no filme é a simultaneidade de vários acontecimentos durante o crepúsculo. Trakl apresenta alguns eventos em espaços diferentes durante seus crepúsculos. Murnau, por meio da montagem paralela, mostra até três personagens em cenas diferentes, porém simultâneas à ação principal. O poeta e o cineasta integram espaços

distintos e aproximam personagens distantes no poema ou na tela, como se todos pertencessem ao mesmo espaço imaginário.

A estética do feio tornou-se um tema privilegiado em nossa pesquisa, pois tanto a metáfora como a montagem expressionistas construíram significados impactantes que aterrorizam ao mesmo tempo que fascinam quem as contempla. Ela nivela o feio e o belo que, somados, produzem um terceiro elemento, semelhante à teoria de Eisenstein que busca inspiração na dialética marxista. O tom elegíaco da poesia de Trakl confere ao eu lírico um tom de lamento por um mundo agonizante e decadente. Nossa análise foi uma tentativa de identificar as construções metafóricas que operam com a estética do feio, em vez de identificar os contrastes plásticos entre enunciação verbal e o plano de expressão fonético e fonológico.

Desse modo, a análise de três poemas conduziu à constatação de temas que são recorrentes em filmes como *Nosferatu* de Murnau. Em ambos, observamos uma penetração na realidade íntima dos objetos e fatos. Por isso, a realidade convencional cede lugar à subjetividade dilacerada dos artistas expressionistas. O caos que esses artistas testemunharam, devido à Primeira Guerra Mundial, foi exposto em suas obras, que revelam sentimentos de desilusão e revolta. Esse caos é traduzido na forma de descontinuidade e fragmentação estética.

O crepúsculo torna-se um desses elementos recorrentes na arte expressionista. Tanto na obra de Trakl como na obra de Murnau o crepúsculo é uma imagem que acumula significações fundamentais para a compreensão da construção de sentido empreendida pelos autores. A palavra “crepúsculo” é a tradução para o português do alemão *Dämmerung*, que remete à claridade multicolorida que perdura algum tempo depois do ocaso do sol, ou que o precede ao alvorecer. Ou seja: em si mesmo, o termo carrega a ambiguidade do alvorecer e do ocaso. A noção de crepúsculo da humanidade, que é tão cara aos expressionistas, é evidente em Trakl e em Murnau. Em ambos, a luz do dia é associada à vida, enquanto a noite é associada à morte. O crepúsculo, enquanto ocaso, passa a significar a transição da vida para a morte, o momento

exato da morte. Ao mesmo tempo, o crepúsculo, enquanto alvorecer, passa a significar a possibilidade de renovação da vida. Para os expressionistas, a perda do paraíso, representado pela luz, e a ameaça constante da morte, representada pelas trevas, faz com que eles se vejam num entardecer universal, ou seja, num eterno crepúsculo. O artista expressionista é, como definiu Cristina Caliolo, o homem crepuscular. O crepúsculo permitiu a Trakl e a Murnau, assim como aos artistas expressionistas, a possibilidade de deformar objetos, pois o claro-escuro delimita parcialmente os contornos que a débil visão distingue. Em ambos, o desespero de viver um momento caótico é traduzido em imagens deformadas.

As imagens deformadas não apenas do espaço, mas do próprio homem, fragmentado e perdido em meio ao caos diante do qual nada pode, fez com que os objetos também ganhassem vida. Trakl e Murnau animam o inanimado e atribuem a eles características de seres vivos, estendendo sua subjetividade ao inanimado.

O contraste entre os planos da bela Ellen e os planos do vampiro se assemelham ao contraste entre sangue derramado e frescura lunar que compartilham o mesmo verso. Ellen está exposta ao luar, bela e leve, enquanto Nosferatu, visto pela imagem de sua sombra desforme, está prestes a derramar sangue sob a mesma luz. O caminhar de Ellen de braços abertos e depois, quando se levanta novamente, parecendo quase abraçar Nosferatu que está no plano seguinte, num espaço diferente, se assemelha à imagem da sombra da irmã (presença feminina recorrente em Trakl) que caminha sob a ramagem da noite para saudar os heróis e suas cabeças ensanguentadas. O contraste entre Nosferatu e Hutter, ou seja, um é humano e covarde, enquanto o outro é um monstro com aparência que lembra um humano, porém corajoso, parece recriar essa ambiguidade dos heróis de Trakl no poema *Grodek*, que possuem brio heróico de um lado, e de outro são horripilantes e ameaçadores. Assim, temos a impressão que Ellen tenta agarrar tanto um como o outro. Hutter regressa ao lar ao mesmo tempo que Nosferatu chega na cidade. Ellen se anima pela chegada de seu marido, mas permanece a ambiguidade: ela esperava por Hutter pressentindo a chegada do vampiro.

Quando o eu lírico trakliano afirma que todos os caminhos desembocam em escuridão, assemelha-se à cena em que Hutter tenta escapar pela janela do quarto de hóspedes do castelo, mas é impossível pois há um desfiladeiro. Isso significa que não há esperança, que não há solução para a angustiante realidade a não ser morrer.

Além de trabalharem com as oposições dia, luz, vida x noite, escuro, morte, ambos os artistas trabalharam com a oposição belo x feio por meio de metáforas e montagens. O conflito entre elementos opostos, seja no mesmo verso ou na mesma sequência cinematográfica, provocaram em ambos o choque desses atributos que se mesclam, resultando ora em nivelamento de ambos, ora em destaque para essas oposições.

A estética do feio evidencia que tanto o eu lírico de Trakl como os personagens de Murnau recorrem à morte como fim de uma realidade terrível demais para ser suportada. A morte não representa uma fuga idealizada, mas um fim do qual não se pode escapar. Ela é uma solução trágica, porém mais viável do que o sofrimento que a realidade imediata representa, sem esperança de uma renovação. Entretanto, uma nova luz sucede ao ocaso para ambos: o amanhecer melancólico em *Nosferatu* e a luz angelical em Trakl, raios de esperança que iluminam o vazio.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1966.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papyrus Editora: Campinas, 2003.

BASIL, Otto. *Georg Trakl mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1965.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2. ed., Porto Alegre, L & PM, 1987.

Bazin, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Riode Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito da História*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEST, Otto F. *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 2007.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BÜRGER, Peter. *Teoria das vanguardas*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALIOLO, Cristina. *Azuis românticos em Georg Trakl*. 2008. Dissertação (Mestrado em

Letras: Língua e Literatura Alemã) - Universidade de São Paulo. Orientador: Claudia Sibylle Dornbusch.

CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*; posfácio Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CARPEUX, Otto Maria. *O Modernismo por Carpeaux*. Editora Leya. São Paulo: 2012.

CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papyrus, 1999.

CARVALHO, Bruno Berlendis de. *Traduções do vampiro, um estudo histórico-literário*. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, 2013. Orientadora: Marta Kawano.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

COLERIDGE, Samuel Taylor. ed. por H. J. Jackson, Oxford University Press, Oxford, 1985.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

ELSAESSER, Thomas. *Weimar Cinema and After*. London: Routledge, 2000.

FLEISCHER, Marion. *O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais*. In: *O Expressionismo*. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRANKLIN, James C. *Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema*. In: *The German Quarterly*, Vol. 53, No. 2 (Mar., 1980), pp. 176-188.

FREUD, Sigmund. *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAY, Peter. *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. W. W. Norton & Company, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Máximas e Reflexões*, trad. de José M. Justo, in *Obras Escolhidas de Goethe*, vol.5, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Paulo Emílio: *Crítica de cinema no Suplemento literário*. Embrafilme, Editora Paz e Terra, 1982.

GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva: 2002.

Hesíodo. *Os trabalhos e os dias*. trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. Trad. Marcos Santa Rita. Companhia das Letras. São Paulo: 2012.

JAEGER, Werner. *Paideia, The Ideals of Greek Culture*. Oxford University Press, 1939.

KAYSER, Wolfgang. *Kleine deutsche Versschule*. Francke Verlag Bern, München, 1982.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco. Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo:

Perspectiva, 2003.

KEEGAN, John. *História Ilustrada da Primeira Guerra Mundial*. Ediouro, Rio de Janeiro: 2003

KEHL, Maria Rita. *Melancolia e criação*. In Freud, S. Luto e melancolia. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KEMPER, Hans-Georg. *Gedichte von Georg Trakl*. Philipp Reclam Verlag, Stuttgart, 1999.

KILLY, Walther. *Über Georg Trakl*. Göttingen: Vandenhock & Rupprecht, 1960.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. ; ALMEIDA, Jorge de. ; Bader, Wolfgang. . *Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras* . In: Almeida, Jorge de; Bader, Wolfgang.. (Org.). Pensamento Alemão no Século XX, vol. III: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil.. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013, v. 3, p. 23-48.

MARQUES, Oswaldino. *Teoria da Metáfora & Renascença da Poesia Americana*. Editora Livraria São José. Rio de Janeiro, 1956.

MATTOS, Cláudia Valladão. *Histórico do Expressionismo*. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MCNEIL, William. *Plagues and Peoples*. Anchor Books, 1976.

MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. M. Books: São Paulo, 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. Editora Perspectiva, São Paulo, 2007.

NAZARIO, Luiz. *Expressionismo e meios de comunicação*. In: Jacó Guinsburg. (Org.) O expressionismo. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAES, José Paulo. *Para uma pedagogia da metáfora*. Poesia Sempre. Ano 5, nº8, junho 1997, pp. 226-245.

PAPAPETROS, Spyros. *Malicious Houses: Animation, Animism, Animosity in German Architecture and Film: From Mies to Murnau*. In: Grey Room, No. 20 (Summer, 2005), pp. 6-37.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERES, Urânia Tourinho. *Uma ferida a sangrar-lhe a alma*. In Freud, S. Luto e melancolia. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

POUND, Ezra. *A essência da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1999.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Riode Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

PUDOVKIN, Vsevolod. *O diretor e o roteiro*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Riode Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Os métodos do cinema*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Riode Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

RICHARD, Lionel. *A república de Weimar (1919-1933)*. Trad. Jônatas Batista Neto. Companhia das Letras. São Paulo: 1988.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Cosac Naify: São Paulo, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SHIMA, Claudia Tiyoko. “*Caligarismos*” em *Hinkemann: Descobrimo Ernst Toller*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras: Língua e Literatura Alemã) - Universidade de São Paulo, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Claudia Sibylle Dornbusch.

Sobolev, Dennis. Metaphor Revisited. *New Literary History* 39, no. 1 (2009): 903–929.

STEEN, Gerard. *Understanding metaphor in literature: An empirical approach*. Longman (London and New York), 1994.

TIMM DE SOUZA, Ricardo. Filosofia e Expressionismo. In: Jacó Guinsburg. (Org.) *O expressionismo*. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TRAKL, Georg. *Expressionismo alemão: uma antologia poética*. Seleção, tradução, introdução e notas de João Barrento. Sintra: Ática: 2007

TRAKL, Georg. *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Organização e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VALENÇA, A. M. M. *Um olhar sobre o erotismo*. In: Revista Brasileira de Sexualidade Humana. Número 2, volume 5, ano 1994, pág. 147-159.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

WHITTOCK, Trevor. *Metaphor and Film*. New York: Cambridge University Press, 1990.

Wolf-Dieter Dube. *O Expressionismo*. Trad. Ana Isabel Mendoza y Arruda. Editora Verbo. Cacém: 1974.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição, Paz e Terra, São Paulo, 2008.