

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

Clêmie Ferreira Blaud

Der Knabe in Blau:
Investigações sobre o filme perdido de F. W. Murnau

São Paulo
2018

Clêmie Ferreira Blaud

Der Knabe in Blau:
Investigações sobre o filme perdido de F. W. Murnau

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B645d Blaud, Clêmie Ferreira
Der Knabe in Blau: Investigações sobre o filme
perdido de F. W. Murnau / Clêmie Ferreira Blaud ;
orientador Leon Kossovitch. - São Paulo, 2018.
169 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. Knabe in Blau. 2. F. W. Murnau. 3. Cinema. 4.
filme perdido. 5. Béla Balázs. I. Kossovitch, Leon,
orient. II. Título.

Folha de Aprovação

BLAUD, C.F. *Der Knabe in Blau*: Investigações sobre o filme perdido de F. W. Murnau. 2019. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DATA: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

*`A memória de Andrea Tonacci
e a Cristina Amaral, por tudo que
ensinam sobre a preciosidade dos
fragmentos “já vistos jamais vistos”.*

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. Leon Kossovitch, mestre e amigo.

Aos professores Ricardo Nascimento Fabbrini e Celso Fernando Favaretto, pelo apoio e convivência durante a graduação de Filosofia e pelas sugestões por ocasião do exame de qualificação. Ao professor Alex de Campos Moura que, gentilmente, presidiu a mesa.

Aos mestres da graduação em Cinema, Maria Rita Eliezer Galvão, Jean-Claude Bernadet e Ismail Xavier, por todas as lições.

À professora Jacqueline Lichtenstein, pelas inesquecíveis aulas sobre o belo.

À professora Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, pela ajuda diante dos questionamentos sobre a historiografia do cinema silencioso.

Aos responsáveis pelos arquivos da Cinemateca Alemã, Martin Koerber e Gerrit Thies, pelo envio de material imprescindível à esta pesquisa.

Ao professor André Luís Mota Itaparica, pela atenção com as dúvidas de tradução da língua alemã. Ao meu irmão Paulo Ferreira Blaud, pela colaboração na tradução e interpretação da língua alemã. À amiga Patricia Laurens, pela acolhida e revisão de textos escritos em língua francesa por ocasião do período de estudos na França.

Às amigas Marina Euzébio, Márcia Regina Rodrigues e Nathalie Joiriz, pela companhia nas viagens de pesquisas sobre as obras de arte.

Aos colegas, professores e funcionários do Departamento de Filosofia, pela solidariedade que nos une no trabalho de pesquisa.

Aos amigos, pela cumplicidade na vida: Toni Nogueira, Rodrigo Murat, Mara Lúcia Leal, Angélica Del Nery, Rafael Anton, Anne-Lise Schmidt, Patrícia Laczinsky, Carolina Roxo, Alexandre Romero, Eduardo Landulfo, Sérgio Alpendre e Lucas de Castro.

Aos familiares, por estarem próximos: Jonathas de Castro Ferreira, Clarice de Castro Paulino, Maria Nazareth Pimenta, Ruth Blaud Pomar, Pablo Pamplona de Castro e Rosemeire Monteiro.

Aos meus filhos Lucas Blaud Ciola e André Blaud Ciola, por todas as lutas. Ao meu pai Ozório Blaud, pelos sábados nas exposições de arte e pelo seu ateliê. À minha mãe, Hulda Ferreira Blaud, pela generosidade, confiança e coragem.

RESUMO

BLAUD, C. F. *Der Knabe in Blau*: Investigações sobre o filme perdido de F. W. Murnau. 2018. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Apresentam-se aqui duas vias de investigações sobre *Der Knabe in Blau*, filme perdido de F. W. Murnau, produzido em 1919. A primeira via examina o texto *O homem visível*, escrito pelo filósofo Béla Balázs em 1924, procurando as intersecções entre o seu pensamento e os filmes de Murnau, quando estes referem-se às relações com as demais artes; a segunda, se serve de fragmentos de imagens e intertítulos sobreviventes, propondo hipóteses para reconstrução imaginária da narrativa. O esforço aqui empreendido na coleta de passagens do texto de Balázs visa contribuir com o estudo sobre a presença de outras artes nos filmes deste período, enquanto a experiência de comentar a obra perdida de Murnau instrui a averiguar as artes como elementos diegéticos na narrativa fílmica.

Palavras-chave: 1. Knabe in Blau. 2. F. W. Murnau. 3. Cinema. 4. Filme perdido. 5. Béla Balázs. 6. Filosofia.

ABSTRACT

BLAUD, C. F. *Der Knabe in Blau*: Investigations about the lost film of F. W. Murnau. 169 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

We hereby present two investigative pathways on *Der Knabe in Blau*, F.W. Murnau's lost film, produced in 1919. The first pathway examines the text *Visible Man*, written by the philosopher Béla Balázs in 1924, looking for the intersections between his thinking and the films of Murnau, while they make references to the relationships with other forms of art; The second relies on the surviving images fragments and intertitles, proposing hypotheses for the imaginary reconstruction of the narrative. The effort here undertaken to collect passages from the Balázs text aims to contribute with the studying of the presence of other forms of art in films from this period, while the experience of commenting on the lost work of Murnau serves to ascertain the arts as diegetic elements in the film narrative.

Keywords: 1. Knabe in Blau. 2. F. W. Murnau. 3. Cinema. 4. Lost film. 5. Béla Balázs. 6. Philosophy.

Lista de ilustrações*

Fig. 1 – Anúncio revista: <i>Der Film</i> , vol. 4, nº 24, 14 June 1919, p. 35. [Doc. DK - ZG80 / 1919061]	34, 149
Fig. 2 – Cartaz original (sem data). [Coleção Federico Striuli, 02.10.2009 Id: Federico_Striuli_009]	35, 149
Fig. 3 – Anúncio revista: <i>Lichtbildbühne</i> , nº 28, 12 July 1919, p. 57. [Doc. DK - Id: ZG143/19190712]	36, 150
Fig. 4 – Capa revista: <i>Bühne und Film</i> , vol. 3, nº 21, 1921. [Doc. DK - Id: ZG31/1921]	37, 150
Fig. 5 – Castelo de Vishering, <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_33]	45, 151
Fig. 6 – Castelo de Vischering em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_36]	45, 151
Fig. 7 – <i>The blue boy</i> , Thomas Gainsborough [Wikicommons: Domínio público.]	49, 152
Fig. 8 – – Tela cenográfica de <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_31]	49, 152
Fig. 9 – Hoogstraten Peepshow, National Galery, Londres.	63, 153
Fig. 10 – Thomas Gainsborough Peepshow, 1780, Victoria & Albert Museum, Londres.	63, 153
Fig. 11 – Atores não identificados em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_14]	74, 153
Fig. 12 – Margit Baunay (Liza Sutross), Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e ator não identificado, em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_03]	79, 154
Fig. 13 – Margit Baunay (Liza Sutross) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_04]	80, 154
Fig. 14 – Leonhardt Haskel (Diretor de Teatro) e Margit Baunay (Liza Sutross) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_27]	89, 155
Fig. 15 – <i>Come along, do!</i> , Robert W. Paul, 1898.	90, 155
Fig. 16 – <i>O sonho do escultor</i> , filme de Johann Schwarzer, 1907.	91, 156

* Todas as figuras aparecem em tamanho reduzido durante o texto (paginação da primeira coluna) e em tamanho ampliado no Anexo III (paginação da segunda coluna).

Fig. 17 – Olga Desmond em Cartão postal St. Petersburgo, 1907-1908.	92, 156
Fig. 18 – <i>Aphrodite Baschi</i> , Séc. I AEC – Gliptoteca de Munique	93, 156
Fig. 19 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Margit Baunay (Liza Sutross) e ator não identificado em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_10]	96, 157
Fig. 20 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Margit Baunay (Liza Sutross) e ator não identificado em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_09]	96, 157
Fig. 21 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Georg John (Dr. Perennius Bell) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_12]	101, 158
Fig. 22 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Georg John (Dr. Perennius Bell) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_11]	101, 158
Fig. 23 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_15]	105, 159
Fig. 24 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_16]	105, 159
Fig. 25 – Margit Baunay (Lisa Sutross) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_08]	112, 160
Fig. 26 – Margit Baunay (Lisa Sutross) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_06]	113, 160
Fig. 27 – Eugen Klix (Bobby) e Georg John (Dr. Perennius Bell) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_01]	117, 161
Fig. 28 – Karl Platen (Mordomo Dietrich) e Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_13]	118, 161
Fig. 29 – Ernst Hofmann (Thomas Weerth) e atores não identificados em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_17]	120, 162
Fig. 30 – Ernst Hofmann (Menino de azul) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_05]	123, 162
Fig. 31 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Blandine Ebinger (Maja) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_29]	123, 163
Fig. 32 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Blandine Ebinger (Maja) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_30]	124, 163
Fig. 33 – Ernst Hofmann (Menino de azul) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_02]	124, 164
Fig. 34 – Intertítulo em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_78 new]	126, 164

Fig. 35 – Atores não identificados em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_28]	130, 165
Fig. 36 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Blandine Ebinger (Maja), Eugen Klix (Bobby) e atores não identificados em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_18]	131, 165
Fig. 37 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Blandine Ebinger (Maja), Eugen Klix (Bobby) e atores não identificados em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_19]	131, 166
Fig. 38 – Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_20]	131, 166
Fig. 39 – Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_21]	132, 167
Fig. 40 – Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_22]	133, 167
Fig. 41 – Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby) em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_23]	133, 168
Fig. 42 – Margit Baunay e atores não identificados, <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_25]	135, 168
Fig. 43 – Margit Baunay e ator não identificado em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_24]	136, 169
Fig. 44 – Atores não identificados em <i>Der Knabe in Blau</i> , 1919. [Doc. DK - F4593_26]	137, 169
Extratos 1 a 5 – [Doc. DK <i>Knabe in Blau</i> Zensurkartenfragment]	144
Extrato 6 – Olga Desmond [Paris: Journal Comoedia, 18 de julho de 1908.]	145
Extrato 7 – Anita Berber [La rampe: revue de théâtres, music-hall, concerts, cinématographiques, n° 315, jan. 1923].	146

Lista de abreviações

DKB – Der Knabe in Blau
 DK – Deutsch Kinemathek
 F - Fragmento
 F.W. – F.W. Murnau

SUMÁRIO

Introdução	1
Parte I – Béla Balázs e F.W. Murnau	4
As artes e o cinema em Balázs e Murnau	4
Parte II - <i>Der Knabe in Blau</i>	26
Apresentação	26
1 Considerações sobre as fontes de pesquisa	31
1.1 Os anúncios	32
1.2 Ficha técnica	40
1.3 As locações	45
1.4 Os fragmentos de imagens	47
1.5 O fragmento de intertítulos	50
2 As personagens	52
2.1 Doutor Perennius Bell	52
2.2 Os Weerths	55
2.3 Lisa Sutroff	57
2.4 Maja e Bobby	58
2.5 Outras personagens	59
3 Os Atos	60
3.1 Ato I	60
3.1.1 Grupo 1: Intertítulos 1, 2 e 3	64
3.1.2 Grupo 2: Intertítulos 4, 5 e 6	66
3.1.3 Grupo 3: Intertítulo 7	69
3.1.4 Grupo 4: Intertítulos 8 e 9	70
3.1.5 Grupo 5: Intertítulos 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16	71
3.1.6 Grupo 6: Intertítulos 17, 18, 19 e 20	72
3.2 Ato II	76
3.2.1 Grupo 1: Intertítulos 1 e 2	77
3.2.2 Grupo 2: Intertítulos 3 e 4	78
3.2.3 Grupo 3: Intertítulos 5, 6 e 7	82
3.2.4 Grupo 4: Intertítulos 8 e 9	83

3.2.5	Grupo 5: Intertítulos 10, 11, 12, 13 e 14	84
3.2.6	Grupo 6: Intertítulos 15 e 16	85
3.2.7	Grupo 7: Intertítulos 17 e 18	86
3.2.8	Grupo 8: Intertítulos 19, 20 e 21	87
3.2.9	Grupo 9: Intertítulos 22, 23, 24, 25 e 26	87
3.3	Ato III	90
3.3.1	Grupo 1: Intertítulos 1, 2, 3, 4 e 5	94
3.3.2	Grupo 2: Intertítulos 6, 7, 8, 9, 10 e 11	100
3.3.3	Grupo 3: Intertítulos 12, 13, 14 e 15	102
3.3.4	Grupo 4: Intertítulos 16 e 17	103
3.3.5	Grupo 5: Intertítulos 18, 19 e 20	104
3.3.6	Grupo 6: Intertítulos 21, 22, 23 e 24	106
3.3.7	Grupo 6: Intertítulos 25, 26, 27 e 28	108
3.4	Ato IV	109
3.4.1	Grupo 1: Intertítulos 1, 2, 3, 4 e 5	111
3.4.2	Grupo 2: Intertítulos 6	114
3.4.3	Grupo 3: Intertítulos 7 e 8	115
3.4.4	Grupo 4: Intertítulos 9	115
3.4.5	Grupo 5: Intertítulos 10 e 11	115
3.4.6	Grupo 6: Intertítulos 12, 13 e 14	116
3.4.7	Grupo 7: Intertítulos 15, 16, 17, 18 e 19	119
3.4.8	Grupo 8: Intertítulos 20, 21, 22 e 23	121
3.4.9	Grupo 9: Intertítulos 24, 25 e 26	125
3.4.10	Grupo 10: Intertítulos 27 e 28	126
3.4.11	Grupo 11: Intertítulos 29, 30 e 31	127
3.5	Ato V	127
3.5.1	Grupo 1: Intertítulos 1, 2 e 3	128
3.5.2	Grupo 2: Intertítulos 4, 5, 6, 7 e 8	129
3.5.3	Grupo 3: Intertítulos 9	132
3.5.4	Grupo 4: Intertítulos 10 e 11	133
3.5.5	Grupo 5: Fragmentos de imagens	134
	Referências	138

Filmografia de F. W. Murnau	143
Arquivos e Cinematecas Pesquisados	144
Anexos	145
Anexo I - Extratos do documento Der Knabe in Blau	145
Anexo II – Extratos de Olga Desmond, Anita Berber e Léon Weerth	146
Anexos III – Figuras em tamanho aumentado	149

Introdução

Em 1924, morando em Berlin, Béla Balázs¹ escreve e publica em língua alemã *Der sichtbare Mensch*, cujo título em português é conhecido como *O homem visível*², um dos primeiros³ textos teóricos sobre o cinema. O prefácio, dividido em três partes, dirige-se primeiramente aos filósofos⁴ com a pergunta “Podemos entrar?”, referindo-se à “surdez” dos pensadores de estética e filosofia da arte em “ouvir” o cinema:

...pretendo começar este ensaio sobre a filosofia da arte do cinema com um apelo aos sábios guardiões da estética e do estudo acadêmico da arte. O que tenho a dizer é isso: há anos que uma nova arte está de pé nos portões de sua nobre academia, procurando permissão para entrar. A arte do filme exige o direito de ser representada, de se juntar às suas fileiras e de falar. É preciso que vocês lhe dediquem, finalmente, um comentário teórico nos grandes sistemas estéticos que encontram espaço para tantos assuntos, desde pernas de mesa esculpidas até a arte de trançar cabelos, mas que falham em mencionar o filme. O filme está nos portais do seu parlamento estético, como a desprezada e expropriada ralé, nos portões de um palácio, e exige o direito de entrar nas salas sagradas da teoria.⁵

Artifício ilusionista para diversão popular, o cinema é mantido à margem do debate entre filósofos; o texto de Balázs faz ouvir o filme silencioso. Balázs argumenta que o filme é análogo a um novo órgão sensorial, diferindo das demais artes como a música da pintura, e esta da literatura. Contra o argumento de que o cinema não é arte por ser

¹ Béla Balázs, pseudônimo de Hebert Bauer, 1884-1949, crítico, escritor e roteirista de origem judia-germânica, nascido na Hungria.

² Escrito em 1923 e publicado em 1924, *Der sichtbare Mensch*, ainda não foi integralmente traduzido para o português. A introdução do livro está traduzida na antologia *A experiência do Cinema*, organizada por Ismail Xavier em 1983.

³ *The Photoplay: A Psychological Study* escrita por Hugo Munsterberg, publicada em 1916 nos EUA, é considerada a primeira obra teórica do cinema.

⁴ O prefácio tem três destinatários: os filósofos, os cineastas e técnicos e os espectadores de filmes.

⁵ BALÁZS, B. *Visible Man*. In: CARTER, E. (Ed.). **Béla Balázs: Early film theory**. *Visible Man and The Spirit of Film*. Translated by Rodney Livingstone. New York: Berghahn Books, 2010.P.3. Trad. nossa do inglês: “I intend to begin this essay on the philosophy of the art of film with a plea to the learned guardians of aesthetics and the academic study of art. What I have to say is this: for years now a new art has been standing at the gates of your noble academy, seeking permission to enter. The art of film calls for the right to be represented, to join your ranks and to speak. It looks to you to favour it at long last with a theoretical commentary; you must dedicate a chapter to it in the great aesthetic systems which find space for so many topics, from carved table legs to the art of braiding hair, but which fail even to mention film. Film stands at the portals of your aesthetic parliament like the despised and expropriated rabble at the gates of a palace, and demands the right to enter the sacred halls of theory.” São nossas as traduções dessa e de todas as citações dessa obra.

industrializado, Balázs observa que a indústria e a tecnologia não são alienadas dos seres humanos; assim, a tarefa dos teóricos é explorar as possibilidades do filme e é isso que seu texto faz.

Em *O homem visível*, Balázs investiga a substância do filme, os tipos e fisionomias, o jogo de expressões faciais, o close-up, a face das coisas, natureza e naturalidade, ligação visual, e encerra com dois breves exemplos dos gestos e expressões de Charles Chaplin e Asta Nielsen; procurando dar voz à linguagem das personagens agigantadas e mudas, operando expressões faciais e gestos para falar de seus sentimentos e desejos nas telas do cinema.

No ano de 1919, Friedrich Wilhelm Murnau⁶ retorna da guerra e passa a se dedicar à atividade cinematográfica. Seu primeiro longa-metragem, *Der Knabe in Blau*⁷, é um filme de *tableau vivant*, no qual um quadro ganha vida a partir da tela *The blue boy*, realizada pelo pintor inglês Thomas Gainsborough em 1770. Murnau realizará outros vinte filmes, destacando-se entre os cineastas que privilegiaram as experiências pictóricas na composição de seus filmes. Supõe-se que *Der Knabe in Blau* nunca estreou, o filme foi perdido e dele restam trinta e cinco fragmentos e uma parte dos intertítulos. Todavia as imagens sobreviventes apresentam uma rica fonte de pesquisa sobre a linguagem gestual no cinema, apesar da impossibilidade de se conhecer os movimentos de câmera e a montagem. O trabalho de investigação da gestualidade dos atores nos fragmentos é guiado pelos intertítulos sobreviventes, possibilitando a formulação de hipóteses narrativas para *Der Knabe in Blau*. A inclinação do corpo, a posição das pernas ou a direção do olhar oferecem pistas para a reconstrução imaginária da história; muitas delas, é verdade, são pistas falsas que obrigam o pesquisador a revisá-las à luz da gestualidade inscrita no espaço cênico de fragmentos posteriores ou anteriores, buscando as possibilidades de sentido temporal para o material encontrado. Nas relações entre os gestos dos fragmentos descobre-se a construção de falas que não são ditas por palavras, mas podem ser “ouvidas” nas imagens.

Assim, o material que sobrevive de *Der Knabe in Blau* oferece condições de investigação da linguagem gestual, operando enquanto linguagem narrativa da obra de

⁶ Friedrich Wilhelm Murnau, ou F. W. Murnau, nascido Friedrich Wilhelm Plumpe (Bielefeld, 28 de dezembro de 1888 — Santa Bárbara, 11 de março de 1931).

⁷ Em português, o título aparece traduzido como *O garoto vestido de azul* quando citado em obras da história e teoria do cinema. Optou-se aqui por manter o título na língua original quando se faz referência ao filme de Murnau e usar *Menino de azul* para falar da tela diégetica ou do personagem do filme nela retratado.

arte cinematográfica anterior ao advento do som. Na perspectiva da obra teórica, *O homem visível* oferece elementos para reflexão indicando categorias de pensamento e discutindo suas relações.

Esta dissertação divide-se em duas partes, que correm paralelas: a primeira apresenta o pensamento teórico de Balázs no texto *O homem visível*, apontando aspectos que se articulam aos filmes de F.W. Murnau; a segunda investiga algumas hipóteses para reconstrução imaginária do filme perdido *Der Knabe in Blau*, partindo dos fragmentos de imagem e de intertítulos sobreviventes. Não se trata de usar o texto de Balázs para propor hipóteses e explicar a obra fílmica de Murnau, ou vice-versa. Trata-se de colocar lado a lado duas dimensões da investigação sobre a linguagem gestual no cinema, tomando como recorte uma produção teórica e uma produção artística realizadas em Berlim nos anos 1920. Este texto de Balázs foi pouco estudado, pois o debate sobre a arte cinematográfica tomou novos rumos depois do som; o próprio Balázs publica, em 1930, *O espírito do filme*, colocando ênfase na questão sonora. *Der Knabe in Blau* aguarda comentários prolongados sobre as imagens que sobrevivem; em parte porque só recentemente os fragmentos puderam ser restaurados e colocados à disposição dos pesquisadores, em parte porque a obra de F.W. Murnau não é fácil de ser pesquisada, uma vez que o artista não deixou manuscritos e quase não deu entrevistas esclarecendo suas escolhas. O texto de Balázs contém preciosidades teóricas, históricas e de costumes da época que auxiliam na compreensão do que estava acontecendo com o cinema naqueles tempos.

Balázs dedica alguns parágrafos às histórias paralelas, recurso amplamente explorado nos filmes mudos. Ele afirma que o paralelismo de vidas separadas alcança um sentido mais profundo na narrativa dos gestos: “O filme não tem palavras filosóficas para evocar esse sentido. Em vez disso, o sentido é revelado nos pontos de intersecção entre diferentes destinos.”⁸ Pretende-se, com o paralelismo aqui proposto entre as obras, *O homem visível* e *Der knabe in Blau* desvelar as intersecções que operam nas abordagens teórica e artística.

⁸ Ibidem, p. 20. “The film has no philosophical words with which to summon this meaning forth. Instead, meaning is revealed at the points of intersection between different destinies.”

PARTE I - Béla Balázs e F. W. Murnau

As artes e o cinema em Balázs em Murnau

A tese do homem visível, longe de apresentar-se como um sistema fechado, é um ensaio que faz movimentos no escuro, jogando luz aqui e acolá, abrindo caminhos de reflexão sobre gestos e expressões faciais que compõem as fisionomias nas telas do cinema. Para Balázs, com o advento do cinematógrafo, milhões de pessoas passaram a frequentar as salas de exibição todas as noites sem sentir a necessidade das palavras para compreenderem o destino, sentimentos e personagens, aprendendo novamente a linguagem das mímicas e dos gestos com os atores e imagens. Assim, Balázs observa outras linguagens da arte que não fazem uso das palavras: a música, a dança, a pintura e a escultura, e as compara às artes que utilizam palavras, literatura e teatro, mostrando como essas participam da linguagem do cinema. Defendendo a ideia de que os filmes mudos redescobriram a linguagem dos gestos e das expressões faciais ao dispensar a Babel das línguas faladas e escritas, Balázs lembra que Victor Hugo dizia que o livro impresso assumiu o lugar das catedrais. Assim, desde a invenção da arte tipográfica, o rosto humano tornou-se ilegível nas figuras das igrejas: do visível surgiu o legível e da cultura visual surgiu uma cultura que modifica o rosto da vida; como a imprensa de livros, o cinematógrafo promove o efeito inverso, dando ao ser humano um novo rosto. Balázs evoca a época das belas-artes anterior à tipografia como um tempo em que a arte esteve mais próxima da linguagem gestual e das expressões do homem em seu estado original. Esta época compreende desde as iconografias dos povos primitivos até a fase do Renascimento. Nota-se que, ao longo dos capítulos, Balázs é parcimonioso com os exemplos das artes que poderiam ser encontrados nos filmes, ainda que as primeiras décadas do cinema fossem repletas de *tableaux vivants* e de referências às obras de arte. Seu estudo sobre o gesto como língua materna da humanidade, segue na direção dos trabalhos dos atores. Ao fazer o elogio de Asta Nielsen, Balázs lembra que contam-se quinze mil palavras em *Hamlet* de Shakespeare, mas ainda não somos capazes de avaliar a quantidade de sinônimos de gestos e expressões na atriz que o interpreta no cinema⁹. No final deste texto, Balázs imagina uma cena na qual Asta Nielsen está em

⁹ *Hamlet*, 1921, filme de produção dinamarquesa, dirigido por Svend Gade and Heinz Schall.

seu camarim maquiando-se, entra em cena, atua, volta ao camarim e enquanto tira a maquiagem, “segura a escova como Michelangelo poderia ter segurado o cinzel na sua última noite: é uma questão de vida e morte.”¹⁰. Para Balázs, a atriz, escultora de seu próprio rosto e corpo, é também autora do filme ao lado do diretor.

O pensador húngaro estabelece as distinções entre pintura, escultura, teatro, literatura, dança e cinema a partir do material, ou substância, da qual são feitas as obras:

Escultura e pintura retratam seres humanos e, no entanto, obedecem a regras inteiramente diferentes que são, por sua vez, determinadas pelo material diferente com o qual trabalham. O material da arte cinematográfica, sua substância básica, também é bem diferente do teatro.¹¹

Balázs propõe que o material do teatro tem duas camadas: o drama e a atuação, sendo que o drama tem um significado fixo pré-existente, o qual o diretor terá de enfatizar na montagem, a atuação consiste na mera interpretação do texto original, o qual será julgado pela qualidade. O filme distingue-se do teatro por não oferecer a possibilidade de julgar o trabalho do escritor; aprecia-se tão somente o trabalho do diretor e dos atores. Entre diretor e atores, a coautoria, na dimensão do teatro e do cinema, os opõe pela diferença entre a maneira de atuar no palco e na tela. No teatro, os gestos e expressões operam como um acompanhamento das palavras; no filme, palavras não asseguram nada e não acompanham palavras, os gestos e as expressões são os ingredientes do filme. Tanto no teatro como no cinema, pode-se identificar uma má interpretação, mas estas são observadas sob diferentes perspectivas em cada caso. No teatro, a falsa interpretação de uma personagem pré-existente soa como má interpretação; no cinema, o erro não se encontra na contradição do texto subjacente, mas sim nas autocontradições das ações. Assim, a substância poética do teatro está no texto e na sua interpretação, no filme, é o gesto visível no jogo de luzes e sombras.

Murnau filma *Tartufo*¹², a partir da peça de Molière, eliminando as personagens secundárias e focando nas relações entre Tartufo, Orgón e Elmira. No filme, um neto e seu avô são ludibriados por uma governanta que quer ver o neto deserdado para ficar com a herança do patrão. O avô expulsa o neto de casa, este descobre os planos da

¹⁰ Ibid., p. 90. “... she sets to work. She holds the brush just as Michelangelo might have held his chisel on his last night: it's a matter of life and death.”

¹¹ Ibid., p. 17. “Both sculpture and painting depict human beings and yet they obey entirely different rules that are in turn determined by the different material with which they work. The material of film art, its basic substance, is also quite different from that of theatre.”

¹² Título original: *Tartüff*, film de 1925.

governanta. Mais tarde, volta à casa do avô disfarçado de exibidor de filmes, e mostra para ele o filme *Tartufo*. O triângulo entre Orgón, sua esposa Elmira e o beato Tartufo, mostrando como Órgon se deixa levar pelo discurso religioso do beato cuja intenção era ficar com sua herança e assediar sua mulher, servem de paralelo para convencer o avô que a governanta quer deserdar o neto e ficar com a herança. No epílogo do filme, o neto tira o disfarce e desmascara a governanta. Na ausência dos diálogos da peça teatral, a solução encontrada por Murnau é estabelecer um paralelismo entre a história do filme que ocorre no prólogo e epílogo e a história central de Tartufo. Este filme é um caso no qual as histórias paralelas se constroem de modo evidente, servindo-se de personagens em correspondência uma a uma. Porém, o paralelismo de histórias é um recurso de múltiplas facetas; conhecido da literatura desde a Antiguidade, é explorado exaustivamente pelo cinema.

Em *Der Knabe in Blau*, sucedem-se encontros e desencontros entre as personagens de tal modo que quando mocinho e mocinha estão juntos, a montagem paralela mostra o vilão em ação e, quando vilão e mocinho se encontram, paralelamente é narrada a ação individual da mocinha. Sequência a sequência, cena a cena, campo a (contra)campo, opera o jogo entre atuar coletivamente e atuar individualmente, sendo que as ações coletivas escondem algo que necessita de uma ação individual para a compreensão da narrativa. Pode-se aqui evocar o pensamento de Balázs sobre o recurso das histórias paralelas: na intersecção entre as duas revela-se o sentido mais profundo que não pode ser alcançado pelas palavras. Entretanto, neste período, o sentido superficial também não poderia ser alcançado pelas palavras. Parte dos diretores aguardava impaciente a chegada do som; Murnau, ao contrário, mostrou disposição em investigar as possibilidades do cinema silencioso, dedicando-se à linguagem gestual e declarando que o bom filme não precisava nem de intertítulos¹³. As histórias paralelas seguiram uma longa e promissora carreira no cinema falado, mas a linguagem da gestualidade e das expressões faciais estava com os dias contados.

Em Balázs, o filme distingue-se da literatura por razões próximas àquelas que o distinguem do teatro, porém aqui acrescenta-se a composição da imagem pelo diretor: “a natureza artística do filme reside no poder e sutileza das imagens e sua linguagem gestual. Isto explica porque o cinema não tem nada em comum com a literatura.”¹⁴.

¹³ Cf. EISNER, L. **F. W. Murnau**. Paris: Le terrain vague, 1964. P. 94

¹⁴ BALÁZS, B. Visible Man. In: CARTER, E. (Ed.). **Béla Balázs: Early film theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Translated by Rodney Livingstone. New York: Berghahn Books, 2010. P.19. “The

Mesmo nas adaptações literárias, sobrevive apenas o esqueleto do trabalho literário, como se este adquirisse a transparência de imagens de raio-X coberto por outra carne e outra pele. Balázs destaca a diferença entre literatura e cinema na maneira de narrar os eventos passados. Na literatura, as setenças são escritas de modo a não se perder de vista a situação presente. No filme, o evento passado aparece como visão da personagem, ou *flash back*, destruindo a perspectiva temporal unificada, isto porque “as imagens não podem ser conjugadas como verbos e podem existir apenas no presente.”¹⁵ Algumas ideias são apresentadas na literatura como metáforas que não funcionam no cinema. Balázs usa como exemplo a adaptação de *Crainquebille* de Anatole France; em certo momento, a personagem de um valentão incha o peito para falar e o texto descreve “ele cresceu em seus próprios olhos”. No filme¹⁶, o diretor realiza a cena com um truque mostrando a personagem realmente crescendo ao invés de procurar por imagens que retratam o absurdo.

Em Murnau, destacam-se como obras cinematográficas fortemente vinculadas à literatura os filmes: *Nosferatu*, *Sinfonia do horror*, 1922, adaptado da novela gótica *Drácula* de Bram Stoker escrita em 1897 e *Fausto, uma lenda alemã*, 1926, anunciada nos créditos como “adaptação da obra de Goethe”. Porém, Murnau não se prende à letra do texto e procura outros caminhos para compor as obras cinematográficas. A adaptação de *Drácula* não foi autorizada pela família de Stoker, o que levou os produtores a exigirem de Murnau e sua equipe, uma versão alterada, mudando título para *Nosferatu*, os nomes das personagens principais, excluindo as personagens secundárias e propondo uma abordagem musical para o enredo, que o distanciava da literatura. Ainda assim, os herdeiros processaram e as cópias tiveram que ser destruídas, restando apenas algumas que mais tarde foram exibidas e restauradas. Em *Fausto*, Murnau parte do texto goethiniano, mas por vezes opõe-se a ele, invertendo os propósitos do poeta alemão para as personagens. Pode-se dizer que Murnau compõe uma versão pessoal e única para a lenda de *Fausto* no cinema, tanto quanto para a sinfonia do horror de *Nosferatu*, o qual será comentado adiante quando for exposto o pensamento de Balázs sobre música e cinema.

No *Fausto* de Goethe, uma dedicatória e um prólogo do teatro antecedem a narrativa que começa efetivamente com o “Prólogo do céu”. Na apresentação que

artistic nature of film resides in the power and subtlety of its images and its gestual language. This explains why film has nothing in common with literature.”

¹⁵ Ibidem, p. 48. “... images can not be conjugated like verbs and can exist only in the present.”

¹⁶ *Crainquebille*, 1922, filme de produção francesa, dirigido por Jacques Feyder.

Mazzari faz para o livro de Goethe¹⁷ é lembrado que o poeta alemão constrói seu Dr. Fausto aproximando-o do livro de Jó, mas, ao contrário da personagem bíblica, Fausto cederá às tentações. Mefistófeles encontra-se com três arcanjos e negocia com eles a posse de toda a Terra caso obtenha sucesso nas tentações que irá lançar sobre Fausto. O alquimista evoca o Espírito do conhecimento e, em seguida, Mefistófeles fica esquecido por aproximadamente cinquenta páginas¹⁸, enquanto Goethe relata o que se passa com Fausto, a partir do diálogo com o assistente Wagner. Nessas páginas, Fausto se encontra com um camponês e este se recorda dele como o filho de alguém, um doutor, que no passado havia curado os aldeões de uma peste fatal, sendo este o momento em que a peste é mencionada pela primeira vez na obra. No *Fausto* de Murnau, o prólogo é a cena “Cavaleiros do Apocalipse” seguida da negociação entre o Arcanjo e a Peste, personagem central do filme. No lugar de versão ou adaptação¹⁹, o filme pode ser pensado como uma “inversão”, pois altera constantemente a história, ressignificando os papéis, eliminando personagens e mudando a sequência dos episódios; o que não significa que Murnau ignore Goethe, mas sim que estabelece um debate com o escritor, um debate de luz e sombra, de amanhecer e anoitecer. Murnau dispensa, primeiramente, a dedicatória e o prólogo do teatro e introduz o filme com um texto, em cartela de intertítulo, anunciando a abertura dos portões das trevas seguido pela imagem da cavalgada dos cavaleiros do Apocalipse. O “Prólogo do céu” apresenta Mefistófeles tal como no livro de Goethe, porém, no filme há um único arcanjo, e não três como no livro, que fala em nome de Deus. Murnau troca a quantidade de seres celestiais que estão do lado da luz argumentando com o demônio, pela força luminosa da espada de um único arcanjo desafiando Mefistófeles. A cena da “Noite”, na qual um ritual evoca o “Espírito da Terra”, é encenada em poucas imagens nas quais Fausto está posicionado em uma esfera riscada na terra diante de um cão negro de olhos brilhantes; como Wagner está dispensado do filme, os diálogos e ações que o envolvem neste episódio do livro são todos excluídos do filme. Diferentemente do livro cuja peste é tratada como um fato ocorrido do passado e que não se espera que volte a ocorrer, o filme, com uma sucessão de fusões de imagens, sublinha o momento em que Mefistófeles é transfigurado em Peste, e esta, por sua vez, assume a forma de céu escuro

¹⁷ GOETHE, J.W. *Fausto I e II*. Tradução Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2014. P. 45.

¹⁸ Na edição da Editora 34 de 2014.

¹⁹ Não são colocados aqui os problemas das adaptações de obras literárias para linguagem do cinema por não ser o foco deste trabalho.

anunciando uma tempestade sobre o vilarejo, cujas águas não caem, nem inundam a cidade, antes, aparecem como gases negros pestilentos espelidos da Peste-Tempestade matando os aldeões. Uma forte ventania espalha a pestilência gasosa; parte da cidade morre, resta incinerar os cadáveres que sobem ao céu em forma de fumaça. Observa-se nas escolhas do filme que Murnau associa à figura de Mefistófoles os elementos da alquimia, colocando-os em movimento pela ação da natureza renovada pelo fogo, isto é, a terra representada pela esfera no ritual de evocação do Espírito, a água que é lembrada na figura da tempestade sombria e logo se mostra transformada em ar, que são os gases expelidos pelo demônio e, por fim, o fogo, representado pela fumaça da cremação de cadáveres atingidos pela peste. A personagem de Mefistófeles cresce com a magnífica interpretação de Emil Jannings, notável ator do cinema silencioso que em muito supera Gösta Ekman, o ator que vive o jovem Fausto e com quem Mefistófeles contracenava a maior parte do filme. Ao longo de quase duas horas de película, assistimos o Mefistófeles de Murnau superar em importância e carisma, a personagem de Fausto. Se em Goethe, Fausto é o herói angustiado desejando cada vez mais conhecimento, prazer e magia, em Murnau, o herói é Mefistófeles, um demônio insaciável na sua intenção de ganhar a aposta do Arcanjo e fazer suas diabruras com as demais personagens. Ele seduz o ingênuo Fausto que se deixa cair em armadilhas, para depois, cansado dos prazeres e da riqueza, desistir do acordo e tentar voltar atrás. O filme de Murnau é uma ênfase ao ponto de vista da personagem do demônio, distanciando-se do *Fausto* de Goethe, que articula uma opção para a perspectiva do livro de Jó, se este caísse em tentação. Assim, não é exagero propor que o filme tenha como título *Mefistófeles* e seja considerado uma versão original de F. W. Murnau.

Retomando o texto *O homem visível*, quanto à música, Balázs afirma que sua matéria é o som, mas “não se pode dizer que faltam cores na música, só porque elas estão ausentes. Um sistema tão completo e descosturado também pode ser encontrado na imagem do homem e do mundo como um gesto expressivo imediato.”²⁰ Ao abordar o tema do sobrenatural na imagem cinematográfica, Balázs comenta sobre *Nosferatu*, enfatizando que suas imagens contemplam a sinfonia do horror proposta no título do filme. Seria o ponto de intersecção que mais aproxima Balázs e Murnau. Diz Balázs:

²⁰ BALÁZS, B. Visible Man. In: CARTER, E. (Ed.). **Béla Balázs: Early film theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Translated by Rodney Livingstone. New York: Berghahn Books, 2010. P.12. “...just as colours cannot be said to be missing from music, even though they are not present. Such a complete and seamless system can also be found in the image of man and the world as an immediate expressive gesture.”

Houve um filme chamado *Nosferatu*, que corretamente define-se como “*uma sinfonia do horror*”. Ansiedade e pesadelos arrepiantes, formas sombrias e premonições de morte, perturbações e fantasmas foram todos tecidos nas imagens de paisagens montanhosas e mares tempestuosos. Havia um passeio em um ônibus fantasma pela floresta que não era nem sobrenatural nem horripilante. Mas as imagens da natureza foram cobertas de premonições do sobrenatural. Nuvens de tempestade precipitando-se na frente da lua, uma ruína durante a noite, uma escuridão, uma silhueta não identificável no pátio vazio, uma aranha em um rosto humano, o navio com velas negras navegando pelo canal sem ser visto, lobos uivantes na noite e cavalos recuando de repente, sem que nós saibamos o porquê. Todas essas imagens são perfeitamente possíveis na natureza. Mas elas estavam cercadas por um sopro gelado vindo de outro mundo.²¹

Em outro momento do texto, Balázs propõe que os *close-ups* de um bom filme “vão ensinar a ler a partitura da polifonia da vida, as vozes individuais de todas as coisas que compõem a grande sinfonia.”²² A trilha sonora de *Nosferatu* foi composta por Hans Erdmann para ser executada ao vivo²³. Não se sabe ao certo se esta foi composta e finalizada antes do início da filmagem para que o filme fosse montado sobre a música, se a composição da música e as filmagens ocorreram ao mesmo tempo ou posteriormente, como é mais corrente. Sabe-se que havia o propósito de fazer um filme-sinfonia, que as composições musicais alternavam o ritmo pianíssimo para as cenas do par romântico e fortíssimo para as cenas de horror²⁴. Conta-se²⁵ que Murnau, a fim de acompanhar o compasso da música, usa um metrônomo para criar a *mise-en-scène* com os atores.

²¹ Ibid., p.58. “There was once a film called *Nosferatu*, which rightly called itself a ‘symphony of horror’. Shivery anxiety and nightmares, shadowy forms and premonitions of death, madness and ghosts were all woven into the images of gloomy mountainous landscapes and stormy seas. There was also a ghostly coach ride through the forest which was neither supernatural nor gruesome. But the nature images were overlaid with premonitions of the supernatural. Storm clouds scurrying in front of the moon, a ruin by night, a dark, unidentifiable silhouette in the empty courtyard, a spider on a human face, the ship with black sails sailing along the canal without anyone in sight to steer it, howling wolves in the night and horses suddenly shying without our knowing why - all these images are perfectly possible in nature. But they were surrounded by an icy blast from another world.”

²² Ibid., p.38: “Through its close-ups a good film will teach you to read the score of the polyphony of life, the individual voices of all things which go to make up the great symphony.”

²³ As partituras foram perdidas, restando apenas um pequeno trecho, a partir do qual os musicistas têm proposto restaurações musicais para o filme.

²⁴ Paulo Emílio lembra que as palavras de Balázs apontam as impressões que o filme produziu para a geração que viveu naquela época; passados alguns anos o filme não causava mais medo a ninguém. Tampouco sua importância encontrava-se na novela de Bram Stoker, *Drácula*, de onde o filme parte, mas na solidão do vampiro que o aproxima do isolamento dos monstros. GOMES, P.E.S. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. Vol. II (Coleção Cinema; v. 9) P. 12-16.

²⁵ ANDERSON, G et al. **Music for Silent Films 1894-1929: A Guide**. Washington, Library of Congress, 1988.

A dança, apesar de ser uma arte fundada na linguagem do corpo, não atinge o andar, os gestos e as expressões faciais das pessoas em seu dia-a-dia; trata-se de uma linguagem gestual ornamental. Balázs apresenta o exemplo da dançarina americana Ruth Saint Denis²⁶ que se consagrou por suas atuações com ênfase na gestualidade da cultura oriental, apresentando espetáculos a partir de cenas egípcias e indianas. Mas esta é uma arte que opera no sentido das belas poses de estátuas e galerias: a arte da dança não entra no material ordinário da vida das pessoas, só a cultura visual fornece formas expressivas para a nossa relação com o outro, e esta é uma tarefa a ser realizada pelos filmes. A gestualidade do ator de tela está tão longe da gestualidade da dança quanto do teatro; no teatro, gestos e expressões acentuam as palavras; na dança, a linguagem gestual é decorativa. Ao comentar o erotismo de Asta Nielsen, Balázs dedica um parágrafo para compará-la com a dançarina e atriz Anita Berber²⁷, famosa por suas apresentações eróticas em teatros e casas noturnas de Viena. Anita participa de alguns filmes, representando, o mais das vezes, personagens próximos à sua vida real: dançarina de cabaré, bissexual, andrógina em filme de ficção científica e o papel de Giulia Farnese, a astuta amante de cardeal em *Lucrezia Borgia*²⁸. Para Balázs, o mérito erótico de Asta Nielsen reside nos olhos que brilham e na boca torcida em um corpo de magreza abstrata; ela não mostra sua coxa, sua carne como Anita:

...a ponto de ser difícil distinguir entre o rosto e o traseiro, e ainda assim, a personificação dançante do vício pode ser capaz de aprender muito com Asta Nielsen. Não obstante sua dança do ventre, ela é uma ovelha inocente ao lado da Nielsen em suas roupas. Pois Nielsen é capaz de parecer uma revelação obscena e ela tem um jeito de sorrir que poderia muito bem justificar o confisco do filme pela polícia

²⁶ Ruth Saint Denis (1879-1968), bailarina americana e coreógrafa, funda a Denishwan Company, por onde passam muitas aspirantes ao estrelato em Hollywood, entre elas Louise Brooks. Segundo Balázs, Ruth, em sua autobiografia, conta que sua mãe esteve paralisada e não falava; por isso, ela se comunicava com a mãe por meio de gestos e só aprendeu a falar aos cinco anos. Talvez por isso, seu corpo tornou-se eloquente e Ruth, uma poetisa dos gestos. Ainda que Ruth dominasse os gestos e expressões no diálogo com sua mãe, a sua dança não revela a linguagem gestual do dia-a-dia.

²⁷ Anita Berber (1899-1929), diz a nota de rodapé escrita por Erica Carter que Anita tornou-se cultuada por seu “magnetismo erótico no palco”; figura andrógina e bissexual, envolve-se em escândalos e morre em consequência de drogas, cercada de seringas de morfina e estátuas de Jesus Cristo e da Virgem Maria. O nome de Anita Berber é associado às casas de libertinagem e “danças dos vícios”, o que lhe renderá uma cinebiografia com título *Anita: Tänz des Lasters*, dirigida por Rosa von Praunheim em 1987. Ela participa de nove filmes entre 1918-1925 e é tema de uma obra do pintor Otto Dix: *Portrait of Anita Berber*, 1925. O Anexo II desta dissertação apresenta uma página da Revista La Rampe de 1923. A primeira parte do artigo fala sobre a peça *Elektra*, em cartaz no l’Opera de Viena e a segunda parte intitula-se *Les danses de Anita Berber*.

²⁸ *Lucrezia Borgia*, 1922, filme alemão dirigido por Richard Oswald.

como pornografia. Este erotismo espiritualizado é tão perigosamente demoníaco porque seus efeitos não são diminuídos pela roupa.²⁹

O comentário de Balázs é provocador – Anita, uma ovelha inocente, Asta, pornográfica sem tirar as roupas – apontando para a tensão entre o erótico e o pornográfico nas duas linguagens. São incontáveis os filmes deste período que pesquisam as múltiplas possibilidades da dança no cinema, sendo que os filmes de cabaré acabam por se consagrarem como um dos gêneros de maior interesse do público internacional, marcado pela produção alemã-americana de 1930, *O anjo azul*³⁰. Nos anos anteriores, as investigações sobre a dança caminham tanto na direção das novas linguagens gestuais experimentadas pela dança, como na procura de uma coreografia do olhar para a câmera³¹; na equação entre as duas revelava-se uma imagem operante entre a dimensão do erotismo e do pornográfico. Ruth Saint Denis, Anita Berber e Leni Riefensthal³², para quem Balázs viria a escrever alguns roteiros quando a dançarina e coreógrafa passa dirigir filmes, exemplificam a diversidade de experiências que participam do encontro entre cinema e dança.

Neste mesmo período, F. W. Murnau realiza dois filmes que investigam essas questões: *Der Bucklige und die Tänzerin*, 1920, tido como perdido, assim como, *Der Knabe in Blau*, 1919, objeto dessa pesquisa. O filme de 1920 privilegia a personagem de uma dançarina de cabaré, enquanto no filme anterior, duas personagens relacionam-se com as experiências da dança em seu caráter performático: a mocinha que faz o papel de atriz e encena uma escultura *vivante* e a vilã, uma boneca de cera robotizada e programada para executar algumas ações, entre as quais uma dança sedutora. Os espetáculos *vivants* – a partir de esculturas, mas também de iconografias ou pinturas –

²⁹ BALÁZS, B. Visible Man. In: CARTER, E. (Ed.). **Béla Balázs: Early film theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Translated by Rodney Livingstone. New York: Berghahn Books, 2010. P.87-88 Tradução nossa para: “...to the point where it is difficult to distinguish between face and backside, and yet that dancing personification of vice might be able to learn a lot from Asta Nielsen. Notwithstanding her belly dances, she is an innocent lamb by the side of Nielsen in her clothes. For Nielsen is able to look like an obscene revelation and she has a way of smiling that might well justify the police in confiscating the film as pornography. This spiritualized eroticism is so dangerously demonic because its effects are not diminished by clothing.” P. 87-88

³⁰ *O anjo azul*, *Der Blaue Engel*, *The blue angel*, 1930, coprodução Alemanha e EUA, dirigido por Joseph von Sternberg, com Marlene Dietrich no papel de Lola Lola, dançarina de cabaré.

³¹ Em *O espírito do filme*, 1930, Balázs desenvolve a ideia de que o espectador realiza uma dança na medida em que ele vê através do ponto de vista da câmera; diante do filme, o espectador é obrigado a mover-se em seu interior, ainda que esteja parado em posição fixa numa cadeira. Cf. BALÁZS, B. Visible Man. In: CARTER, E. (Ed.). **Béla Balázs: Early film theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Translated by Rodney Livingstone. New York: Berghahn Books, 2010. P. 131.

³² O interesse de Balázs pela dança o levará a se aproximar de Leni Riefensthal, coreógrafa e cineasta, para quem escreve alguns roteiros. Riefensthal acaba por tirar o nome de Balázs dos créditos devido a sua origem judia, quando o filósofo parte para Moscou.

em moda desde a *Belle Époque*, são encenados por dançarinas de prestígio clássico até atrizes com conhecimentos básicos de dança, privilegiando inicialmente os temas relacionados ao passado, antiguidade ou primitividade, passando aos poucos, a apresentar personagens andróginas, extraterrestres e robôs do futuro³³. Considerado um gênero menor de arte cênica, os espetáculos *vivants* encontram restrições nos palcos tradicionais da República de Weimar e são levados aos salões privados, teatros menores ou cabarés, como dança ou peça teatral, onde a nudez das obras de mármore, das iconografias primitivas ou das personagens andróginas, pode apresentar-se operando no embaralhamento do erótico com o pornográfico, do passado com o futuro. Anos mais tarde, os teóricos³⁴ entendem as experiências deste período como embrionárias do que hoje é chamado de performance. Tratava-se, naquele tempo, de inventar novos gêneros de dança, tanto na perspectiva clássica, como em Ruth Saint Denis, como na experimental, em Anita Berber. Outra dançarina de Berlim, Olga Desmond, é aclamada “Vênus da Prússia”, bailarina clássica que se dedica a atuar nua dando vida às poses de esculturas antigas em seus espetáculos e filmes. Aqui, também, coloca-se o debate sobre se o trabalho de Olga é arte, recaindo na dançarina as acusações de atentar ela contra os bons costumes. O cinema, à sua maneira, apreende essas experiências e leva para as telas a temática moral que as permeia. Em *Der Knabe in Blau*, a escultura *vivante* encenada pela mocinha é uma “Vênus no banho” e a dança da boneca de cera programada como robô é uma dança de cigana. Ao colocar mocinha e vilã, Vênus e cigana-robô como episódios da história, Murnau filma as tensões entre erotismo e pornografia na dimensão da linguagem do corpo, gestos e expressões da época. Este aspecto ficará mais claro na segunda parte da dissertação³⁵ com a apresentação dos fragmentos de imagens e intertítulos do filme.

Se por um lado as poses das figuras esculpidas são remetidas às vicissitudes da dança, por outro, Balázs usa o exemplo da Vênus para falar do rosto do homem na arte e na vida. Para Balázs, hoje conhece-se apenas a superfície dos rostos, posto que nossos

³³ *Metrópolis*, 1927, filme alemão de ficção científica, dirigido por Fritz Lang, aproxima-se dos espetáculos de dança na perspectiva futurista das protagonistas interpretadas pela mesma atriz Brigitte Helm: Maria, uma dançarina de cabaré e Falsa Maria, uma máquina humana.

³⁴ O conceito de “performance” e “performer” só será desenvolvido nos anos 1960-70. Porém, Roselle Goldberg em *A arte da performance: do futurismo ao presente*, 2006, considera as ações das vanguardas históricas como embrionárias da performance, apesar deste nome não ser usado ainda. No campo da dança, as rupturas com o balé clássico dos palcos envolvem as experiências com a ação corporal aludindo às outras culturas e artes de outras épocas. É o caso de Ruth Saint Denis, Anita Berber e Olga Desmond. Em 1920, esse gênero de espetáculo é atribuído à dança moderna.

³⁵ Na apresentação do ato III para a cena da Vênus, do ato IV para a dança da boneca de cera.

corpos estão cobertos de roupas, só eventualmente, as mãos com a melancolia de fragmentos mutilados vêm em nosso auxílio:

Mas nos ombros de um torso grego sem cabeça pode ver-se claramente, mesmo nós podemos ainda vê-lo, se o rosto perdido chorava ou ria. As ancas de Vênus não sorriem menos expressivamente do que o seu rosto, e não teria bastado lançar um véu sobre a sua cabeça, para não saber o que ela pensa e sente. Pois o homem era visível em todo o seu corpo.³⁶

A evocação da figura da Vênus mutilada que sorri com suas ancas articula-se com a ideia de que o corpo está presente nas partes da obra escultórica. O mesmo ocorre no cinema; ao comentar o roteiro do filme, Balázs afirma que este é análogo a um bloco de granito que contém tudo que Michelangelo precisa para extrair dele a figura, pois o diretor extrai do roteiro as luzes e sombras, matizes de preto e branco, para criar o filme. Em outro momento, falando sobre suas expectativas com a chegada do filme colorido, reforça a associação entre escultura e cinema:

...a fidelidade à natureza nem sempre é benéfica para a arte. As figuras de cera são geralmente tão reais que as pessoas dizem "perdão" quando, inadvertidamente, encostam-se nelas. Mas ninguém dirá que elas são mais arte do que as estátuas de mármore branco ou avermelhadas, ou do que as figuras de bronze marrom. A arte consiste na redução. E não é concebível que o cinza homogêneo no cinza do filme atual contenha o segredo de um verdadeiro estilo artístico?³⁷

O filme preto e branco com matizes de cinzas no jogo de luzes e sombras associa-se à escultura de pedra, enquanto o colorido que está por vir associa-se ao realismo das figuras de cera, comentário que ecoa o ano de 1924 quando é lançado *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni: elogio ao filme preto e branco que nasce como arte provisória aguardando os avanços tecnológicos para a vinda do filme

³⁶ Ibid., p. 10. *"The back of a headless Greek torso always reveals whether the lost face was laughing or weeping - we can still see this clearly. Venus's hips smile as expressively as her face, and casting a veil over her head would not be enough to prevent us from guessing her thoughts and feelings. For in those days man was visible in his entire body."*

³⁷ Ibid., p.78. *"...fidelity to nature is not always of benefit to art. The figures in a waxworks are often so lifelike that people say 'I beg your pardon' when they inadvertently brush up against them. But no one will claim that they are more artistic than white marble statues or reddish brown bronze figures. Art actually consists in reduction. And is it not conceivable that the homogeneous grey on grey of the ordinary film contained the secret of a true artistic style?"*

colorido. As passagens da arte escultórica entre bloco e figura, mármore e cera, passado e presente sucedem-se no cinema das primeiras décadas entre roteiro e luz-sombra, preto-branco e colorido, presente e futuro, pois o cinema ainda não possui um passado. Opera aqui a dimensão visual que constitui a substância poética dos filmes.

Como se disse nos parágrafos anteriores sobre a dança, em *Der Knabe in Blau*, o tema da “Vênus no banho” e da boneca de cera participa da história vivida pelas personagens. Todavia, as investigações sobre o material sobrevivente conduzem a mais hipóteses concernentes a este assunto: o mocinho do filme visita um museu com esculturas clássicas, como também um museu itinerante de figuras de cera, há ainda outra personagem de cera que ganha vida para ajudar os vilões. Nota-se que na práxis do cinema, as relações entre esculturas de mármore e de cera, arte do passado, presente e futuro, são personagens e elementos diegéticos da história narrada. Isso não diz respeito somente a Murnau, nem à Alemanha: em todos os países onde a atividade cinematográfica chegava, o mundo das esculturas se movia³⁸ de muitas maneiras. A Berlim de 1920 interessou-se particularmente pelo debate com as figuras de cera e esculturas realistas de outros materiais. As novas abordagens escultóricas advindas das tecnologias de composição mineral, favorecendo a imitação da natureza, colocavam em debate o tema do engano, autoengano, embaralhamento de vida e arte. Nesse sentido, escultura e cinema confirmavam o antigo sonho de produzir figuras que falam e andam; uma no plano espacial, outra no temporal. Todavia, não sendo possível ainda uma arte que unificasse as duas, coube ao cinema apresentar a escultura movente e falante como personagem que confundisse as personagens “reais” do filme.

Em *Der Knabe in Blau*, as personagens do filme representam as questões das artes. No caso dos conflitos de ordem escultórica, encontram-se as personagens femininas. A mocinha é uma atriz que trabalha como modelo em Academia de Artes, participa de um comitê cultural e faz o papel de Vênus em uma peça erótica. A vilã é uma figura esculpida em cera que assume o papel de uma cigana sedutora. A mocinha encena Vênus, porque nela reside a ambiguidade da pureza e da sensualidade de uma deusa do amor; a vilã, ao contrário, não é ambígua. O jogo entre as duas personagens ocupa o espaço urbano dos teatros, museus de belas-artes, gabinetes de figuras de cera, que disputam o mesmo público, aqui representado por um mocinho dividido entre a

³⁸ No Brasil, embora não seja filme do período silencioso, nem o primeiro filme brasileiro que tematiza a escultura, destaca-se o longa-metragem *Argila*, 1942, de Humberto Mauro, no qual uma mulher rica, vive o conflito entre um pretende admirador de esculturas gregas e um artesão da cerâmica marajoara, colocando-se as tensões sociais de classe, o urbano e o rural, em debate.

beleza da atriz e a sedução da boneca de cera. O mocinho é um anti-herói, perturbado pela figura de um antepassado retratada numa pintura, objeto de desejo do vilão, cuja ganância não tem limites. Resta investigar como Murnau constrói a iluminação para as *mise-en-scènes* que sobrevivem nos fragmentos.

Sobre pintura e cinema, Balázs diz que o cinema é uma arte temporal de movimento e continuidade, desenvolvendo-se em uma perspectiva uniforme para todos os eventos que nele ocorrem, do mesmo modo que os objetos figurados em uma pintura devem ser vistos por uma mesma perspectiva espacial.³⁹ Aprofundando o aspecto temporal e contínuo do filme em relação à pintura, Balázs propõe:

Assim como a cor de uma pintura assume uma tonalidade diferente, dependendo das cores adjacentes a ela, também o humor de uma cena será influenciado pela cena que a precede. Uma cena interpolada, portanto, pode divergir da ação principal, mas deve estar relacionada a ela no humor. Essa continuidade do humor também ajuda a manter a memória do que veio antes, bem como do contexto geral, substituindo a necessidade de confiar no expediente dos intertítulos.⁴⁰

Por imagens interpoladas, Balázs entende: *close-ups*, campo-contracampo, memórias ou *flash-backs*, sonhos, histórias relatadas, etc. Sugere, ainda, que os diretores poderiam, por exemplo, saturar essas lembranças com cores de um humor do passado; recurso que parece pouco explorado na época, apesar da tecnologia de tintura monocromática ser corrente⁴¹. É oportuno fazer um parêntese para explicar que os restauradores de *Der Knabe in Blau* encontraram resíduos de tintas em alguns fragmentos, notadamente, tinta azul nos fragmentos em que a personagem pictórica Menino de azul ganha vida no sonho do mocinho. Mas isso não é suficiente para alcançar o efeito proposto por Balázs, pois outras cenas, que não são interpolações de sonho, podem ter sido tingidas com o mesmo azul. Seriam necessárias diferentes tonalidades de azul, ou efeitos de saturação de luz para que um tom fosse exclusivamente utilizado na cena do sonho. Retornando,

³⁹ Cf. op. cit., p.39 – 40. “For film has a temporal perspective that must be uniform for all the events in it, just as all the objects in a painting have to be seen from the same spatial perspective.” Ideia que é desenvolvida por André Bazin.

⁴⁰ Ibid., p. 68. “Just as the colour in a painting takes on a different hue depending on the colours adjacent to it, so too the mood of one scene will be influenced by the scene that precedes it. An interpolated scene, therefore, may diverge from the main action but must be related to it in mood. This continuity of mood also helps to maintain the memory of what has gone before, as well as the general context, thus replacing the need to rely on the expedient of titles.”

⁴¹ O sépia, que hoje imediatamente identifica-se como imagem do passado, era uma cor como qualquer outra.

Balázs enfatiza que as interpolações podem prevalecer no mesmo espaço e tempo, como campo-contracampo em uma ação contínua, ou serem conduzidas para um espaço-tempo distante, do qual mal se consegue voltar para a ação anterior; por isso, o diretor precisa se certificar de que o clima de uma cena continua a iluminar a cena seguinte:

Assim como a cor de uma pintura assume uma tonalidade diferente, dependendo das cores adjacentes a ela, o ambiente de uma cena será influenciado pela cena que a precede. Uma cena interpolada, portanto, pode divergir da ação da mão, mas deve estar relacionada a ela no humor. Essa continuidade do humor ajuda a manter a memória do que aconteceu antes. Pequenos padrões, objetos, gestos e às vezes apenas a luz do dia.⁴²

Balázs, atento às questões da luz, percebe que “às vezes apenas a luz do dia” é suficiente para garantir a continuidade de humor entre as cenas interpoladas⁴³. A iluminação seguiria para sempre distinguindo os grandes diretores de cinema.

Ainda sobre as relações com a pintura, ao comentar a representação do sonho, Balázs diz que o filme pode representar sonho e sonhador, um com o outro, mas não o pintor. Isto porque, no cinema, ficamos surpresos quando o sorriso de alguém que dorme é reconhecido na imagem seguinte da visão do sonho: “A capacidade de iluminar a afinidade secreta entre a fisionomia do sonhador e a de seu sonho é um dos mais maravilhosos milagres da arte cinematográfica”⁴⁴. Segundo Balázs, o pintor não consegue alcançar este milagre com sua arte, ainda que possa pintar suas visões de sonho. Quando as figuras do sonho aparecem em eventos improváveis, isto não é outra coisa senão efeito de iluminação, pois a materialidade do sonho é diferente das leis empíricas da física na natureza, aspecto que também não é fácil descrever com palavras, mas na imagem do filme não é difícil de mostrar, por nos parecer familiar. O comentário de Balázs não explicita o efeito de fusão, recurso corrente, especialmente nessa época, para introduzir as cenas de sonho na narrativa, pois não é o efeito da fusão

⁴² Ibid., p. 68. “Just as the colour in a painting takes on a different hue depending on the colours adjacent to it, so too the mood of one scene will be influenced by the scene that precedes it. An interpolated scene, therefore, may diverge from the main action but must be related to it in mood. This continuity of mood also helps to maintain the memory of what has gone before, as well as the general context, thus replacing the need to rely on the expedient of titles. Small motifs, objects, gestures and sometimes just the lighting can all evoke the associations of an earlier scene and, like visual leitmotifs that barely cross the threshold of consciousness, they enable us to grasp the main thrust of the plot.”

⁴³ Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, os olhos aos poucos se acostumam com mudanças bruscas

⁴⁴ Ibid., p. 49. “The capacity to illuminate the secret affinity between the dreamer's physiognomy and that of his dream is one of the most wonderful miracles of film art.”

que coloca limitações ao pintor na representação do sonho e, sim, o efeito de iluminação do cinema. Ou seja, para Balázs, é a luz sensibilizada na película, que reproduz satisfatoriamente a imitação da natureza evanescente do sonho. Nesse sentido, pode-se inferir que todo o filme é um artifício de natureza onírica, e quando este representa o sonho, a verossimilhança é mais convincente se houver continuidade de luz.

Em *Der Knabe in Blau* uma figura pictórica ganha vida no sonho do herói. Os fragmentos acessíveis para esta investigação contam com quatro fotogramas das cenas do sonho, o que não é suficiente para analisar os recursos utilizados por Murnau para reconstruir a transição entre o sonhador e o seu sonho. Porém, é suficiente para supor que o mocinho, personagem do século XX, adormece; em seguida, alguém com figurino do século XVII sai de um castelo ao fundo e caminha pelo eixo central na direção da câmera, desviando-se até ultrapassá-la pela diagonal leste inferior. Ao aproximar-se da câmera, fica evidente que o rosto é do mocinho que adormeceu e sonhou com ele consigo em outra época. Supõe-se que Murnau construiu um tempo de caminhada que precede ao encontro entre o sonhador e “ele mesmo” no sonho, tempo necessário para o sonhador adormecer profundamente e surpreender-se vendo-se vestido com o traje do antepassado. É cômica a cena: justamente a aparição da fisionomia do sonhador em um evento improvável no século XVII, assim, é remetida de imediato à dimensão onírica.

Em *Phantom*, 1922, Murnau filma uma personagem que vive sonhando mesmo quando acordada; aqui operam as fantasias nas quais evidencia-se a recusa da personagem em aceitar a realidade. Balázs comenta *Phantom* nos parágrafos dedicados à explicar o que ele chama de “humor dos filmes”. Neste caso, os limites entre realidade e sonho não são claros; segue-se que, para Balázs, o sonho do sonhador requisita um humor distinto do humor que se apresenta no sonho do acordado que se ocupa do autoengano:

Um filme baseado no romance de Gerhart Hauptmann, *Phantom*, pretende fotografar uma realidade oprimida pelo sonho, um mundo que só poderia surgir na imaginação superexcitada de um iludido que se recusa a aceitar a realidade objetiva. Isso é intercalado com visões de sonhos, e ambos se fundem, sem limites claros entre o sonho e realidade vistos através de uma névoa extática. O estilo impressionista do filme deriva da ausência de longos períodos com uma estrutura narrativa objetiva e lógica. Não vemos nada além de humor passageiro - imagens fugazes e incoerentes que passam pela mente nebulosa do herói. É como ele os vê, que nós também vemos o mundo. Uma cena é

chamada de "O dia de descanso". Não tem conteúdo narrativo. Ruas com fileiras de casas em constante movimento passam diante dos olhos do herói imóvel. Os lances de escadas sobem e desaparecem sob os pés, que parecem permanecer imóveis. Um colar de diamantes de repente pisca em uma vitrine. Um buquê de flores se divide revelando um rosto. Uma mão se estica para pegar um copo. Os pilares de um salão de baile balançam bêbados. Há um brilho repentino dos faróis de um carro. Vê-se um revólver no chão. O ponto de vista subjetivo do herói apenas nos transmite close-ups de segundos, não uma tomada longa. Essa é a natureza do impressionismo no cinema. Vê-se apenas o que impressiona o herói. Todo o resto é deixado de fora. Um sentido de objetividade no filme, em contraste, é obtido somente quando somos apresentados a totalidade do tempo (tempo em plano geral, por assim dizer, a trajetória inteira da ação do filme), bem como a totalidade do espaço (o espaço da ação, também em plano geral)⁴⁵.

O sonho advindo do autoengano constrói-se por meio de subjetivas da personagem com tomadas curtas mostrando “imagens fugazes e incoerentes que passam pela mente nebulosa do herói”, em contraste com a iluminação contínua que faz a passagem de quem adormece para a visão de si mesmo no sonho. O exemplo de *Phantom* leva Balázs a aprofundar os problemas da pintura no cinema, tentando entender a questão da iluminação impressionista e expressionista; sendo este o primeiro texto teórico de um assunto que se tornaria polêmico até hoje. Servindo-se de *Phantom* para expor sua definição de filme impressionista, Balázs explica:

A diferença entre esses dois estilos cinematográficos, impressionismo e expressionismo, pode ser definida da seguinte forma: o impressionismo sempre apresenta uma parte do quadro inteiro, deixando a tarefa de completar a imagem para a imaginação de quem vê. Um canto é mostrado, em vez de toda a paisagem, um gesto, em

⁴⁵ Ibid., p. 44-45. “A film based on Gerhart Hauptmann's novel *Phantom* sets out to photograph a reality overwhelmed by dream, a world as it might appear to the over-excited imagination of a fantasist who refuses to accept objective reality. This is interspersed with dream visions, and both merge into one another, with no clear boundaries between the dream and a reality seen through an ecstatic haze. The film's impressionist style derives from the absence over long stretches of any objective, logical plot structure. We see nothing but passing moods - fleeting, incoherent images as they float past the hero's clouded mind. As he sees them, so we see the world. One scene is called 'The reeling day'. It has no narrative content whatever. Streets with ever-changing rows of houses swim past the eyes of the motionless hero. Flights of stairs rise up and fall away beneath feet which appear to remain motionless. A diamond necklace suddenly flashes in a shop window. A bouquet of flowers parts to reveal a face. A hand stretches out to clutch a glass. The pillars of a ballroom sway drunkenly. There is the sudden glare of a car's headlights. We glimpse a revolver lying on the floor. The hero's subjective point of view only conveys to us close-ups of seconds, not time in a long shot. That is the nature of impressionism in film. We see only what makes an impression on the hero. everything else is left out. A sense of objectivity in film, in contrast, is gained only if we are presented with the totality of time (time in long shot, as it were: the entire trajectory of the film's action), as well as the totality of space (the space of the action also 'in long shot').”

vez de toda a cena e um momento no tempo, em vez de toda a história. Esses segmentos, no entanto, são representados em um estilo "naturalista"; eles não são estilizados ou distorcidos pela ênfase ou exagero de uma fisionomia latente. O expressionismo não opera, na maior parte, com close-ups de segmentos arrancados de seu contexto. Fornece a imagem total de um meio, mas estiliza-o em uma fisionomia expressiva, em vez de deixar o espectador imbuir a cena com seu próprio humor momentâneo.⁴⁶

Quanto ao expressionismo no cinema, Balázs diz que trata-se do estilo que melhor aborda o sonho e as visões por distorcer as fisionomias e os espaços, contudo, existem inúmeras maneiras de se fazer um filme expressionista. Referindo-se à *Hintertreppe* (*Escada de serviço*), 1921, de Leopold Jessner, diz: “Existem inúmeros trajetos e transições, inúmeros diretores diferentes e preferências do público no movimento entre este tipo de expressionismo naturalista e o famoso filme de Robert Wiene, *Dr. Caligari*”.⁴⁷ No caso de Jessner, as distorções são discretas, pois não precisa de objetos distorcidos, nem telhados pontiagudos, mas quando quer obter o efeito de torsão, filma a cena contra a tela de fundo do teto de vidro do estúdio, criando linhas fantásticas a partir de cortinas ou escadas, sem que essas se tornem antinaturais ou impossíveis; no caso de Wiene, ele anima a tela inteira, com o mesmo humor de quem anima o rosto de seus atores. Balázs não vê os diretores ocupando-se de estilos, mas sim, de experiências e aproximações com os resultados obtidos pela pintura. Embora não tenha comentado sobre *Nosferatu* neste momento, entende-se que este filme aproxima-se do que Balázs define como expressionismo naturalista.

Mas é *O homem visível* o texto que mais explora as relações entre pintura e cinema neste período do filme silencioso. Balázs examina a questão da natureza nos filmes, afirmando que, tanto no impressionismo como no expressionismo cinematográfico, o destino das personagens se numa natureza que não está neutra no

⁴⁶ Ibid., p. 50-51. “The difference between these two cinematic styles, impressionism and expressionism, could be defined as follows: impressionism always presents a part of the whole and leaves the task of completing the picture to the imagination of the viewer. A corner is shown, instead of the entire landscape, a gesture, instead of the entire scene, and a moment in time, instead of the entire story. These segments, however, are depicted in a 'naturalistic' style ; they are not stylized or distorted through emphasis or the exaggeration of a latent physiognomy. Expressionism does not operate for the most part with close-ups of segments torn from their context. It provides the total image of a milieu, but stylizes it into an expressive physiognomy rather than leaving it to the viewer to imbue the scene with his own momentary mood.”

⁴⁷ Ibid., p. 47. “There are countless stages and transitions, countless different directors and audience preferences in the movement between this type of naturalistic expressionism and Robert Wiene's famous film *Dr Caligari*.”

filme, pelo contrário, presentifica-se acompanhando o humor do filme. Estabelecendo conexões com a pintura de paisagem, observa que o *pathos* de entidades da vastidão é melhor descrito pelo cinema do que pela pintura:

Um mar revoltado, uma geleira acima das nuvens, uma floresta coberta de tempestades ou as dolorosas extensões de um deserto - em todas essas imagens nos encontramos cara a cara com o cosmos. A pintura não pode alcançar essa monumentalidade avassaladora porque sua natureza estática permite ao observador adotar um ponto de vista, uma posição firme em relação a ela. Mas o movimento estranho dessas forças cósmicas revela o ritmo, a batida da eternidade, em que o coração entorpecido da humanidade deve perecer.⁴⁸

Opera aqui a ideia da insignificância do homem diante da natureza, tanto por uma questão de escala espacial da imensidão do universo, quanto pela escala do movimento temporal, comparando-se o ritmo do mar ou cosmo ao ritmo do coração do homem. Esta paisagem captada por uma mera câmera documental coloca-se acima da visada impressionista ou expressionista dos filmes, por reportar-se às pinturas de paisagem. Baláz exemplifica com um filme de expedição, *South - Sir Ernest Shackleton's Glorious Epic of the Antarctic*⁴⁹, que traz a imagem do homem à beira da Terra: “empoleirado no boné da Terra, vemos pequenas silhuetas negras de pé, olhando para fora a partir de uma estrela na escuridão eterna de outra. Estas são magnitudes em escala cósmica, que só podem ser descritas em um filme.”⁵⁰

O último filme de Murnau, *Tabou (Tabu)*, finalizado em 1931, fruto de sua experiência na Polinésia, é o que mais se aproxima da pintura de paisagem e dos filmes de expedição, com direito às aventuras reforçadas pela perda de financiamento prometido. Em coprodução com Robert Flaherty⁵¹, documentarista que colaborara no filme *White Shadows in the South Seas*, 1928, filmado no Taiti com grande

⁴⁸ Ibid., p. 41. “The pathos of the large is an effect in which the film has no equal. A raging sea, a glacier above the clouds, a storm-lashed forest or the painful expanses of a desert - in all these images we find ourselves face to face with the cosmos. Painting cannot achieve this overwhelming monumentality because its static nature enables the observer to adopt a standpoint, a firm position in relation to it. But the uncanny motion of these cosmic forces reveals the rhythm, the beat of eternity, in which the stupefied heart of mankind must perish.”

⁴⁹ Cf. *South - Sir Ernest Shackleton's Glorious Epic of the Antarctic*, 1919, Imagens captadas durante a expedição de 1914-1916 e utilizadas por Shackleton em suas palestras sobre a Antártida. British Film Institute: Acesso eletrônico: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/725774/> (28/11/2018).

⁵⁰ Op. cit. “Man on the edge of the earth. Perched out from one star into the eternal blackness of another. These are magnitudes on a cosmic scale; they can be depicted only in film.”

⁵¹ Robert Flaherty, 1884-1951, documentarista americano, realizou, entre outros filmes, *Nanook, o esquimó*, 1922.

investimento de Hollywood, Murnau vai para Bora-Bora, mas não recebe o dinheiro que esperava. Decidido a seguir com o projeto, investe os recursos que tem e reduz os custos de produção, de tal modo que o único técnico profissional, além de Murnau e Flaherty, é o cinegrafista, Floyd Crosby, sendo os demais contratos entre os nativos e treinados pela equipe principal. Todos atores do filme, cujo crédito inicial anuncia “somente nativos do Mar do Sul aparecem neste filme com algumas meia-castas e chineses”, são elencados, preparados e ensaiados, especialmente por Murnau. A parceria com Flaherty se desgasta em pouco tempo e o documentarista volta para os EUA. Murnau e Crosby terminam as filmagens depois de dez meses e voltam para Califórnia, onde o filme é montado e finalizado. Diante do surpreendente resultado, Murnau consegue fechar acordos para lançamento e distribuição.

Na primeira parte do filme, intitulada *Paraíso*, concentram-se as imagens que se aproximam da abordagem etnográfica e de filmes de expedição, por isso, costuma-se dizer que ali estão os olhos de Flaherty privilegiando as cenas externas que mostram a exuberância da natureza em planos panorâmicos e as personagens vivendo a inocência de um mundo distante do contato com o homem branco. Na segunda parte, *Paraíso perdido*, o trabalho de Murnau sobressai pela *mise-en-scène* ficcional na direção de atores, no enquadramento dos planos, nos movimentos de câmera e no jogo de luzes e sombras; as personagens agora sofrem as consequências das relações traiçoeiras que chegam com o homem branco dominando a ilha. A montagem do filme apresenta a composição dos movimentos dos planos de paisagens com as belezas encontradas nos rostos e gestos dos atores nativos. A paisagem movimenta-se lentamente em torno do sol, o vasto oceano acorda soprando suavemente as folhas de uma palmeira em primeiro plano. A paisagem, iluminando e sombreando os nativos, narra a história das magras canoas que escorregam na imensidão das ondas do oceano; ao aproximar a câmera em planos médios ou próximos, revelam-se os movimentos de luzes e sombras da natureza nos rostos dos nativos, como se estes servissem de espelhos da paisagem.

Os nativos de regiões distantes aproximam-se do homem primitivo, por isso, Balázs procura entender as origens da linguagem gestual e apontar em que estágio os nativos que ainda existem se encontram e como o cinema pode investigá-la. Béla Balázs lembra que a filologia moderna e os estudos sobre a história da linguagem afirmam que o movimento da expressão é anterior à fala em uma criança; antes de aprender a falar é necessário mover a língua, os lábios, os músculos do rosto, tanto quanto mover as mãos,

o que é feito sem a intenção de produzir sons. Assim, os gestos espontâneos que tornam a linguagem do corpo uma manifestação visível operam como a “verdadeira língua materna da humanidade”. Esta língua, com raízes profundas na natureza humana, é lembrada agora no cinema de modo primitivo e balbuciado. O dicionário de gestos, tesouro perdido dos povos primitivos, cujo vocabulário pode ser mais rico e extenso que o de um dicionário de palavras, não existe; mas o público, não está à espera da obra de eruditos da academia, pois aprende a linguagem dos gestos indo todos os dias ao cinema.

O interesse de pintores pelos gestos, expressões e modo de vida do homem nativo é seguido por cineastas⁵² com algum atraso, pois, dependentes de técnicos, equipamento pesado e laboratórios, encontravam dificuldades em realizar os filmes de ficção longe dos grandes centros produtores. O custo de levar atores experientes para uma aventura em terras distantes, inviabilizou muitos projetos. Porém, na prática, o desafio de substituir os atores experientes por atores sem experiência, era um problema conhecido dos diretores, também nos polos de produção cinematográfica. Cedo descobriu-se que os atores experientes do teatro, nem sempre atendiam às demandas de fisionomia para personagens do cinema, levando os produtores a investirem em testes e formarem estreantes. Aos poucos, acostumou-se a preparar não-atores para as telas e o fato destes falarem ou não a língua materna da personagem, terem ou não talento para interpretação vocal, deixarem ou não transparecer sotaques, timbres e demais elementos relacionados a emissão de sons vocais tornou-se irrelevante neste período. Os atores nativos de *Tabu* apresentam gestos e expressões de sentimentos muito próximos daqueles conhecidos no mundo ocidental, isto é, foram preparados para atuar na língua gestual do homem branco.

A linguagem gestual e as expressões dos povos nativos relaciona-se com a questão da fisionomia dita “racial”, sendo este um assunto amplo e polêmico⁵³ na arte cinematográfica. Para Balázs, no palco as figuras caracterizam-se por suas palavras, por isso, os atores precisam ser bons intérpretes, mas no filme, a aparência da raça é primordial:

A capacidade do filme em mostrar como as mudanças nas expressões faciais surgem da natureza da raça, e não da natureza do indivíduo,

⁵² Eisenstein elege o México para sua viagem ao mundo da linguagem primitiva.

⁵³ Em *O nascimento de uma nação*, 1915, D.W. Griffith, personagens afro-americanas são representados como selvagens, ignorantes e agressivos por atores brancos com rosto pintado de preto (*black face*).

explica por que filmes com pessoas de outras raças - negros, chineses, índios americanos e esquimós - são tão fascinantes.⁵⁴

Continua: “Mas o maior mistério aqui é este: como podemos ter sucesso em entender uma expressão facial que nunca vimos antes?”⁵⁵. Trata-se de uma pergunta à qual Balázs responde aos poucos, aproximando-se do problema da dominação das imagens pelo homem branco. Se, por um lado, Balázs afirma que milhões de pessoas frequentam o cinema e aprendem a linguagem gestual esquecida, por outro, os povos nativos aprendiam a linguagem do homem branco, aceitando a direção de sua atuação. O tema racial permanece como questão até seu último texto publicado em 1952, *Teoria do filme*, marcado pelos anos em que lecionou em Moscou e conviveu com Eisenstein. Nesta obra, Balázs conclui que raça e classes sociais encontraram-se no *close-up*, recurso que se fez necessário para distinguir membros de uma mesma raça:

Não houve necessidade de close-ups para nos mostrar os traços típicos comuns das grandes raças coloridas, as fisionomias de grupo reconhecíveis como negros, chineses, esquimós, etc. Pelo contrário, esses rostos exóticos pareciam-se todos iguais para nós tão somente porque os conhecíamos superficialmente. Aqui (referindo-se às classes sociais) o *close-up* era necessário para nos mostrar as diferenças individuais entre um chinês e outro, um negro e outro.⁵⁶

Retornando ao filme *Tabu*, como se disse, Murnau prepara os nativos para atuarem na linguagem de expressões e gestos familiares ao cinema. A raça, delineada pelo jogo de luzes e sombras extraídas dos movimentos da paisagem, encontra no *close-up* o espelho que mostra o outro lado da natureza.

No filme de 1919, Murnau tem como desafio a direção da personagem do Dr. Tschan Huang. Na investigação do material sobrevivente, coloca-se a hipótese de que o ator Georg John, judeu-polonês, representando a personagem do Dr. Perennius Bell, disfarça-se de chinês, construindo a personagem do Dr. Huang. *Der Knabe in Blau* pode

⁵⁴ Ibid., p. 30. “The capacity of film to show how changes in facial expressions arise from the nature not of the individual but of the race explains why films with people from other races, - Negroes, Chinese, American Indians and Eskimos - are so fascinating.”

⁵⁵ Ibid., p. 31. “But the greatest mystery here is this: how do we succeed in understanding a facial expression that we have never seen before?”

⁵⁶ BALÁZS, B. **Theory of the film**. Translated from Hungarian by Edith Bone. London: Bristol Typesetting, 1952. P. 81. Tradução nossa para: “There was no need of close-ups to show us the typical common traits of the great coloured races, the group physiognomies recognizable as Negro, Chinese, Eskimo, etc. On the contrary these exotic faces seemed all alike to us only because we knew them so superficially. Here the close-up was needed to show us the individual differences between one Chinese and another, one Negro and another.”

ser remetido ao gênero da tragicomédia, sendo parte da história mostrar um vilão da raça branca disfarçado de chinês para enganar outro branco, o que faz pensar que a cena ocorra na chave dos esteriótipos raciais das comédias, seguindo caminhos traçados pelo teatro. Ou seja, ao propor que o vilão apareça em cena disfarçado de chinês, não se pretende torná-lo totalmente irreconhecível, ao contrário, a ideia é fazer com o que o público reconheça quem está por trás do disfarce e queira até mesmo avisar a personagem de que ela está sendo enganada. Havendo este propósito, manter o plano aberto e fechá-lo somente até o limite do plano americano é a opção técnica para manter uma distância do rosto e não mostrar os traços que denunciam o disfarce. Infelizmente, não sobrevivem fragmentos desta cena; por isso, não se sabe como Murnau propõe o enquadramento aqui.

PARTE II – Der Knabe in Blau

Apresentação

Em sua tese de doutoramento⁵⁷, Paulo Emílio Salles Gomes dedica algumas páginas para fazer o que ele chama de “reconstrução imaginária” de *Na primavera da vida*, 1926, filme perdido de Humberto Mauro, utilizando as fontes primárias disponíveis: um programa da época, algumas crônicas de jornal e cerca de trinta fotogramas que restaram do filme, cuja combinação dos diferentes dados possibilita apresentar uma hipótese do que pode ter sido a história contada no filme. Essa experiência marcará o pensamento de Paulo Emílio que, em seu último texto, escreverá:

A volta dos filmes perdidos e esquecidos é tanto mais comovente que nunca é conclusiva. O progresso no conhecimento de um filme desaparecido é sempre possível. Tudo se passa como se pudéssemos conhecer cada vez mais de perto o que foi o filme em questão. A progressão nos aproxima da projeção que nunca é alcançada. Algo porém ocorre às vezes – um certo tipo de escamoteamento mágico – que permite prolongar o comentário como se um filme irremediavelmente perdido acabasse de ser projetado.⁵⁸

Seguindo Paulo Emílio, procuraremos apresentar uma hipótese para *reconstrução imaginária* do primeiro filme dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau: *Der Knabe in Blau*, de 1919. Trata-se de nos aproximarmos deste filme desaparecido, apresentando as fontes textuais – anúncios, certificado de censura, ficha técnica e intertítulos – e relacioná-las às imagens sobreviventes. O prolongamento no comentário, nesta dissertação, opera como argumentação para as dúvidas promovendo o debate sobre as questões que o filme perdido impõe quando se quer conhecê-lo⁵⁹.

⁵⁷ GOMES, P. E. S. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. Perspectiva, Editora USP, São Paulo, 1974. Capítulo 3, p. 95 - 123.

⁵⁸ GOMES, P. E. S. Festejo muito pessoal. In: CALIL, C. A.; e MACHADO, M. T. (Orgs.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. [Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes]. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 318-322. P.322. Nota dos organizadores sobre este texto: “Este foi o último texto escrito por Paulo Emílio, em 1977, por solicitação de uma revista de atualidades paulista a propósito das comemorações do 80º. Aniversário do cinema brasileiro. A revista, contudo, desistiu de publicá-lo, por considerá-lo ‘pessoal demais’. Mais tarde, o artigo foi publicado na revista Panorama, de Curitiba.”

⁵⁹ Há, pelo menos, uma tese sobre reconstrução de filmes de Murnau, datada de 1962 nos arquivos da Freie Universität de Berlin de autoria de intitulada “**F.W. Murnau: eine Darstellung seiner Regie und seiner Stilmerkmale durch die Rekonstruktion der verlorenen und unvollständig überlieferten Filme.**” (F. W. Murnau: um retrato de sua direção e características estilísticas através da reconstrução de filmes

Der Knabe in Blau, filme de *tableau vivant*, faz referência direta à obra pictórica, dando vida à personagens nela retratada. A obra em questão é uma tela pintada por Thomas Gainsborough exibida pela primeira vez em 1770 na Royal Academy sob o título de *A Portrait of a Young Gentleman*. Mais tarde foi chamada de *Portrait of Jonathan Buttall*, o que pode ser apenas uma alusão ao nome de seu primeiro proprietário, pois a identidade do jovem retratado permanece desconhecida. O apelido *The blue boy* aparece em 1798 e a obra é vendida com este título em 1921 ao colecionador americano Henry Huntington⁶⁰ (1850-1927) pelo mais alto preço já pago por uma pintura até então. A tela retrata um jovem aristocrata em traje característico do século XVII tal como se vestiam os modelos do pintor flamengo Anthony van Dyck (1599-1641) apreciado por Gainsborough tanto pelos retratos como pelas paisagens. O jovem está vestido com traje azul de cetim, calças de joelho, um gibão cortado por uma gola de renda, sapatos com laço de fita azul e traz na mão direita um chapéu preto com pena branca. No começo do século XX, Thomas Gainsborough tornou-se o pintor mais valorizado da Europa e sua fama atravessou o Atlântico. Em 1919, *The blue boy* estava em Londres até ser vendida para Joseph Duveen⁶¹, influente marchand britânico que organizou exposições promovendo a tela que, enfim, foi vendida para Henry Huntington e leevada para a Califórnia em 1922. Assim, é possível que a tela tenha circulado por Munique ou Berlim, tanto quanto é provável que Murnau a tenha conhecido em suas viagens.

Usar uma tela tão valorizada como essa em um filme de *tableau vivant* parece um projeto ambicioso para a dupla de produtor e diretor estreantes. Ernst Hofmann⁶² e F. W. Murnau tinham ambos formação em história da arte, o que lhes proporcionava familiaridade com os problemas da pintura. A Alemanha desse período ocupava-se com experiências entre pintura e cinema e a fama da tela podia atrair bilheteria; os anúncios de vendas do monopólio do filme aos distribuidores argumenta que o ator principal viverá o “*Blue Boy*” do quadro de Thomas Gainsborough. O filme nasce de uma história inventada para a tela e o roteiro é creditado a Ernst Hofmann e sua esposa

perdidos e incompletos.). A obra é mencionada na biografia de Murnau de Lotte Eisner, publicada em 1973 pela University of California Press, Berkley & Los Angeles, 1973.

⁶⁰ Henry E. Huntington (1850-1927) foi um magnata americano, colecionador de obras de arte e livros raros.

⁶¹ Duveen comprou a tela do Duke of Westminster⁶¹, último herdeiro de uma família que havia adquirido a obra em 1809.

⁶² A biografia de Ernst Hoffmann, ator de sucesso no período do cinema mudo, está disponível no site da Cinemateca Alemã <https://www.deutsche-kinemathek.de/> e em outros links.

Hedda Hofmann⁶³. O roteiro - se é que chegou a ser escrito um texto em forma de roteiro⁶⁴ - não existe mais. Na biografia de Murnau, publicada em 1964⁶⁵, Lotte Eisner relata a memória de Heda Hofmann sobre *Der Knabe in Blau* em não mais que dez linhas que pouco contribuem para conhecermos a história.

Paulo Emílio conta que esteve algumas vezes em Cataguases conversando com Humberto Mauro e outros moradores da cidade que participaram da equipe ou do elenco do filme perdido *Na primavera da vida*; porém, quarenta anos depois, as lembranças não podem ser tomadas como fontes históricas confiáveis que conduzam ao conhecimento da obra. Assim, as fontes primárias que usaremos para estudar este primeiro filme de Murnau são os documentos históricos da época que trazem informações do filme e fragmentos da película que tanto podem ter sido utilizados no filme, ou, ao contrário, podem ter sido descartados na montagem, ou cortados pela censura. Diante de tantas fontes incertas, o estudo desse material será aqui analisado parcimoniosamente reafirmando com Paulo Emílio que “tudo se passa como se pudéssemos conhecer cada vez mais de perto o que foi o filme em questão”, mas a única certeza que temos é que a “projeção nunca [será] alcançada”.

~*~

Esta segunda parte da dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, apresenta-se as fontes históricas disponíveis para o estudo de *Der Knabe in Blau*, comentando-se em que medida cada uma delas corrobora ou coloca divergências na tarefa de reconstruir imaginariamente o filme perdido. Dividiu-se o capítulo um em cinco seções de acordo com as categorias das fontes históricas, a saber: os anúncios de venda do monopólio do filme localizados em revistas alemãs especializadas em negócios relacionados à área de cinema; as locações externas, sendo uma indicada na ficha técnica e outra identificada a partir de um fotograma; trinta e cinco fragmentos do filme, contendo de quatro a dez fotogramas cada, encontrados junto aos pertences de F. W. Murnau; um texto impresso arquivado na Cinemateca Alemã sob o título de *Knabe*

⁶³ Heda Hofmann: Nome artístico de Edda Otterhausen, co-roteirista e esposa de Ernst Hofmann, produtor e ator do filme. Data de nascimento e morte desconhecida, o casal teve uma filha em 1925.

⁶⁴ Nessa época o roteiro era um texto contando a história em atos, próximo de uma peça de teatro sem diálogos.

⁶⁵ EISNER, L. **F.W. Murnau**. Paris: Le Terrain Vague, 1964. P. 132-133.

in *Blau Zensurkartenfragment*⁶⁶ com a maior parte dos intertítulos do filme; a ficha técnica com elenco, equipe técnica e informações de produção, apresentadas no site da Cinemateca Alemã⁶⁷. O capítulo dois é destinado a apresentação das personagens principais, com destaque para o vilão do filme, Doutor Perennius Bell. Fez-se necessário uma investigação mais detalhada a respeito de vilões do cinema alemão, uma vez que o estudo das fontes históricas não oferecia dados suficientes para compreender sua atuação no filme, especialmente porque ele parece ser a primeira personagem a entrar em cena no filme e, no entanto, o primeiro intertítulo não está completo. Levantou-se, então, fontes complementares que foram analisadas tendo em vista nortear o estudo reconstrutivo das cenas começando com algumas hipóteses sobre o nome “Perennius Bell” escolhido para o vilão neste filme, seguidas da observação de outras personagens representadas pelo mesmo ator em outros filmes e, por fim, a análise dos doutores-vilões do cinema alemão deste período. As demais personagens são brevemente apresentadas sem que se alongasse muito sobre elas, a fim de que a experiência da leitura dessa reconstrução imaginária se dê no mesmo compasso em que as personagens são introduzidas nas cenas do filme. O capítulo três segue a estrutura narrativa em cinco atos, conforme se conhece pela divisão dos intertítulos que aqui são apresentados em língua alemã e língua portuguesa e agrupados de acordo com a reconstrução imaginária das cenas, agregando-se a estas a descrição dos fragmentos de imagens que poderiam ser evocados em cada grupo e cada ato. O Ato I opera como ato introdutório para o desencadeamento da trama. No Ato II, a trama eleva-se de modo que o par romântico do filme vive uma fase feliz, porém, começa a ser conduzido ao conflito pela ação do vilão. O Ato III apresenta o ápice do conflito e a separação do

⁶⁶ O site da Cinemateca Alemã informa que o Certificado de Censura de *Der Knabe in Blau* encontra-se em seus arquivos. Entrei em contato solicitando uma cópia digitalizada e obtive como resposta: “*I haven't been able to find the complete censorship card which I thought we should have in our archives. Apparently an error. So all I can offer is the fragment out of the Murnau estate (attached).*” Ao ler o documento percebi que tratava-se da relação de intertítulos do filme, aparentemente faltando a primeira e a última página. Suponho que esta relação de intertítulos tenha sido entregue ao departamento de censura junto com o filme em 1921, tendo em vista a obtenção do certificado, motivo pelo qual encontra-se arquivada com o título *Knabe in Blau Zensurkartenfragment*.

⁶⁷ É comum encontrar divergência de informações entre os livros de biografias e história do cinema e as cinematecas, especialmente quando se fala de filmes perdidos, e este é o caso de *Der Knabe in Blau*. Não sendo possível conferir o documento original, uma vez que, conforme nota anterior a esta, a Cinemateca não pode nos enviar, optou-se aqui por seguir as informações apresentadas pela Cinemateca Alemã em seu site, na qual consta que o Certificado de Censura foi obtido em 17/04/1921 sob o registro B. 1793. Acesso 30 nov. 2018: <https://www.deutsche-kinemathek.de/retrospektive/retrospektive-2003/filme/11> e pelo site dos arquivos de filmes associado a Cinemateca Alemã e no portal da Associação Cinematográfica Alemã: Acesso 30 nov. 2018: https://www.filmportal.de/film/der-knabe-in-blau_ed44c955972641018ff6c0b0ecbbe719

casal, com a vitória do vilão. Em seguida, elege-se o mocinho para conduzir o Ato IV como a parte que mais sofre as consequências do conflito que levou o casal a se separar e, agora, sofre com as manipulações do vilão. Por fim, o Ato V é o momento em que a trama deve ser solucionada dando um destino para o vilão e um desfecho para o par romântico; porém, dois terços dos intertítulos deste ato foram perdidos, fazendo com que a reconstrução imaginária permaneça aberta sem o esperado desenlace. A tela diegética, o *Menino de azul*, participa da trama como se fosse um personagem, a partir de quem as ações se desencadeiam ou para quem as ações convergem⁶⁸. Encerra-se a dissertação sem conclusões finais, porquanto prolongou-se o que suficiente até aqui. O anexo apresenta as figuras que ilustram essa dissertação: um fotograma de cada fragmento sobrevivente, conforme encontra-se disponível no site da Cinemateca Alemã.

⁶⁸ Aqui pode ser feita uma aproximação com o pensamento de Balázs sobre a relação pintura e cinema: “*For film has a temporal perspective that must be uniform for all the events in it, just as all the objects in a painting have to be seen from the same spatial perspective.*” Cf. BALÁZS, B. Visible Man. In: CARTER, E. (Ed.). **Béla Balázs: Early film theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Translated by Rodney Livingstone. New York: Berghahn Books, 2010. P. 39-40.

1 Considerações sobre as fontes de pesquisa

Sabe-se que existe algum material primário sobre *Der Knabe in Blau* além daqueles apresentados aqui. O recorte deste trabalho é restrito às fontes primárias acessíveis à distância⁶⁹ e às fontes complementares, informações sobre os atores e sobre outros filmes lançados no mesmo período e informações sobre as locações e estúdios da época, igualmente pesquisadas à distância.

Quanto aos documentos que dizem respeito a *Der Knabe in Blau*, convém detalhar aqui sobre o que participa do *corpus* dessa dissertação.

1. Algumas coleções de revistas da época, especialmente revistas de negócios relacionados ao cinema, encontram-se nos arquivos de Berlim. Nelas estão os anúncios de venda do monopólio do filme aos distribuidores e capas de revistas com o ator Ernst Hofmann vestindo o figurino do personagem em *Der Knabe in Blau: Der Film, LichtBildbühne e Bühne und Film*. No entanto, há muitas outras revistas a serem investigadas em Berlim e outras cidades da Alemanha, como a *FilmKurier*, primeiro jornal diário de cinema alemão, que surge em Berlim em 1919, que pode trazer novas descobertas aos estudos sobre este e outros filmes perdidos. Sublinha-se que, nos anúncios dessa época, não raro, um mesmo filme podia ser vendido com dois ou três títulos diferentes e *Der Knabe in Blau*, chegou a ser oferecido com o título alternativo de *Der Todessmaragd*⁷⁰ *A esmeralda mortal*, motivo pelo qual, as investigações sobre essa obra perdida, devem considerar também esse título.
2. A ficha técnica do filme com elenco, equipe, estúdios e detalhes técnicos da película parece ter sido extraída dos documentos relacionados a obtenção de certificado de censura⁷¹, cujo original não tivemos acesso, optando por seguir as informações disponíveis no site da Cinemateca Alemã.
3. O documento arquivado com o título *Knabe in Blau Zensurkartenfragment* (Fragmento do Certificado de Censura de *Der Knabe in Blau*), cedido pela

⁶⁹ Uma investigação mais completa é necessária para confrontar e revisar as fontes aqui compiladas, o que pode revelar novas descobertas a respeito do filme; todavia, é necessário que o pesquisador passe um tempo nos arquivos e laboratórios de restauração de Berlim e de Paris.

⁷⁰ Em alguns livros de história do cinema em língua portuguesa, o título aparece traduzido como *A esmeralda maldita*, mas recomenda-se pesquisar como *A esmeralda mortal* ou *A esmeralda da morte*; em inglês: *Emerald of Death*, em francês: *L'Émeraude de la Mort*.

⁷¹ Ver. Notas de rodapé no. 67 e 68.

Cinemateca Alemã para esta pesquisa, contendo parte dos intertítulos que, supõe-se aqui, foram intercalados à narrativa imagética do filme. O Anexo I apresenta quatro extratos deste documento.

4. Utiliza-se aqui trinta e três, dos trinta e cinco fragmentos restaurados a partir do espólio de F.W. Murnau depositado na Cinemateca Alemã, sendo um fotograma de cada fragmento que contém de quatro a dez fotogramas disponíveis no site mantido pela Cinemateca Alemã. Nota-se que alguns fragmentos do castelo de Vischering parecem estudos de locação ou testes de câmera, embora não se possa ter certeza.
5. Há uma foto⁷² colorida da tela cenográfica aludindo à pintura de *The Blue Boy* de Thomas Gainsborough, a qual pode ser identificada em alguns fotogramas sobreviventes.

Parte desses documentos aqui investigados está disponível no site mantido pela Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen⁷³, em Berlim⁷⁴, e o fragmento contendo os intertítulos foi cedido em arquivo digitalizado para esta pesquisa pela mesma instituição.

1.1 Os anúncios

Informa o site da Cinemateca Alemã⁷⁵:

⁷² Há duas fotos dessa tela no site da Cinemateca Alemã, sendo que uma delas pertence ao arquivo público e esta que aparece nos anexos dessa pesquisa. A outra foto, em qualidade superior e tratamento de imagem, foi feita para a 2ª. Edição do livro *F.W. Murnau* de Lotte Eisner, publicado pela Le Terrain Vague em 1987, detentora do *copyright* desta foto. Recomenda-se acessar o site para ver a foto em melhor definição: https://www.lost-films.eu/documents/show/id/2801/film_id/30

⁷³ O site oficial da Cinemateca Alemã é: <https://www.deutsche-kinemathek.de/> e o site de acesso aos fragmentos de filmes perdidos é: <https://www.lost-films.eu/films/show/id/30>

⁷⁴ É possível que existam outros anúncios e textos jornalísticos além desses, inclusive em outros países..

⁷⁵ Cf. Acesso 30 nov. 2018: <https://www.deutsche-kinemathek.de/retrospektive/retrospektive-2003/filme/11>

Anmerkungen: Die Uraufführung des Films konnte bislang nicht nachgewiesen werden. In einer doppelseitigen Anzeige im Fachblatt *Der Film* (Nr. 26, 28.6.1919) wird *DER KNABE IN BLAU* mit dem Untertitel „Blue Boy“ als vorführungsbereit“ angekündigt. In *Der Film* (Nr. 28, 12.7.1919) wird der Verkauf an den Verleih A. E. Gottschalt GmbH gemeldet. In der *Lichtbild-Bühne* (Nr. 28, 12.7.1919) findet sich eine ganzseitige Anzeige der A. E. Gottschalt GmbH: „Wir erwarben von der Ernst Hofmann-Film-Gesellschaft den schönsten und eigenartigsten Sensationsfilm *DER KNABE IN BLAU*.“ Als Regisseur wird „F. W. Harnau“ genannt. Die erhaltene Zulassungskarte zu *DER TODESSMARAGD* (B. 1793) führt als Regisseur „E. W. Murnau“ auf. – Die Fertigstellung des Films fällt in die sogenannte „zensurfreie“ Zeit, die im Mai 1920 mit den Regularien des Reichslichtspielgesetzes endete. Filme, die vor der Gültigkeit des Gesetzes hergestellt wurden, mussten innerhalb eines Jahres nachgeprüft werden. (Vgl. auch die Zensur- und Uraufführungsdaten zu *SATANAS*, *SEHNSUCHT*, *DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN*.) – Wichtigstes Handlungsrequisit ist ein Gemälde, das Thomas Gainsboroughs „Blue Boy“ (1770) nachempfunden ist. Der Film gilt zur Zeit als nicht erhalten.

Observações: A estreia do filme não pôde ser comprovada até agora. Em um anúncio de dois lados na revista *The Movie* (n.26, 28.6.1919), *DER KNABE IN BLAU* com o subtítulo "Blue Boy" é anunciado como pronto para ser exibido. Na *Der Film* (n. 28, 12.7.1919) a venda é comunicada ao distribuidor A. E. Gottschalt GmbH. Na *Lichtbild-Bühne* (nº 28, 1919/12/07) aparece um anúncio de página inteira da AE Gottschalt GmbH: "Nós adquirimos pela Ernst Hofmann Film Society o mais bonito, peculiar e sensacional filme: "*Der Knabe in Blau*" com o diretor F.W. Harnau [com grafia errada]. O cartão de admissão recebido para *DER TODESSMARAGD* (B. 1793) traz como diretor "E. W. Murnau". A realização do filme cai no chamado período "livre de censura", que terminou em maio de 1920 com os regulamentos do "Reichslichtspielgesetzes". Filmes feitos antes que da lei entrar em vigor tiveram que ser revisados dentro de um ano. (Veja também dados sobre a censura e estreia de *SATANAS* (*Satanás*), *SEHNSUCHT* (*Desejo ardente*), *DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN* (*O corcunda e a dançarina*.) O mais importante destaque do filme é uma pintura feita depois de Thomas Gainsborough, "Blue Boy" (1770). O filme é considerado atualmente não visto.

Ao que tudo indica o filme não chegou a estrear. Sabe-se, até aqui, que, entre junho e julho de 1919, as revistas de negócios de cinema das principais cidades da

Alemanha anunciaram as vendas da primeira produção da Ernst Hofmann Film Ges.: *Der Knabe in Blau*, dirigido por F. W. Murnau. Em julho, uma companhia adquire o filme para distribuí-lo na Alemanha e no estrangeiro. De agosto de 1919 em diante, os anúncios param de circular e, por enquanto, não encontram-se mais qualquer menção ao filme, seja sobre novos negócios, seja sobre a estreia da exibição junto ao público, seja uma crítica de jornal ou um eventual incêndio que poderia ter destruído a obra original, destino comum de muitas películas em nitrato de prata⁷⁶. Os textos desses anúncios são todos muito parecidos, informam o título do filme, o gênero, a quantidade de atos, os atores principais, o diretor, o produtor e fornecem os dados de contato para vendas do monopólio do filme aos distribuidores.

Na revista *Der Film*, vol. 4, no. 24 de 14 June 1919, p. 35, um anúncio em formato “tijolo” na Fig. 1. diz:



Fig. 1 – Anúncio: *Der Film*, vol. 4, no. 24, 14 June 1919, p. 35
[Doc. DK - ZG80 / 19190614]

A Ernst Hofmann Film traz como primeiro filme um drama fantástico moderno: "Der Knabe in Blau". Ernst Hofmann incorpora nele a figura do "Blue Boy", depois da conhecida tela de Gainsborough.⁷⁷

O mesmo anúncio aparece na revista *Der Kinematograph* (Düsseldorf), vol. 13, n. 650 em 18 June 1919. Alguns dias depois, novamente a revista *Der Film*, vol. 4, n. 25 de 21 de junho de 1919, anuncia *Der Knabe in Blau*, dessa vez como “o grande filme clássico” da Ernst Hofmann Film Ges., que em breve será lançado. Um cartaz (Fig. 2) de data incerta traz os dizeres:

⁷⁶ Esta informação consta em obras de Eisner e de outros autores sobre a história do cinema alemão.

⁷⁷ Cf. Fig 1: Tradução nossa do original alemão para: "Die Ernst Hofmann-Film-Gesellschaft bringt als ersten Film ein modernes phantastisches Schauspiel: 'Der Knabe in Blau' heraus. Ernst Hofmann verkörpert darin die Figur des 'Blue Boy' nach dem bekannten Bilds von Gainsbourough." Deutsche Kinemathek Berlin – Lost films archive, 2008. Disponível em: www.lost-films.eu/documents (Acesso 30 nov. 2018).



Fig. 2 – Cartaz original (sem data)
[Doc. DK – Id. por Federico_Striuli_009]

Exibição breve!

O filme da temporada:
“Der Knabe in Blau”
 (“Blue Boy”)

Drama fantástico-moderno em 5 atos

No papel principal
Ernst Hofmann
com
Margit Baunay - Blandine Ebinger -Georg John

Direção: **F. W. MURNAU**

Pedidos para aquisição do monopólio
para Alemanha com
Ernst Hofmann Film Ges.
Berlin NW, Lessing Strabe 7⁷⁸

Seguem-se outros anúncios com textos idênticos e, por fim, um anúncio (Fig. 3), de 12 de julho de 1919, publicado na revista *LichtBildbühne*, n. 28, p. 57, ocupando a página inteira informa que um distribuidor adquiriu o monopólio do filme:

⁷⁸ Cf. Fig. 2. Tradução nossa para: “Vorführungsbereit / Der film der saison: / “Der Knabe in Blau” / (“Blue Boy”) / Modern-Phantastisches Schauspiel in 5 Akten / In der hauptrolle / Ernst Hofmann / Margit Barnay - Blandine Ebinger / Georg John / Regie: F.W. MURNAU / Anfragen zur Erwerbung des Monopol fur Deutschland an / Ernst Hofmann Film Ges. / Berlin NW, Lessing Strabe 7” Anúncio, sem data. “Der Knabe in Blau”. Deutsche Kinemathek Berlin – Lost films archive, 2008. Disponível em: www.lost-films.eu/documents. Acesso 30 nov. 2018.



Fig. 3 – Anúncio da Revista *Lichtbildbühne*, no. 28,
12 July 1919, p. 57
[Doc. DK - Id: ZG143/19190712]

Nós adquirimos de:
Ernst Hofmann Film Gesellschaft
o mais lindo e único filme, o fantástico e sensacional:
Der Knabe in Blau
Estrelando:
Ernst Hofmann * Margit Baunay * Blandine Ebinger
Georg John * Leonhardt Haskel * Frau von Bülow
E vendemos:
Direitos do monopólio para Alemanha e Estrangeiro
A. E. Gottschalt
Berlin, S.W. 68 Charfouwenstr. 82.⁷⁹

Dois anos mais tarde, a revista *Bühne und Film*, vol. 3, no. 21 de 1921, traz na sua capa (Fig. 4) a foto de Ernst Hofmann vestido com o figurino do filme *Der Knabe in Blau*. O ano de 1921 coincide com o ano em que o filme obteve o certificado de censura que passou a ser obrigatório a partir de 1920. Por isso, é possível que neste ano, o monopólio do filme tenha sido recolocado à venda; como só conhecemos a capa, não podemos afirmar se este era um anúncio de vendas ou uma notícia da estreia nos cinemas ou ainda uma crítica do filme etc.

⁷⁹ Cf. Fig. 3. Tradução nossa para: “Ernst Hofmann Filmgesellschaft /der schönste und einzigartige Film, der fantastische und sensationelle:/Der Knabe in Blau/Hauptrollen:/Ernst Hofmann * Margit Baunay * Blandine Ebinger/Georg John * Leonhardt Haskel * Frau von Bülow/und vergeben:/Monopolrechte für Deutschland und Ausland/A. E. Gottschalt/Berlin, S. W. 68 Charfouwenstr. 82.” Anúncio. “Der Knabe in Blau”. Deutsche Kinemathek Berlin – Lost films archive, 2008. Disponível em: www.lost-films.eu/documents. Acesso 30 nov. 2018.



Fig. 4 – Capa da revista *Bühne und Film*, vol. 3, no. 21, 1921.
[Doc. DK - Id: ZG31/1921]

Nota-se nos anúncios que *Der Knabe in Blau* é oferecido pelo produtor Ernst Hofmann como um filme de “drama fantástico-moderno”. Essas “misturas” de gêneros comerciais surgiam no campo dos anúncios publicitários da época como novidades lançadas pelos produtores visando a atrair os distribuidores que por sua vez deveriam revendê-las seduzindo o público. Em 1920, *O gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Weine, foi anunciado como uma “tragédia fantástica-moderna”; *O Golem*, dirigido por Paul Wegener em 1920, teve em um anúncio com o texto “uma história real de mistério” e *Harakiri*, 1919, de Fritz Lang foi anunciado como “drama japonês baseado na famosa ópera mundial *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini - 6 Atos”. Os textos de anúncios eram alterados conforme o entendimento do produtor, do distribuidor ou do exibidor, sempre em busca de palavras que melhor serviam aos “gêneros comerciais” e ao mesmo tempo apresentavam a proposta da obra cinematográfica.

Quanto à designação “drama fantástico-moderno” nos anúncios de *Der Knabe in Blau*, pode-se indagar porque foi anunciado com essas palavras nas revistas de negócios cinematográficos da Alemanha. Segundo Paulo Emílio, o gênero “dramático”, por volta de 1920, queria dizer “sério”, “contudo, a fórmula cinematográfica norte-americana que então imperava exigia das fitas mais sérias algumas doses de comicidade, espécie de

intervalo para o descanso dos sentimentos ou dos nervos”⁸⁰. Em outro texto, refletindo sobre o cinema na Alemanha, Paulo Emílio afirma que o fim da guerra trouxe uma esperança que foi logo truncada no ano de 1919 e o cinema de então seguiu uma linha de luta e confiança:

(...) seus autores tinham plena consciência de constituírem uma vanguarda. Rompiam com o passado medíocre do cinema alemão, enfrentavam o gosto corrente pelas reconstituições históricas da UFA, já poderosa industrialmente, não procuravam apoiar-se em modelos cinematográficos estrangeiros para exprimir suas concepções. Em parte por ignorância mas também por deliberação não tomavam conhecimento da evolução do cinema como linguagem autônoma tal como se processara nos últimos cinco anos nos Estados Unidos. Queriam fazer do filme um fato artístico, não partindo da ideia de cinema como arte original, mas nele inculcando os valores da pintura e do teatro.⁸¹

Ao longo de suas críticas cinematográficas, Paulo Emílio recusa as associações entre os gêneros comerciais do cinema americano e o cinema alemão. Comentando sobre *Nosferatu* de F. W. Murnau, anunciado em 1922 como “A festa de Nosferatu, Uma sinfonia do horror. Baseado no romance de suspense ‘Drácula’ de Bram Stoker”⁸², Paulo Emílio diz: “Depois de termos afastado Nosferatu do gênero do filme de terror, penso não ser inútil examinar em que medida ele se aproxima de outras fitas de monstros...”⁸³ e conclui que o vampiro de Murnau está mais próximo do Golem, Frankenstein, Homunculus, King Kong e tantos outros monstros cujo denominador comum “é o que eles tem de humano, ou seja, o sentimento de solidão”.⁸⁴

Não interessando aqui discutir a questão do gênero comercial na obra perdida de Murnau, apenas apontamos que “drama fantástico moderno” pode, a princípio, ser entendido como um filme “sério” que aborda o mundo dos delírios, sonhos, psicoses, hipnoses, drogas, cuja ação se passa nos tempos modernos, isto é, na época em que o filme foi realizado; todavia é prudente duvidar dessa tese e afastá-lo de noções reducionistas dos anúncios. O que será feito aqui é examinar com cuidado o legado da

⁸⁰ GOMES, P. E. Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. Perspectiva, Editora USP, São Paulo, 1974. Capítulo 3, p. 112.

⁸¹ GOMES, P.E. Salles. O injustiçado Galigari. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Volume I**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.9) p. 467.

⁸² Tradução nossa para: “Das Fest des *Nosferatu*, Eine Symphonie des Grauens. Motiven des Schauerromans ‘Dracula’ von Bram Stoker”

⁸³ GOMES, P.E. Salles. A solidão de Nosferatu. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Volume II**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.9) p. 15.

⁸⁴ Ibid., p. 16

pintura e do teatro em *Der Knabe in Blau* e em que medida o filme se aproxima ou se distancia do gênero artístico pictórico que o diretor se propõe a levar para o cinema, ou seja, o retrato de jovens aristocratas.

A informação “em 5 atos” apresentada no cartaz refere-se à estrutura narrativa, seguindo o modelo teatral. Conforme vimos, *Harakiri* de Fritz Lang, também de 1919, é baseado na ópera de Puccini, porém, esta tinha três atos, enquanto o filme tem seis. Por isso, os valores do teatro inculcados no cinema alemão sobrepunham a ideia de “adaptação” e tinham liberdade para aumentar ou reduzir a quantidade de atos tanto quanto fazer de um filme mudo uma sinfonia ou de um *Golem* uma “história real”. Assim, “seguir o modelo teatral” deve ser entendido como investigar uma maneira de contar a história numa obra imagética silenciosa em movimento, o que pressupunha dividi-la em algumas seções narrativas conforme necessidades da arte e da tecnologia do cinema. Além dos atos, muitos filmes podiam conter breve prólogo e epílogo. Tratando-se de um “drama em 5 atos”, podia-se esperar por um filme longo e estes tinham em média entre uma e três horas de duração. O processo produção-distribuição-exibição dos filmes consolidava-se construindo e sendo construído na perspectiva da arte das massas; pouco-a-pouco padronizavam-se os formatos quanto à duração do filme em partes longas chamadas “sequências” e suas subdivisões chamadas “cenas”. Em 1919, nota-se a disposição dos realizadores alemães em fazer do cinema silencioso um herdeiro do teatro, o que era bem recebido pelo público, uma vez que o modelo teatral de estruturação narrativa em atos é destacado.

O anúncio de 14 de junho de 1919 (Fig. 1) faz referência ao nome de Thomas Gainsborough e no cartaz (Fig. 2) consta o título da tela em inglês logo abaixo do título homônimo do filme em alemão. Bastava mencionar “Gainsborough” ou “(Blue Boy)” que o destinatário do anúncio logo entendia do que se tratava: filme de *tableau vivant* do pintor inglês e sua obra mais valiosa. A maior parte dos anúncios destaca pelo menos os quatro atores principais que, via de regra, no cinema mudo é formado por mocinho, mocinha, vilão e uma quarta personagem, em geral associado ao vilão. Em virtude das características físicas dos atores, alguns conhecidos do teatro e do cinema, outros só do teatro, mas também pela ordem de apresentação dos nomes no anúncio, não haveria surpresas: Ernst Hofmann é o mocinho, Margit Baunay, a mocinha, restando a Georg John e Blandine Ebinger o papel de vilões. O nome de Ernst Hofmann reaparece como empresa produtora, ou seja, é escrito sempre duas vezes mesmo no menor dos anúncios. Já o nome do diretor do filme, F. W. Murnau, não aparece obrigatoriamente nos

anúncios; conforme vemos nos exemplos aqui apresentados, somente o cartaz traz o nome do diretor. É verdade que, sendo Murnau estreante na direção cinematográfica, seu nome ainda não era tão conhecido em 1919. No entanto, ele já tinha passado pelo teatro como ator e como assistente de direção de Max Reinhardt, trocara seu nome de família “Plumpe” por “Murnau”, apelido que recebera por ser assíduo hóspede na pequena cidade de Murnau, frequentada pelos artistas do círculo *Der Blaue Reiter* nos anos anteriores à guerra.

1.2 Ficha técnica

A ficha técnica de um filme possibilita conhecer elenco e personagem correspondente; equipe e função no filme; detalhes técnicos e comerciais, salvo eventuais equívocos na hora de creditar alguém ou algo importante. Segundo o site da Cinemateca Alemã⁸⁵, a ficha técnica de *Der Knabe in Blau* traz as informações tal como aprovadas para comercialização pelo registro B. 1793 de 17 de abril de 1921. Nota-se que as informações contidas na ficha técnica estão incompletas quando confrontadas com aquilo que se vê nas imagens; faltam nomes de atores para a quantidade de personagens que aparecem nos fotogramas e, embora a equipe possa ter sido mínima ou formada por amadores, provavelmente alguns técnicos não foram creditados.

Acrescentamos aqui, por iniciativa própria, as datas prováveis⁸⁶ de nascimento e falecimento dos atores e a idade que tinham em 1919 quando o filme foi rodado. Esta informação foi importante para tirar algumas dúvidas sobre quem estava em cena e que personagem representava.

A Cinemateca Alemã coloca algumas observações sobre as datas de anúncio, submissão à censura, venda e compra do monopólio e conclui que o filme é considerado “*nicht erhalten*”, ou seja, “não recebido” ou “não visto” pelo público. Esta informação não faz parte da ficha técnica, mas optou-se por incluí-la aqui e não junto com os

⁸⁵ Conforme nossa nota de rodapé no. 66, ao solicitar o documento do certificado de censura digitalizada, a Cinemateca Alemã nos enviou somente a relação de intertítulos. Ao que tudo indica, não foi possível encontrar o documento original com a Ficha Técnica nos arquivos. Entramos em contato também com a Fundação Murnau, Murnau Stiftung, e fomos informados de que o espólio de *Der Knabe in Blau* não pertence a fundação. Disponível em <https://www.deutsche-kinemathek.de/retrospektive/retrospektive-2003/filme/11> e nos sites relacionados à mesma instituição: www.filmportal.de e www.lost-films.eu. Acesso 30 nov. 2018.

⁸⁶ Essas informações foram investigadas em diversos sites, priorizando-se os sites de arquivos históricos oficiais e recorrendo-se, eventualmente, a informações obtidas em páginas da cinefilia.

anúncios, pois Quanto à ordem de apresentação dos créditos no filme, destaca-se que a apresentação da equipe e do elenco, em geral, precedia ao início do filme no cinema silencioso.

ALLE CREDITS

Der Knabe in Blau

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
Buch: E. H. Schönholtz (i. e. Ernst Karl Heinrich Hofmann von Schönholtz), Edda Ottershausen (i. e. Hedda Hofmann)
Kamera: Carl Hoffmann
Bauten: Willi A. Herrmann

Darsteller:

*Ernst Hofmann (Thomas van Weerth),
Georg John (Dr. Perennius Bell),
Margit Barnay (Lisa Sutroff, eine junge Schauspielerin),
Blandine Ebinger (Maja, eine schöne Zigeunerin),
Leonhard Haskel (der Theaterdirektor),
Hedda Kemp (eine Landstreicherin),
Hans Ottershausen (der Guckkastenmann),
Helene Sauer (die Dame im Schleier),
Hans Schaup (der alte Dietrich, Thomas' Diener),
Eugen (i. e. Rudolf) Klix (Bobby),
Marie von Bülow (eine Bettlerin),
Karl Platen (ein alter Diener),
Schmidt-Werden (?)*

FICHA TÉCNICA

Der Knabe in Blau

Direção: Frieddrich Wilhelm Murnau
Roteiro: E. H. Schönholtz (i. e. Ernst Karl Heinrich Hofmann von Schönholtz), Edda Ottershausen (i. e. Hedda Hofmann)
Camera: Carl Hoffmann
Cenografia: Willi A. Hermann

Atores:

*Ernst Hofmann (Thomas von Weerth)
Georg John (Dr. Perennius Bell)
Margit Baunay (Lisa Sutroff, a jovem atriz)
Blandine Ebinger (Maja, a bela cigana)
Leonhardt Haskel (Diretor de teatro)
Hedda Kemp (uma vagabunda)
Hans Ottershausen (O homem do peepshow)
Helene Sauer (A mulher de véu)
Hans Schaup (Velho Dietrich, servo de Thomas)
Eugen (i.e. Rudolf Klix (Bobby)
Marie von Bülow (Uma mendiga)
Karl Plathén.... Antigo servo
Schmidt-Werden (?)*

Ator/atriz, personagem

Ernst Hofmann, Thomas von Weerth
Georg John, Dr. Perennius Bell
Margit Baunay, Lisa Sutroff, atriz
Blandine Ebinger, Maja, a bela cigana
Leonhardt Haskel, Diretor de teatro
Hedda Kemp, Uma vagabunda
Hans Ottershausen, Homem peepshow
Helene Sauer, A mulher de véu
Hans Schaup, Dietrich servo Thomas
Eugen/Rudolf Klix, Bobby
Marie von Bülow, Uma mendiga
Karl Plathe, Antigo servo
Schmidt-Werden (?)

Data de (* e +) / Idade em 1919:

(1890-1945, 28 anos)
(1879-1941, 39 anos)
(1896-1974, 22 anos)
(1899-1993, 19 anos)
(1872-1923, 46 anos)
(idade não identificada)
(idade não identificada)
(1858-1934, 60 anos)
(idade não identificada)
(1881-1955, 37 anos)
(1857-1941, 61 anos)
(1877-1952, 41 anos)
(idade não identificada)

Produktion: Ernst Hofmann-Film-Gesellschaft, Berlin
Drehorte: Saturn-Film-Atelier, Berlin;
Wasserburg Vischering bei
Lüdinghausen (Münsterland), Berliner
Umland
Drehzeit: Frühjahr bis Juni 1919
Zensur: 7.4.1921, B. 1793, 5 Akte,
Jugendverbot
Zensurlänge: 1.560 m
Bild / Ton: s / w, leise
Formt: 35mm, 1:1,33

Produção: Ernst Hofmann-Film-Gesellschaft, Berlin
Locais de filmagem: Saturn Film
Atelier, Berlim; Wasserburg Vischering
perto de Lüdinghausen (Münsterland),
arredores de Berlim
Filmado em: primavera a junho de 1919
Censura: 7.4.1921, B. 1793, 5 atos,
proibição da juventude
Comprimento de censura: 1,560 m
Imagem/som: p/b, silencioso.
Formato: 35mm, 1:1,33

Convém analisar primeiro os dados técnicos. O filme recebe um certificado de censura com “5 atos” em 1921, o que corresponde à quantidade de atos anunciada desde 1919. Os “5 atos” estão distribuídos em 1560 metros de película 35mm com janela de projeção 1:1,33; deduz-se, assim, que o filme possui aproximadamente entre 70 e 80 minutos, considerando-se que a maior parte dos filmes deste período eram rodados e projetados com cadências entre 16 e 20 quadros por segundos⁸⁷. Supõe-se que *Der Knabe in Blau* teria de quatro a cinco rolos de cópia de exibição, posto que os projetores suportam rolos com no máximo 20 minutos de película. É possível que o primeiro e o último rolo fossem um pouco mais próximos dos 20 minutos, contando com prólogo e epílogo e os rolos intermediários, menores. Embora quatro rolos de filmes sejam

⁸⁷ A padronização em 24 qps ocorre em 1929.

suficientes para 80 minutos, tratando-se de 5 atos, os cinco rolos facilitam os intervalos nas salas de cinema que nem sempre possuíam dois projetores nessa época. Consta que a obra foi filmada “na primavera a junho de 1919”; informação que esclarece qualquer dúvida a respeito da luz captada nas cenas externas. Por fim, as informações com asterisco podem ter sido acrescentadas posteriormente por restauradores e indicam que o filme é preto e branco, isto é, foi captado em preto e branco, o que não impede de ter sido tingido posteriormente; e que o filme é silencioso.

Nota-se que o certificado de censura é de abril de 1921. Conforme mencionado antes, a lei da censura entrou em vigor na República de Weimar em 1920, obrigando os produtores que quisessem continuar vendendo o monopólio de seus filmes a entregarem uma cópia e documentos para obtenção do referido certificado; motivo pelo qual Ernst Hofmann deve ter submetido o filme à censura em 1921. Na ficha técnica não consta a data de estreia do filme; o que não significa que o filme não tenha estreado, mas esse fato e a ausência de críticas nas revistas da época colocam em dúvida se estreou ou não e admite-se que não houve projeção destinada ao público. Por outro lado, consta na ficha técnica a data a partir da qual o filme começa a ser distribuído: 12 de julho de 1919, o que é coerente com o anúncio de aquisição do monopólio pela A. E. Gottschalt. Outra dúvida diz respeito à possibilidade de ter sido solicitado corte em algumas cenas do filme. A indicação de 1560 metros é atestada depois de o filme ser submetido aos censores e ter recebido a classificação de “censurado para juventude”, por isso é possível que tenha existido outra versão apresentada inicialmente. O filme recebe o certificado B.01793, suspeita-se que este B. significa Berlim para os títulos *Der Knabe in Blau* com subtítulo “Blue Boy” e para “*Der Todessmaragd*”. Evidencia-se, com a obtenção deste certificado dois anos depois do filme ter sido produzido, que Ernst Hofmann não abandona a perspectiva de manter o filme à disposição do mercado. Assim sendo, a hipótese de o filme *master* ter sido destruído por algum incêndio ou acidente que o impedisse de ser lançado parece pouco provável e o mistério sobre a sua estreia permanece sem que saibamos se ela ocorreu ou não e por quê.

Sobre os estúdios envolvidos, *Der Knabe in Blau* é uma produção independente da dupla de antigos amigos que tinham passado pelo curso de História da Arte e tinham trabalhado no teatro de Max Reinhardt antes da Primeira Guerra. Em 1919, o ator e produtor estreante Ernst Hofmann une-se ao diretor igualmente estreante⁸⁸ F.W.

⁸⁸ Na Cinemateca Alemã consta a informação de que Murnau teria escrito um roteiro com o título de “*Teufelsmädel*” por volta de 1917.

Murnau, recém-chegado da guerra, para realizarem um filme. Não se sabe ao certo como a dupla levantou recursos, mas consta nas biografias de Murnau que uma parte teria sido oferecida pela família de Hans Ehrenbaum-Degele, companheiro de Murnau morto na guerra. Este será o primeiro e único filme da Ernst Hofmann Film Gesellschaft, ao contrário de Ernst Hofmann, o ator, cuja carreira lhe rende aproximadamente cem filmes entre 1913 e 1934. Sobre o estúdio Saturn-Film-Atelier de Berlim quase nada se sabe. Nossa hipótese é que a Ernst Hofmann Film Gesellschaft não dispunha de estúdio de filmagem e alugou a Saturn-Film-Atelier para rodar as cenas internas; nos fotogramas sobreviventes observa-se que algumas cenografias exigem um estúdio cinematográfico para atender as demandas de produção e iluminação. Há ainda pelo menos duas locações externas e pelos intertítulos podemos suspeitar que houve outras; essas podem ter sido produzidas sem intermediação de um estúdio.

A ficha técnica credita Hedda Hofmann, esposa de Ernst sob o nome de Edda Ottershausen, como co-roteirista, Willi A. Hermann como cenógrafo ou “*bauten*” conforme o crédito que lhe é atribuído na ficha técnica e Carl Hoffmann como câmera. Não encontramos o nome de Hedda ou Edda em outros filmes dos arquivos alemães disponíveis na internet. Seu nome reaparece no livro de Lotte Eisner, que esteve em contato com Hedda em 1964, quando escreveu a biografia de Murnau. Willi A. Herrmann era um experiente cenógrafo; atuava no cinema desde 1914 – só em 1919 ele assina seis filmes – e continuaria a atuar até 1961 como arquiteto-chefe de obras em estúdios. Este é o único filme de Murnau no qual o nome de Willi aparece na ficha técnica. Carl Hoffmann é um dos fotógrafos de cinema mais conhecidos deste período. Seu nome aparece em inúmeras produções dos maiores estúdios alemães até 1945. Ele volta a trabalhar com Murnau em *A cabeça de Janus*, 1920, e em *Fausto*, 1926.

O elenco do filme conta com nomes conhecidos do cinema e do teatro da época. Apenas as quatro personagens principais recebem “nomes próprios”, os demais recebem como crédito um “apelido” conforme a personagem ou ação que desempenham no filme, o que ajuda o espectador a identificá-los em ação. Nota-se que *Der Knabe in Blau* traz um elenco repleto de pequenos papéis e figurantes, o que significa que o cinema silencioso alemão necessitava de personagens que produzissem ações e reações para contar a história ou, ainda, que o filme não tinha uma proposta intimista, debate a ser investigado adiante.

1.3 As locações

Segundo a ficha técnica, o castelo de Wasserburg Vischering (Fig. 5 e Fig. 6) situado em Lüdinghausen (Münsterland) ao redor de Berlim é o único espaço indicado como locação externa do filme, mas nos fotogramas nota-se pelo menos um outro espaço que parece próximo ao Museum Insel de Berlim à beira do Rio Spree e um jardim qualquer que pode pertencer a uma propriedade privada ou a uma praça pública. Nos intertítulos há indicação de outros espaços externos em área urbana e rural como, por exemplo, quando os personagens vão para o campo e marcam um encontro junto ao amieiro, porém, não se pode afirmar que a cena foi rodada com um amieiro ou em um cenário. Outro intertítulo diz que o mocinho sai para um passeio, o que nos faz pensar que ele está caminhando pelas ruas, mas as ruas podem não estar em cena, pois uma elipse de tempo para o próximo ambiente elimina a necessidade de vê-las. Há ainda a menção de que alguém deve montar um cavalo e ir correndo buscar outra pessoa, todavia o espaço externo não é requisito obrigatório e talvez seja citado em intertítulo justamente para suprimir a cena com a ação que nela se desenrola.



Fig. 5 – Castelo de Vishering, *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_33]



Fig. 6 – Castelo de Vischering em *Der Knabe in Blau*, 1919.

Fica claro que o castelo de Vischering é uma locação externa escolhida por ter uma história que guarda relações com a trama do filme atribuindo-lhe verossimilhança. A edificação de Vischering remonta o século XIII e atravessa os tempos passando por incêndios, guerras, disputa entre herdeiros, semi-destruições e reformas e, por fim, a consolidação de um museu nos anos 1970, que hoje guarda a sua própria história com os documentos e objetos a ele relacionados. Diz a lenda que ao longo dos séculos – e até os dias de hoje – os proprietários de Vischering⁸⁹ são descendentes da família Drostens, sobrenome citado no documento de propriedade de 1271, o mais antigo que se conhece sobre o castelo. Em 1520, o castelo passa por um incêndio, tornando-se inabitável e sendo reconstruído entre 1580 e 1680, ano em que a nova geração da família Drostens volta a morar nele. Nesta reforma foi construído um alçapão na adega que dá acesso a um cofre à prova de destruições para guarda de documentos e objetos de valor. Por volta de 1911 e 1912, o lago que o circunda secou e ameaçou desintegrá-lo obrigando os proprietários a partirem outra vez. O nível da água voltou a subir, mas as condições do castelo se tornaram precárias e ele permaneceu fechado. O castelo sobreviveu à Primeira Guerra e só em 1927 passou por nova reforma promovida pelos descendentes dos Drostens. O filme foi realizado em 1919, período em que o castelo se encontra em estado de abandono, estando em discussão se ele seria demolido ou restaurado. No filme, Thomas, um aristocrata empobrecido, vive no castelo de seus antepassados tentando saldar as dívidas sem precisar vender a obra de arte mais valiosa da família: o retrato do *Menino de azul*.

Quanto as locações internas, todas elas parecem ter sido construídas em estúdio. Destacam-se, nos fotogramas sobreviventes, os cômodos do castelo onde vive Thomas e tudo se passa como se ele fosse o herdeiro do castelo de Vischering onde vive perturbado pelas histórias de seus antepassados. Ocorre que os cômodos internos construídos cenograficamente não combinam com a arquitetura externa de um castelo reformado no século XVII; notam-se colunas gregas no *hall* de entrada do castelo-mansão onde mora Thomas, contrastando com a pedra e a madeira do castelo de Vischering. A incompatibilidade – ou descontinuidade – entre uma arquitetura externa e o ambiente interno não chega a ser um problema neste período do cinema quando isso

⁸⁹ Informações obtidas no museu: http://www.burg-vischering.de/index_2018.html. Acesso em 30 nov. 2018.

não se distingue. Pode-se formular duas hipóteses a respeito disso: 1. F.W. Murnau está longe de ser um diretor desatento à arquitetura, mas diante da falta de recursos deste primeiro filme, ele faz uma concessão à descontinuidade entre cenografia interna e espaço externo; 2. Thomas não vivia no castelo de Vischering do século XVII e sim em um cenário cuja arquitetura é do século XIX; Vischering é apenas o castelo que lhe aparece em sonho tal como visto nos fotogramas sobreviventes. Assim, nesta segunda hipótese, o filme contaria com dois castelos sendo um o castelo onde Thomas mora o qual só se conhece os cômodos internos e outro o castelo com o qual Thomas sonha e dele só se conhece o espaço externo.

1.4 Os fragmentos de imagens

Somados os cerca de trinta e cinco fragmentos com quatro a onze fotogramas cada, sobrevivem menos de 30 segundos de *Der Knabe in Blau* em película de nitrato de prata que, por sorte, pertencem, na maior parte, a diferentes cenas do filme. Devido às condições em que se encontram, a Cinemateca Alemã coloca à disposição do público apenas um ou dois fotogramas de cada fragmento, destacando que o filme foi originalmente matizado em um total de cinco cores diferentes com possíveis cores adicionais combinatoriamente obtidas. A restauração dessas cores por meio digital não é satisfatória e a cor vista através do monitor de computador não descreve o que se vê realmente nos fragmentos; assim, o resultado apresentado no site destina-se apenas a fornecer uma impressão da gama de efeitos de cores exibidas nos fragmentos sobreviventes para estimular a compreensão do filme perdido. Os fotogramas são apresentados no site em preto e branco, à exceção de quatro deles com simulação em azul, verde, púrpura e laranja. Não se sabe o motivo pelo qual Murnau guardava esses fragmentos, portanto, não há qualquer segurança de que esses fizeram parte do filme; pois podem ter sido descartados na montagem ou pela censura. Contudo, os fragmentos documentam um momento de *mise-en-scène* no *set* de filmagem: locações e cenografias são identificadas e relacionadas à organização dos espaços evocados para compor a história; atores vivendo os personagens em seus figurinos estão registrados em um instante da ação; os ângulos de tomadas da câmera e a iluminação indicam as escolhas do diretor.

Desse conjunto de fotogramas, três deles incluem a cópia pictórica da tela de Thomas Gainsborough cuja autoria é desconhecida. Os créditos apresentam como cenógrafo o nome de Willi A. Hermann⁹⁰ (1893-1968) que se tornaria conhecido no *métier* do cinema pelos conjuntos de espaços arquitetônicos produzidos para mais de cento e cinquenta filmes ao longo de sua vida. Nada indica que Hermann fosse pintor, mas como não há outro nome nos créditos⁹¹ da cenografia, atribui-se a ele a confecção da tela. Sabe-se também que o próprio Murnau não era pintor e não desenhava, por isso não seria ele o copista da obra pictórica, mas é possível que tenha produzido o material de referência fotográfica para a produção da tela cenográfica, seja coletando páginas de catálogos e de revistas, ou fotografando *The blue boy* de Gainsborough em alguma exposição.

A tela original de Gainsborough (Fig. 7), em óleo sobre tela, mede 177,8 cm x 112 cm, aproximadamente a altura de um homem. Nos três fotogramas em que a tela é objeto cênico fica evidente que a figura retratada tem aproximadamente a altura dos atores; no entanto, a preocupação em fazer uma cópia semelhante à original não vai muito além da medida. A tela de Gainsborough é marcada pela figura do jovem iluminado pelos brilhos do traje de cetim e por um clarão no céu que compõe a paisagem ao fundo na altura de seu peito, contrastando com áreas sombrias da tela. A tela cenográfica (Fig. 8) não deixa dúvidas sobre a obra original da qual foi tirada, porém, se aproxima mais de um esboço do que de uma pintura finalizada: o contorno negro marca a figura; a tinta é de secagem rápida; as pinceladas são apressadas e o fundo destaca-se pela claridade, pois, se assim não fosse, a figura não seria impressa na película e a tela, enquanto objeto cênico, resultaria num quadro escuro sem definição do retrato. A solução encontrada para manter a proposta sombria da obra de Gainsborough, foi dividir a tela na altura da cintura e pintar a metade inferior, mais próxima da terra, com um fundo escuro e a parte superior com um céu claro. Um medalhão, que não consta na tela de Gainsborough, é incorporado ao traje da figura retratada na tela do filme. Há ainda um pequeno texto manuscrito⁹² sobre a parte inferior da tela cenográfica

⁹⁰ Há outro Willi Hermann, também técnico de cinema e diretor de produção de vários filmes alemães na mesma época, o que pode causar confusão.

⁹¹ Em *O gabinete do Dr. Caligari*, três técnicos assinam a cenografia: Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig, e fica evidente que Hermann era responsável pela produção arquitetônica e os outros pela pintura dos cenários.

⁹² Nas figuras 5 e 26 pode-se ver que há um texto na parte inferior da tela cenográfica.

que pode ser observado em um dos fotogramas, enquanto na tela de Gainsborough não há nada escrito⁹³.



Fig. 7– *The blue boy*, ~1770
O menino azul ou
O menino de azul
por Thomas Gainsborough
Óleo sobre tela, 178 × 122 cm.
The Huntington Library, Art
Collections, San Marino,
Califórnia, EUA.
[Wkc.: Domínio público]



Fig. 8 – Foto tela do filme
Der Knabe in Blau, 1919
[Doc. DK - F4593_31]

Dos trinta e cinco fotogramas, dez deles pertencem à locação externa do castelo de Wasserburg Vischering sendo que seis destes podem ser testes de câmera ou estudos de locação e não necessariamente fotogramas de cenas do filme, pois nota-se uma textura diferente na fotografia. Os outros quatro fotogramas, rodados nos arredores do castelo, trazem personagens do filme em ação. Há ainda um fotograma captado em locação externa que em nada se assemelha ao castelo. Os demais fotogramas apresentam cenografias construídas para os cômodos da mansão onde vive a personagem principal, um palco onde em que uma peça teatral é encenada pela mocinha do filme – essa personagem é atriz – um espaço não identificado. Sobrevive ainda um único fragmento no qual está escrito “*und morgen*” e sobre o qual foi aplicado tingimento verde na restauração.

⁹³ Os estudos de restauração revelam que Gainsborough havia pintado um cachorro ao lado do jovem, mas acaba por cobri-lo com a paisagem.

1.5 O fragmento de intertítulos⁹⁴

A tradução⁹⁵ dos intertítulos aqui apresentada não tem a pretensão de alcançar eventual proposta poética contida no texto. Em 2003, os intertítulos foram publicados no livro de Hans Prinzler, *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, editado pela Bertz und Fischer para coleção Retrospektive, Internationale Filmfestspiele Berlin; porém, aqui traduziu-se utilizando-se o documento original. Intertítulos são os textos intercalados em meio à narrativa imagética cujas frases podem ser curtas, como “*und morgen*”, ou longas, ocupando até várias cartelas seguidas e podem estar na voz de um narrador oculto ou na voz das personagens. Os intertítulos têm por função completar as informações necessárias à compreensão do filme silencioso. Esses textos, em geral, vinham escritos com letras brancas – ou tingidas – sobre cartelas pretas, mas também podiam apresentar-se em um papel de carta, páginas de livros, letreiros de teatro ou programação de algum evento, ingressos ou bilhetes de transportes etc., aproveitando a pertinência desses elementos como diegéticos para o filme. A relação dos intertítulos de um filme é anexada à documentação do filme quando submetido à censura. O fragmento que sobrevive contendo quase todos os intertítulos de *Der Knabe in Blau* consiste nessa relação que, supõe-se ter sido anexado a documentação do filme acompanhado de uma cópia de projeção e entregue pela produtora de Ernst Hofmann para obtenção do certificado de censura no ano de 1921.

O fragmento é composto por seis páginas que não estão numeradas, mas é possível identificar a ordem pela indicação dos atos e pela numeração com cerca de vinte a trinta intertítulos para cada ato. O fragmento começa no meio de um texto que corresponde ao intertítulo 1 e segue-se em ordem numérica até o intertítulo 20 cujo texto diz “*Fim do primeiro ato*”; o Ato II conta com vinte e seis intertítulos; o Ato III, com vinte e oito; o Ato IV, com trinta e um e, por fim, o Ato V é interrompido no intertítulo 11, a partir do qual as páginas finais também foram perdidas. Assim, supõe-se que foi perdida a(s) página(s) inicial(is) na(s) qual(quais) constava a primeira parte do intertítulo 1, a informação do Ato I e, talvez, um prólogo, se este existiu. Perderam-se também as últimas páginas que se referem aos intertítulos do Ato V, aproximadamente de quinze a

⁹⁴ O Anexo I traz alguns extratos do fragmento de intertítulos aqui traduzidos.

⁹⁵ A tradução dos intertítulos aqui apresentada não teve a pretensão de alcançar eventual proposta poética contida no texto original. Esforçou-se em fazer uma tradução técnica. Tratando-se de um documento antigo e digitalizado, a qualidade é precária, não sendo possível garantir que o reconhecimento das palavras tenha sido bem sucedido na sua íntegra.

vinte intertítulos, e o epílogo de um último intertítulo com a palavra “Fim”, caso tenham existido, posto que era comum no cinema silencioso, conforme já mencionamos. Nota-se que cada ato continha entre vinte e trinta intertítulos numerados, porém cada intertítulo podia conter uma única cartela quando o texto era pequeno, ou algumas cartelas quando o texto era longo. Prólogo e epílogo, em média, não duravam mais que 2 ou 3 minutos, mas podiam conter um longo texto, especialmente o prólogo, cuja explicação se fazia necessária para introduzir o espectador na narrativa e apresentar pelo menos um dos personagens principais. Foi visto nos créditos do elenco que poucas personagens recebem nomes próprios; essas, via de regra, têm seus nomes mencionados nos intertítulos assim que são introduzidos pela primeira vez no filme para que o espectador possa conhecê-las.

Ao longo de sua obra, observamos que Murnau defende a narrativa silenciosa e acredita que o filme será mais cinematográfico quanto menos intertítulos tiver. Segundo Lotte Eisner, em um artigo da *Theatre Magazine*, Murnau afirma que “pela sua especificidade, a arte da tela deveria contar uma história completa com nada além das imagens; o filme ideal não precisa de intertítulos”⁹⁶. Contudo, sobreviveu boa parte dos intertítulos e poucas imagens de *Der Knabe in Blau*, por isso, a reconstrução imaginária aqui proposta será guiada pela ordenação narrativa apresentada nos intertítulos.

⁹⁶ EISNER, L. F. **W. Murnau**. Paris : Le terrain vague. 1964, p. 94. Tradução nossa para: “*De par sa spécificité, l’art de l’écran devrait raconter une histoire complète, rien que par les images; le film idéal n’a pas besoin de sous-titres.*”

2 As personagens

Segue-se uma breve apresentação das personagens principais tendo em vista facilitar a compreensão da reconstrução imaginária que será proposta a partir dos intertítulos e fragmentos. Considera-se que o par romântico Thomas van Weerth e Lisa Sutroff são as estrelas do filme, mas a personagem do vilão Doutor Perennius Bell parece roubar as cenas de tal modo que para ele deve valer a tese afirmando que quando um ator do cinema silencioso é muito bom, dispensam-se os intertítulos explicativos de suas ações. Assim, é mais difícil reconstruir suas ações no caso de um filme perdido cuja fonte ordenadora da narrativa são os intertítulos e, igualmente, é imperativo destacar o que supõe-se ter sido alcançado pela personagem no filme.

À exceção do primeiro ato no qual a personagem do vilão opera como desencadeador da trama, o que se lê nos intertítulos de *Der Knabe in Blau* é uma sequência de explicações sobre os encontros e desencontros do mocinho e da mocinha do filme, enquanto a personagem do vilão é eventualmente lembrada em suas ações obscuras. Por isso, destaca-se neste capítulo a aproximação do Doutor Perennius Bell adminitindo-se algumas hipóteses sobre suas características, os poderes que o conduzem à alcunha de *Doktor* e as motivações que o levam a interferir na vida do par romântico. As demais personagens são apenas caracterizadas aqui, pois os intertítulos se encarregaram de construí-las.

2.1 Doutor Perennius Bell

Como a página inicial da relação de intertítulos foi perdida, não se sabe se houve ou não um prólogo antes do Ato I. Por um lado, há motivos para supor-se que sim e que este prólogo introduzia a personagem do Doutor Perennius Bell, pois quando seu nome aparece pela primeira vez no intertítulo 9 tem-se a impressão de que ele já é conhecido do público e que a trama do filme foi desencadeada por ações relacionadas a ele; por outro lado, é possível que a sentença perdida do intertítulo 1 do Ato I, tenha sido suficiente para introduzir o nome de Perennius, dispensando-se um prólogo. Fato é que o nome de Perennius Bell deve ter aparecido em algum intertítulo anterior ao de número 9. Os prólogos podiam apresentar somente um texto, somente imagem ou mesclar texto

e imagem; podiam apresentar uma ação do passado que desencadeava o início do filme ou, ao contrário, uma ação do futuro de modo que o filme resgatasse o passado. Um prólogo corrente consistia na imagem da capa de um livro com o título e a data; o livro fechado se abre, as páginas trazem um breve texto introdutório e apresentam a situação ou a personagem principal, como é o caso de *Nosferatu*⁹⁷. No caso de *Der Knabe in Blau*, o prólogo ou as frases perdidas do intertítulo 1 do Ato 1 com função de prólogo, muito provavelmente introduziram Doutor Perennius Bell destacando as motivações que o levam a desejar tomar posse de uma esmeralda; por isso, cabe investigar as características do ator que o levam a ser convidado para o elenco do filme, a predileção por vilões-doutores no cinema alemão dos anos de 1920 e o tipo de *doktor* se interessaria por essa gema.

Georg John, nascido Georg Jacobsohn, em 1919, acumulava, além da experiência de ator de teatro, a atuação em cinco ou seis filmes, incluindo o papel da Morte em *Hilde Warren und der Tod*,⁹⁸ filme de 1917 com roteiro de Fritz Lang e direção de Joe May. Após a atuação do vilão Doutor Perennius Bell em *Der Knabe in Blau*, o ator entra para o elenco de vilões do cinema alemão e no mesmo ano fará sob a direção de Fritz Lang: em *Die Spinnen I e II*⁹⁹, o Doutor Telphas e em *Harakiri*, o Mestre Budista que não quer que a mocinha se case com o mocinho para torná-la sacerdotisa.

Der Knabe in Blau e *Die Spinnen* têm em comum a personagem de um vilão-doutor vivido por Georg John na busca de um tesouro. F.W. Murnau constrói um filme de *tableau vivant* cuja história se passa no castelo de um aristocrata empobrecido, enquanto Fritz Lang explora civilizações primitivas do além-mar em um filme no qual um milionário caçador de tesouros vive uma aventura ao redor do mundo começando nos EUA, passando pelo México, Peru e terminando nas Ilhas Malvinas. Em *Der knabe in Blau*, presume-se que o Doutor Perennius Bell é um vilão que faz uso de algum tipo de “poder” que o associa ao título de *Doktor*, mas não se observa nos intertítulos sobreviventes qual seria esse “poder”, apenas nota-se que Perennius não vê obstáculos em prejudicar outros personagens para alcançar seus objetivos. Em *Die Spinnen I e II*, 1919 e 1920, Georg John faz o papel do insano Doutor Telphas, o mestre hipnotizador das “Aranhas”, nome dado a uma sociedade criminosa secreta que pretende se apropriar de todos os tesouros do mundo. No primeiro episódio, *Der goldene see (O lago*

⁹⁷ *Nosferatu*, filme de 1922 dirigido por F.W.Murnau.

⁹⁸ *Hilde Warren und der Tod*, dirigido por Joe May, sem título em língua portuguesa.

⁹⁹ *Die spinnen I e II*, (As aranhas), 1919 e 1920, dirigido por Fritz Lang, estão disponíveis na internet.

dourado), a aventura ocorre como a procura de um lago com uma mina de ouro cuja pista, encontrada dentro de uma garrafa lançada, é um mapa para o lago dourado a ser seguido pelo mocinho e pelos criminosos hipnotizados pelo Doutor Telphas; no segundo episódio, *Das Brillantenschiff* (*O navio de diamante*), o herói encontra um mapa do tesouro escondido por um pirata inglês em uma pintura e, ao segui-lo, chega às Ilhas Malvinas onde recupera um diamante com a forma de uma cabeça de Buda que possui poderes especiais, porém, ao retornar a Inglaterra, Doutor Telphas hipnotizou Ellen, a filha do proprietário do diamante. Assim, a suspeita de que Doutor Perennius Bell faça uso da hipnose em *Der Knabe in Blau* merece consideração, mas não se pode inferir nada além disso.

No ano de 1919, nascem na Alemanha os doutores Perennius Bell, Telphas, Gesselius e Caligari. O debate sobre o significado do nome dos vilões-doutores do cinema alemão deste período é repleto de versões lendárias; mas sobre Perennius nada se sabe. O mestre hipnotizador vivido por Georg John em *Die Spinnen* não se chamaria Doutor Telphas sem uma boa razão e esta seria a bizarra família de mariposa *telphusa* que mimetiza tarântulas com manchas que parecem olhos espalhados pelo corpo e um ocelo real, olho primitivo fotossensível, no alto da cabeça. O célebre Dr. Caligari¹⁰⁰ vivido pelo ator Werner Kraub no papel do médico hipnotizador e charlatão de feiras no filme de Robert Weine teria recebido este nome em homenagem a um frade italiano do século XI que ninguém conhece. No filme *Opium*, dirigido por Robert Reinert, os atores Eduard von Winsterstein e Conrad Veidt vivem o *doktor* Prof. Gesellius e o seu assistente Richard Armstrong, envolvidos na descoberta de uma potente fórmula de produção de ópio que acaba por viciar Richard e levá-lo à morte por *overdose*; seus nomes seriam tirados de fatos reais¹⁰¹. A carreira dos doutores-vilões do cinema alemão não começa em 1919 e não termina em 1920 quando os filmes estreiam. Doutor Perennius Bell soa um nome convincente para um charlatão munido de algum conhecimento capaz de levar outras personagens ao estado de consciência alterada e a ações sem escrúpulos; no entanto, nas fontes aqui pesquisadas nada indica que

¹⁰⁰ O nome Caligari pode ter sido tirado de uma lenda de 1093 sobre um frade italiano com poderes sobre os sonâmbulos, mas até hoje não se tem informações sobre essa lenda. Há ainda uma versão de que o roteirista Carl Meyer teria escolhido este nome, ao ler um suposto livro raro de Stendhal que não chegou a ser publicado: *Cartas desconhecidas* no qual ele se refere ao encontro com um oficial italiano chamado Caligari.

¹⁰¹ Talvez o nome Gesellius seja referência a um médico alemão que pesquisou transfusões de sangue entre humanos e entre animais. A experiência fracassou, ele teve que desistir da medicina e mudar para St. Petersburgo onde dedica-se ao jornalismo. “Armstrong” é um nome forte para um assistente de vilão-doutor viciado em ópio.

Perennius exerça poderes hipnóticos como Telphas e Caligari ou faça experiências com drogas como Gesselius.

Perennius, “perene, durável”, pode ser associado à expressão latina “*aere perennius*”, tirada de um verso da Ode III de Horácio em alusão à sua própria obra literária “*exege monumentum aere perennius*”, erigi um monumento mais perene que o bronze. Que o nome do vilão Perennius sugira tal remissão causa estranheza, havendo muito de paródia em nomes para personagens. Quanto ao sobrenome “Bell”, sabe-se que é um nome comum em língua inglesa, como o do escocês Alexander Graham Bell¹⁰² e que *bell* traduz-se por “sino” ou “campainha”. Perennius Bell pode ser uma paródia à personagem que não é alemã, ou seja, é o estrangeiro que traz a dimensão das fronteiras ou das relações entre o externo e o interno, o longe e o perto, causando desordem na rotina das demais personagens. Isso não é suficiente para determinar que tipo de *doktor*, o vilão de Murnau incarna, devendo-se manter no horizonte as pistas que levam à reconstrução imaginária de *Der Knabe in Blau*: no nome da personagem vilã esconde-se a moral como perenidade, como a bronzea do sino. Descobre-se, logo no Ato I, que Perennius Bell é dominado pelo desejo de possuir uma esmeralda que guarda o segredo da felicidade.

2.2 Os Weerths

O filme apresenta dois membros da família van Weerth, um que viveu no século XVII e outro que vive no tempo presente do filme, isto é, na Alemanha no final da década de 1910, sendo este o herdeiro do castelo, das obras de arte e também das desgraças que pesam sobre a família desde os tempos em que seu antepassado foi assassinado. Há ainda a tela com o retrato do *Menino de azul*, obra de arte em posse dos Weerths, que opera como uma personagem.

Erwin van Weerth é a personagem do passado, assassinado em circunstâncias que não ficam esclarecidas pelas fontes que estão disponíveis, mas talvez não sejam esclarecidas mesmo que o filme tivesse sobrevivido por completo. Na ficha técnica que sobrevive com os créditos do elenco, não constam personagem e ator para o papel de

¹⁰² É curioso que, além de patentear a invenção do telefone e fundar a primeira companhia telefônica da América, Graham Bell vem de uma família envolvida na educação de pessoas surdas e mudas. O texto de Balázs, *O homem visível*, também apresenta breves considerações sobre a relação entre a linguagem dos surdos-mudos e a linguagem gestual do cinema silencioso.

Erwin van Weerth; porém, isso não significa que a personagem não foi representada por ator, o que será colocado em debate logo no primeiro ato quando a história de Erwin é introduzida no filme.

O produtor e ator principal, Ernst Hofmann, faz o papel de Thomas van Weerth, personagem do tempo presente, o aristocrata emboprecido e perturbado com um dos retratos que está na galeria de pinturas dos antepassados dos Weerths, o retrato do *Menino de azul* que atravessou os séculos levando uma maldição para as gerações futuras. Ernst Hofmann tinha vinte e oito anos quando o filme foi rodado, idade coerente com a personagem de Thomas. No decorrer do filme, Ernst representa também o *Menino de azul*, em cena na qual Thomas sonha com o retrato do quadro. Nesta cena, ele aparece com o figurino do traje do século XVII.

Considera-se ainda que o *Menino de azul*, enquanto obra de arte pendurada na parede, conforme se vê em três dos fragmentos sobreviventes, ganha estatuto de personagem no filme desde o início, uma vez que está presente em seu estado inanimado e mudo participando das conversas que giram em torno de sua própria história. A dimensão de sua personagem alcança o ponto máximo quando se torna um *tableau vivant*, no sonho de Thomas. Existe a possibilidade de o *Menino de azul* ser um membro da família van Weerth, tema que merece debate, pois as fontes disponíveis não são evidentes.

Pode-se indagar qual seria a motivação para os nomes de Erwin e Thomas, e o sobrenome “van Weerth”. Sugere-se aqui as hipóteses mais simples. Para Erwin, observa-se que o nome é composto por “er/ele” + “win/vence”; ou aquele que vence e, para Thomas, a homenagem ao pintor de *Blue Boy*. Quanto a “van Weerth”, é curioso notar o uso de “van” em língua flamenga e não “von” em alemão, e “Weerth” com duplo “e”. “Weerth” faz pensar em “wert” ou “worth”; assim, os “van Weerths” são aqueles “de procedência valorosa”.

O sobrenome Weerth é conhecido como variação de Werth nas línguas alemã e holandesa. Há registros de famílias com sobrenome Werth na Alemanha desde 1466. Na vida política, destaca-se, desde o século XVII, a história da família Weerth da região de Wuppertal onde fica a Vila de Weerth. Peter de Weerth, rico mercador e prefeito de Elberfeld, e sua família foram retratados pelos pintores Egidius Mengelberg em 1812 e Heinrich Christoph Kolbe, em 1825.

Houve um ensaísta e crítico de arte francês de nome León Werth¹⁰³ (1878-1955), aparentemente conhecido em toda Europa.

2.3 Lisa Sutroff

A mocinha do filme é representada pela atriz Margit Baunay que completou vinte e dois anos em 1919. Sua personagem, Lisa Sutroff, é também uma bela atriz que no filme parece exercer várias atividades relacionadas à vida artística: atriz do Teatro Western, modelo de professores ou estudantes de pintura em uma academia, membra de um comitê cultural. Lisa apaixona-se primeiro pela tela do *Menino de azul*, ou talvez pelo pintor que a fez e já desapareceu, como ela mesma diz em um dos intertítulos. Aos poucos, Lisa apaixona-se também por Thomas van Weerth, o proprietário da tela, com quem forma o par romântico. Os intertítulos revelam que Lisa não vem de uma família aristocrata como Thomas e é com dificuldade financeira que ela se torna atriz. O conflito entre ambos se instala quando Lisa aceita fazer um papel erótico em uma peça, tendo como principal objetivo conseguir dinheiro para ajudar Thomas a pagar suas dívidas e não precisar vender a tela.

Sobre o nome da personagem Lisa Sutroff, convém observar a reincidência da duplicidade de letra, sem que se possa inferir algum significado disso. Não raro, sobrenomes de origem eslava com terminação em “v” eram alterados para terminação “ff” na língua alemã. Sugere-se aqui que o anagrama “ffortus”, associado ao latim “fortis”, é compatível com a determinação da personagem feminina, uma atriz de esculturas *vivantes* nos tempos da primeira Guerra. Pode-se ainda evocar a personagem histórica Fortus¹⁰⁴ codinome de Maria Oleksandrivna, nascida em 1900 na região de Kherson (Ucrânia), atuante na revoluções russas e bolcheviques. Nos anos de 1917 a 1919 é possível que seu nome tenha se tornado conhecido nos campos de batalha e nas prisões, por onde Murnau passou. Maria Fortus é a personagem principal do filme russo *Salute, Mariia*¹⁰⁵, dirigido por Iosif Kheifits em 1970.

¹⁰³ No Anexo II, encontram-se extratos de Werth em um journal parisiense de 1913.

¹⁰⁴ Sobre Fortus Maria, conferir sites sobre Serviço de Inteligência Estrangeira. Disponível em: http://szru.gov.ua/index_en/index.html%3Fp=1125.html Acesso 30 nov. 2018.

¹⁰⁵ ROLLBERG, P. **Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema**. Lanhan: Rowman & Littlefield. 2016. P. 691

2.4 Maja e Bobby

A dupla de comparsas do vilão que entra no Ato IV para ajudar Perennius Bell a conseguir seus objetivos. A atriz Blandine Ebinger, anunciada como uma das quatro personagens mais importantes do filme, faz o papel de Maja, descrito nos créditos como uma bela cigana, mas descobre-se tratar-se de uma boneca de cera imitando uma cigana. Seu coadjuvante pessoal é o ator Eugen Klix, cuja personagem Bobby, também é uma figura de cera. Orientados por Perennius, Maja e Bobby vão enganar Thomas em busca de uma esmeralda que supõe-se estar em sua posse. O papel de Maja é mais importante, pois Thomas se apaixona por ela, separando-se ainda mais de Lisa. Além disso, a vilã aparece como heroína nos sonhos de Thomas quando este se vê no século XVII como *Menino de azul*.

O nome de Maja sugere uma aproximação com as telas de Goya: *A maja desnuda* (~1790) e *A maja vestida* (~1802), sendo que a *A maja desnuda*, era conhecida como *A cigana*, antes de Goya pintar *A maja vestida*. Conta-se¹⁰⁶ - e não se sabe se é verdade, mas aqui importa mais a lenda - que a retratada é a Duquesa de Alba, amiga de Goya; a primeira tela ficava em uma sala privada e eventualmente aberta para alguns convidados, a segunda tela, *A maja vestida*, foi pintada cerca de dez anos mais tarde para ser colocada sobre a primeira, de tal modo que a sala pudesse ficar sempre aberta. Em Goya, a figura de Maja segue a tipologia conhecida da Vênus deitada em seu leito. Em 1958, Ava Gardner faz o papel de Maja em *A maja nua*, dirigido por Henry Coster.

Quanto a Bobby, observa-se mais uma vez a grafia com duplicidade de letra. Seria o Bobby de Murnau um personagem da história da arte? Bobby é o nome dado à polícia britânica por volta do século XVIII, homenageando Robert Peel (1788-1850), chefe que dignifica a categoria com o uniforme “bb” (*Blue British*)¹⁰⁷. Antes, a polícia britânica servia mais à comédia do que a segurança da população, como é o caso dos personagens Dogberry e Verges na peça *Muito barulho por nada*, de William Shakespeare. Bobby é um nome conhecido no cinema do início do século por dar título ao filme realizado por D.W. Griffith em 1911: *Bobby, the Coward*.

¹⁰⁶ A informação encontra-se no diário de Pedro González de Sepúlveda, gravador e acadêmico, que refere que faz parte da coleção de pintura de Manuel Godoy em 1800. Cit. por Juan J. Luna, *A maja nua*, 1996. Catálogo do Museo do Prado, disponível na internet em pdf sob o título *La maja desnuda – Goya en El Prado*: <https://www.goyaenelprado.es> Acesso em 30 nov. de 2018.

¹⁰⁷ EMSLEY, C. **The Great British ‘Bobby’**: A history of British policing from 1829 to the present. Birmingham: Harvester Wheatsheaf, 1991.

2.5 Outras personagens

O filme conta com muitas personagens nem todas creditadas no elenco. Leonhardt Haskel representa o Diretor de teatro que desencadeará o conflito entre Lisa e Thomas. Hans Ottershausen, o Homem do *peepshow*, faz o papel de um contador de histórias que usa uma caixa do tipo lanterna mágica para entreter o público. Sua personagem não está totalmente esclarecida, mas é possível propor hipóteses sobre o momento em que ela é evocada na narrativa. Hans Schaup atua como Dietrich, o mordomo de Thomas e Karl Plate aparece no elenco como “um antigo mordomo”. Os intertítulos não revelam nada muito significativo sobre a atuação desses mordomos, mas supõe-se que mordomos são personagens importantes e, em geral, culpados de alguma coisa. Algumas personagens aparecem nos créditos sem que se possa identificá-las na história como “uma vagabunda” representada por Hedda Kemp, “uma mendiga”, por Marie von Bülov e “uma mulher de véu” por Helene Sauer. De outro lado, personagens são mencionadas nos intertítulos, mas não nos créditos, como o pai de Lisa que chega a ter um diálogo com a filha.

3 Os Atos

O filme é anunciado em cinco Atos, mas supõe-se que um breve prólogo, introduzindo o espectador na história por meio de cartelas com texto, pode ter antecedido o Ato I. Do mesmo modo, um epílogo, com o intertítulo “Anos depois...” pode ter apresentado algumas imagens das imagens sobreviventes que indicam acontecimentos tardios em relação a história. Não obstante, trabalha-se aqui com a proposta de que o eventual prólogo está inserido no Ato I e o eventual epílogo no Ato V.

3.1 Ato I

O Ato I¹⁰⁸ contém vinte intertítulos sendo que do intertítulo 1 resta somente a parte final do texto e os demais estão completos. Os vinte intertítulos foram distribuídos em seis grupos de tal modo que os grupos de um a três apresentam uma história do passado associada às personagens que viveram no século XVII e os outros três grupos apresentam as personagens do presente, comentando os fatos ocorridos no passado. O critério utilizado para o agrupamento de intertítulos não é muito preciso, posto que, o texto de um intertítulo só ganha sentido acompanhado do fluxo de imagens do filme; busca-se, no entanto, compreender as pistas de mudança espacial ou temporal das cenas e, a partir delas, iniciar um novo comentário. Dada a quantidade de variáveis que envolvem a reconstrução imaginária de um filme perdido e silencioso, as digressões explicando costumes, objetos e aspectos diversos que surgem em meio aos fragmentos da obra trazem informações que propiciam a aproximação com a obra cinematográfica de cem anos atrás. Por se tratar do primeiro ato, em alguns momentos serão adiantadas informações que serão lidas em intertítulos posteriores a fim de facilitar o entendimento sobre o de a reconstrução imaginária seguir um caminho e não outro.

As personagens principais que participam deste primeiro ato são: Erwin van Weerth, personagem que viveu no século XVII, Doutor Perennius Bell e Thomas van Weerth, personagens do tempo presente. Algumas personagens secundárias também

¹⁰⁸ Aqui é apresentada a nossa tradução dos intertítulos agrupados, conforme se disse, a partir de indicações de mudança espacial ou temporal para as cenas do filme.

participam deste ato: uma personagem que chamaremos de “ela”, o *Peepshow man*¹⁰⁹, e um narrador, que pode ser o próprio *Peepshow man* ou uma voz do passado que não se sabe quem é. Erwin van Weerth não é creditado no elenco, colocando-se em dúvida se houve ou não um ator que desempenhou seu papel. No decorrer dessa reconstrução imaginária argumenta-se que sim; houve um ator ou talvez dois atores neste papel, sendo que um deles viveu a personagem de Erwin na sua juventude por volta dos dezoito anos e outro viveu Erwin na infância, um menino de uns cinco anos. Há ainda uma tela com o retrato de Erwin que entra para o filme como uma personagem *in memoriam*. A ficha técnica atribui crédito ao ator Hans Ottershausen no papel de *Guckkastenman*, ou o *Peepshow man*, e um dos intertítulos deste primeiro ato menciona o objeto *guckkasten* ou *peepbox*¹¹⁰; por isso, supõe-se que Hans Ottershausen tenha representado a personagem do *Peepshow man* neste primeiro ato, sendo ele o narrador da história ocorrida no século XVII. No início do filme, o vilão Doktor Perennius Bell está tomando conhecimento de uma história do passado, cujas cenas se situam entre os intertítulos 1 e 7, mas a partir do intertítulo 8, Perennius já está em ação buscando um tesouro que vislumbrou ao ouvir a história do passado, o que ficará claro mais adiante.

Antes de dar início à reconstrução imaginária convém examinar quem era e o que fazia um *Guckkastenman* na Alemanha a fim de melhor compreender as hipóteses que serão levantadas sobre a personagem no Ato I e sua evocação neste filme. *Guckkasten* em alemão, *peepbox* em inglês, *mondo nuovo*, como foi chamado na Itália ou *rarekiek* em flamengo são nomes atribuídos à caixa de madeira com um ou vários orifícios por onde se viam pinturas iluminadas e rudemente animadas por efeitos de ilusão óptica, por vezes com lentes biconvexas que propiciavam profundidade de campo. Os compartimentos internos desses móveis de madeira podiam conter cenários que se assemelhavam a peças teatrais e estas eram narradas por um contador de histórias, o *Guckkastenman*. Segundo o colecionador Richard Balzer¹¹¹, a história das invenções ópticas passa por Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti e, a partir do XVI, surgem incontáveis inventores de novidades ópticas pela Europa. Em 1599, Marggraf,

¹⁰⁹ *Peepshow man*; em português se usa o termo em inglês. Trata-se de artistas de feiras de variedades que faziam *shows* contando histórias em caixas ópticas chamadas *peepbox* ou *rare box*.

¹¹⁰ *Peepbox*; a caixa óptica com orifícios para observar cenários e efeitos animados que ilustravam as histórias narradas pelos *Peepshow men*. Também para ela, o mais comum no Brasil é usar a palavra em inglês.

¹¹¹ Richard Balzer, falecido em janeiro de 2018, foi um colecionador e autor de alguns livros sobre antigas invenções de ilusões ópticas, entre eles “**Peepshow: A visual history**”, 1998. Seu livro não é encontrado no Brasil, mas em seu blog: <http://www.dickbalzer.com>, encontramos muitas informações e, principalmente, fotos, pinturas, gravuras e demais objetos em torno do assunto.

um alemão fabricante de relógios, lança dois modelos de “relógio-*Guckkasten*” do tipo “dois em um”, sendo que a segunda invenção fez enorme sucesso por dispensar a tampa colocando o orifício do lado de fora do móvel. Uma descrição precisa do dispositivo *Guckkasten* é apresentada pelo matemático alemão Johann Christoph Kuhlhans na obra *Neu erfundene mathematische und optische Curiositäten*¹¹² publicada em Leipzig em 1677. Dois discípulos de Rembrandt, Carel Fabritius e Samuel van Hoogstraten, constroem alguns modelos de *Rarekiek* (Fig. 9) que se tornam entretenimentos populares, ainda no século XVII. No final do século XVIII, Thomas Gainsborough, admirador da pintura flamenga, fabrica seu próprio *peepbox* (Fig. 10) no qual as transparências são vistas ampliadas e iluminadas por velas produzindo um efeito dramático no colorido¹¹³. Consolidam-se dois tipos de caixas de exibição *peep*: as caixas horizontais que usam uma lente a uma certa distância criando um efeito tridimensional e as caixas verticais que combinam lentes e espelho colocado em um ângulo de quarenta e cinco graus de tal modo que o espectador olhava através da lente, enquanto o espelho redirecionava sua linha de visão para baixo. Na década de 1780, Gainsborough pinta uma série de paisagens em óleo sobre vidro para serem vistos em um *peepbox*, que ele chama de “máquina” e descreve como funciona:

A máquina consiste em uma série de planos de vidro, que são móveis (...) principalmente paisagens. Eles estão iluminados (...) na parte de trás, e são vistos através de uma lente de aumento, pelo que o efeito produzido é realmente cativante.¹¹⁴

O *peepbox* de Gainsborough contém uma lente ajustável na frente, possibilitando a visão da imagem projetada dentro da caixa com abertura na parte superior traseira. A caixa contém ainda um compartimento para guardar as transparências. As figuras com pequenas variações, ao serem projetadas, sugerem o movimento na cena. Assim, a máquina de Gainsborough tem seu lugar na pré-história do cinema ao lado das caixas de ilusão óptica que antecederam a tecnologia dos animatógrafos.

¹¹² Tradução nossa: “Novas invenções de curiosidades matemáticas e ópticas”.

¹¹³ Informações que podem ser confirmadas nos sites da National Gallery of London e do Victoria and Albert Museum.

¹¹⁴ Tradução nossa para: “The machine consists of a number of glass planes, which are moveable...chiefly landscapes. They are lighted ... at the back, and are viewed through a magnifying lens, by which means the effect produced is truly captivating.” Página “Gainsborough’s show” Victoria and Albert Museum. Acesso em 14/08/2018:

http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/gainsboroughs_showbox/



Fig. 9 – Hoogstraten Peepshow, ~ 1650
National Gallery, Londres.
[Wikicommons: Fotos em domínio público.]



Fig. 10 - Thomas Gainsborough Peepshow, 1780
Victoria & Albert Museum, Londres
[Wikicommons: Fotos em domínio público.]

Momento importante na história do *Guckkasten*, é a *Guckkastenbilde* que surge na Alemanha no XVIII, uma espécie de casa de impressão que passa a produzir imagens especificamente para serem vistas em *peepbox*. Para garantir melhor qualidade na produção em série, as imagens são gravadas em cobre ou em aço e pintadas com guache. As silhuetas coladas e emolduradas em papel transparente apresentam bons resultados quando mantidas contra a luz; vistas de cidades, paisagens, vulcões, terremotos, batalhas e incêndios são a grande atração. A fim de fazer com que as imagens apareçam de modo correto no espelho, as gravuras são produzidas invertidas e, para criar ilusão tridimensional, as perspectivas são exageradas. Um texto acompanha as gravuras para que o *Guckkastenman* o leia para o público e há uma espécie de título na parte superior de cada gravura guiando o *Guckkastenman* em sua leitura. O título é escrito manualmente e como as gravuras são produzidas invertidas, muitas vezes o título superior aparece invertido e é necessário reescrever ou fazer uma explicação na parte inferior para que o *Guckkastenman* não se atrapalhe. Com a popularização dos

Guckkasten, o *Guckkastenman* deixa de ser pessoa que vive em torno da aristocracia; e a atividade passa a ser exercida por aposentados, inválidos, velhos marinheiros, enfim, pessoas que aprenderam a ler e tinham boa comunicação com o público formado nas cidades¹¹⁵. Como havia desde histórias da bíblia, mitologias, lendas, batalhas até séries pornográficas, o *Guckkastenman* especializava-se em gêneros que cativem uma clientela. Richard Balzer conta que, a partir do XIX, as caixas ópticas passam a ter inúmeros modelos com vários orifícios de modo que várias pessoas possam ver as cenas ao mesmo tempo; e os *Peepshow men* permanecem atuando até o fim da *Belle Époque* e ainda na década de 1920 pode-se vê-los narrando suas histórias em praças e feiras de variedades.

A reconstrução imaginária do Ato 1 propõe a hipótese de que a personagem do *Guckkastenman* participa deste primeiro ato narrando a história do passado em uma feira de variedades na qual Perennius está presente. Esta hipótese deve ser considerada também pelo fato de que tais feiras frequentemente serviam de pano de fundo para os filmes europeus deste período, propiciando as aproximações entre as artes cênicas ilusionistas e o cinema.

3.1.1 Grupo 1: Intertítulos 1, 2 e 3:

[1.] [...*Texto perdido*]¹¹⁶. *Wahn getrieben, dasz sich ihm einmal das Geheimnis des Glücks offenbaren müßte.*

Ele ficou louco porque, um dia, o segredo da felicidade teria que lhe ser revelado.

2. *Ein seltsamer Fund.*¹¹⁷

Um achado estranho.

3. *Um Ende meines Lebens erkenne ich, dasz ein Fluch lastet aus dem Smaragd jenes Erwin von Weerth. Wohl brachte er mir rotes Gold in*

¹¹⁵ Adolph Glasbrenner, jornalista e humorista, publica em Berlim e Leipzig a Revista *Berlin wie es ist und – trinkt* (Berlim como é e bebidas), em 30 edições, de 1832 a 1850, sendo, pelo menos uma delas ilustrada por Theodor Hosemann com uma cena de um *Guckkastenman*, caolho e com uma perna de pau, apresentando seu show com a caixa óptica para as crianças.

¹¹⁶ Ato I, I. 1. Conforme se disse, o intertítulo 1 não está completo, a primeira parte do texto permanece desconhecida.

¹¹⁷ Ibidem, I. 2.

*Fülle, doch es war höllisch Gold, denn alle Freuden kehrte er in Leid. Als irrend Vaganten zogen wir von Land zu Land...*¹¹⁸

No final da minha vida, percebo que uma maldição está enterrada na esmeralda de Erwin van Weerth. É certo que me trouxe ouro vermelho em abundância, mas era ouro infernal pois transformava os prazeres em tristezas. Como vagabundos errantes, mudamos de país para país

...

Toma-se conhecimento de que há uma personagem iludida em busca do “segredo da felicidade”. Sublinhando os objetos mencionados neste grupo encontramos: “um achado estranho”, “esmeralda” e “ouro”. O “achado estranho” pode ser um objeto diegético que participa do desencadeamento da trama, mas não sabemos do que se trata; a “esmeralda” é um objeto que pertence a Erwin van Weerth e carrega uma maldição e, por fim, o “ouro vermelho”, ao qual se atribui a qualidade de “ouro infernal” por transforma prazer em sofrimento, está associado à esmeralda. A última frase “Como vagabundos errantes mudamos de país para país” parece desconectada do texto precedente, porém, a indicação de que pertence ao intertítulo 3 está no próprio fragmento e neste caso resta admiti-la neste grupo, sem que se possa inferir dela qualquer interpretação.

Examinando-se os intertítulos 1 e 3, nota-se que os elementos e a ação narrada podem aludir ao tema da pedra filosofal, posto que a esmeralda e o ouro são ingredientes que participam da fórmula procurada pelos alquimistas para alcançar o segredo da felicidade, sabedoria, eternidade, riqueza, etc. A *Tabula smaragdina*, ou *Tábua esmeraldina*, obra fundadora da alquimia, é associada a Hermes Trismegistus que grava a fórmula da pedra filosofal em uma cápsula de esmeralda combinando mercúrio, enxofre e sais com os quatro elementos: fogo, terra, ar e água. As muitas versões do texto dizem que a cápsula de esmeralda está escondida em uma obra arquitetônica, como a coluna de um templo ou em uma obra de arte como a escultura de Hermes. Assim, a primeira hipótese é que o filme envolve personagens próximos ao mundo da alquimia em busca de uma pedra filosofal ou da cápsula de esmeralda que contém o segredo da felicidade. Uma das possibilidades é que Perennius, o doutor-vilão, seja um alquimista dos tempos modernos e, ao longo dos intertítulos, ficará claro que ele está mesmo em busca da esmeralda que traz riqueza e felicidade; mas isso não é suficiente para qualificá-lo de alquimista, devendo-se ressaltar a quantidade de

¹¹⁸ Ibidem, I. 3.

personagens doutores-vilões e charlatões. Se houve uma personagem envolvida com alquimia no filme, esta parece ser o jovem Erwin van Weerth, a personagem que viveu no século XVII e foi o último dono da esmeralda, enlouquecendo na esperança de que um dia o segredo da felicidade lhe fosse revelado.

O intertítulo 3 introduz o nome de Erwin van Weerth como dono de uma esmeralda que contém uma maldição. No intertítulo 17 deste primeiro ato se revela que Erwin morreu aos dezoito anos em 1651 e é um antepassado do protagonista principal, Thomas van Weerth. Lembrando-se que na tela de Gainsborough, *The blue boy*, o aristocrata figurado usa um traje do século XVII, e que o filme reproduz essa tela, conclui-se que a tela cenográfica traz o retrato de um antepassado dos Weerths que viveu no século XVII, o que é coerente com a época em que viveu Erwin van Weerth. Coloca-se a questão: Erwin van Weerth é a figura retratada na tela e, neste caso, Erwin é o menino de azul?

O intertítulo 3 pode pertencer a uma única cartela sem imagens relacionadas entre si ou distribuir-se em três cartelas, cada uma delas com uma sentença. As duas primeiras sentenças estão na primeira pessoa do singular e a última na primeira pessoa do plural, o que indicia uma possível mudança de personagens numa mesma cena. O narrador da primeira cartela não pode ser Erwin, pois ele é citado na fala “No final de minha vida percebo que uma maldição está enterrada na esmeralda de Erwin”. Considerando-se que o texto segue com o mesmo assunto, na segunda cartela “É certo que me trouxe ouro vermelho em abundância, mas era ouro infernal pois transformava os prazeres em tristezas”, o narrador desta deve ser o mesmo da primeira. Quem é o narrador dessas frases, se é que elas pertencem a um único narrador? É alguém do passado que conheceu Erwin e conta sua história em um diário? Ou alguém do presente, como um contador de histórias que assume a voz da personagem do passado enquanto apresenta seu *show* com uma caixa de ilusões ópticas? Finalizando este primeiro grupo de intertítulos, segue-se para o próximo, sem qualquer hipótese sobre quem diz e o que quis dizer com “Como vagabundos errantes, mudamos de país para país...”.

3.1.2 Grupo 2: Intertítulos 4, 5 e 6

4. *Das Geheimnis des Guckkastens vertraute ich ihr an.*¹¹⁹

¹¹⁹ Ibid. I. 4.

O segredo do *peepbox*, eu confiei a ela.

5. *Sie versprach mir ihre Hilfe.*¹²⁰
Ela me prometeu sua ajuda.

6. *Und als Erwin van Weerth sie nachts im Schloss erwartete...*¹²¹
E quando Erwin van Weerth a esperava no castelo à noite ...

Este grupo de intertítulos sugere um novo núcleo cênico, pois novos elementos e personagens aparecem na história, a saber: o “*peepbox*”, o “castelo”, uma personagem que narra o fato ocorrido em primeira pessoa “eu-narrador”, uma personagem feminina mencionada no passado, “eu confiei a ela”, “ela me prometeu...”, e por fim, “Erwin van Weerth ...”. Conforme será revelado adiante, Erwin é personagem do século XVII, portanto as demais personagens que contracenam com ele também o são, isto é, o eu-narrador que conhece o segredo do *peepbox* e “ela” a quem foi confiado o segredo. A frase “E quando Erwin van Weerth a esperava no castelo à noite ...” sugere um suspense indicando que o intertítulo é imediatamente seguido pelas imagens nas quais Erwin está em cena e algo inesperado ocorre. Ora, se isso é verdadeiro, Erwin é representado por um ator cujo nome foi esquecido nos créditos. Se o eu-narrador participou dos acontecimentos do passado e estes ocorreram no século XVII e, se Perennius está tomando conhecimento desses acontecimentos agora e ele é personagem do século XX, então, a personagem do eu-narrador já faleceu, a menos que o filme aborde o sobrenatural, hipótese pertinente quando se trata de filmes alemães deste período. Mas há também a hipótese do eu-narrador ter deixado sua história registrada em diários ou cartas e, neste caso, Perennius está lendo um texto de uma voz do passado. Por fim, o eu-narrador pode ser um contador de histórias do tempo presente que assume a fala da personagem do passado, assim, o dono da fala é o contador de histórias e a fala do dono é de alguém do século XVII.

Os créditos do elenco trazem nomes de atores e suas respectivas personagens que, por estarem vagamente identificados, podem ser colocados a prova no papel de “ela” e do “eu-narrador”. Marie von Bülow, atriz que em 1919 tinha 61 anos, é creditada como “uma mendiga”; Hedda Kemp, de idade desconhecida, aparece nos créditos como “uma vagabunda” e; Helena Sauer, com 60 anos, recebe o crédito de “uma mulher de véu”. Todas podem ser “ela”, tanto quanto “ela” pode ser uma outra atriz cujo nome não

¹²⁰ Ibid. I. 5.

¹²¹ Ibid. I. 6.

recebeu crédito; mendiga, vagabunda, mulher de véu e uma quarta personagem são igualmente candidatas ao papel daquela que prometeu ajudar quem conhecia o segredo do *peepbox*. Quanto ao “eu-narrador”, existem dois nomes entre os créditos masculinos que podem estar associados ao passado: Hans Schaup, o Velho servo dos Weerths, e Hans Ottershausen, creditado no papel de *Guckkastenmann*, ou o *Peepshow man*. Conforme dito antes, considerando-se que o *peepbox* é mencionado no intertítulo 4 e nada indica que em outro momento do filme apareça uma personagem associada a este objeto, evoca-se, antes, a personagem do *Peepshow man* para estar em cena acompanhando este grupo de intertítulos no papel do “eu-narrador”, isto é, o “eu” que confiou a “ela” o segredo do *peepbox*. Recoloca-se, assim, o problema da fala e do dono numa nova perspectiva; como a atividade de contadores de histórias com *peepbox* surgiu por volta do século XVI e, no início do século XX, ainda era possível encontrá-los em feiras de variedades, a personagem do *Peepshow man* pode estar contracenando tanto com Erwin van Weerth e com “ela” em seu castelo do XVII, como com Perennius em uma feira de variedades na qual apresenta seu espetáculo com seu *peepbox*. Hans Ottershausen, representa um *Peepshow man* do século XVII ou do século XX? Isto é, faz o papel da fala do dono ou do dono da fala? Essas são apenas duas das hipóteses para este início de filme, não obstante, em todas elas recai-se sobre a perspectiva de que há um *eu-narrador* e este pode ser um *Peepshow man* que conta uma história na qual o seu objeto de trabalho – o *peepbox* – é tematizado em uma trama que envolve a personagem de Erwin van Weerth. Segue-se a investigação sem qualquer conclusão sobre quem são as personagens que contracenam com Erwin van Weerth, porém, é plausível pensar que um filme de *tableau vivant* que homenageia a tela de Gainsborough, homenageie também a máquina de *peepshow*, objeto pelo qual este tinha grande interesse.

O intertítulo 6 fala de um castelo: “E quando Erwin van Weerth a esperava no castelo à noite...”. O castelo de Vischering, construção cuja última restauração havia sido feita no século XVII, parece ser a locação indicada para as ações que envolvem Erwin, ainda que esta cena tenha sido rodada internamente no estúdio, ou que faça parte de uma história apenas narrada em um cenário de *peepbox*, constrói-se a narrativa em torno de um castelo do passado que leva seus fantasmas para o futuro.

3.1.3 Grupo 3: Intertítulo 7

7. *Aber nicht Glück, sondern nie gestillte Begierden nach Gold brachte mir der Stein jenes Erwin van Weerth. Darum Du Fremder, der Du nach mir in den Besitz des Steins gelangst, wandere und ruhe nimmer, bis Du den “Knaben in Blau” im Gewande gesunden hast. Er allein weiß um das wahre Geheimnis, das den Fluch nimmt von jenem Smaragd.*¹²²

A pedra deste Erwin van Weerth nunca me trouxe nem sorte, nem me acalmou a cobiça pelo ouro. Portanto, você, estranho, ou quem depois de você possuir a pedra, nunca vagueie ou descanse até encontrar o "Menino de azul" nas suas vestes. Só ele sabe o verdadeiro segredo que tira a maldição da esmeralda.

O intertítulo 7 encerra a narrativa do passado, sugerindo um vaticínio para o futuro; as consequências vão, em breve, recair sobre os acontecimentos do tempo presente da narrativa. O texto segue, aparentemente, com o mesmo narrador concluindo a história do século XVII. Pela primeira vez entre os intertítulos sobreviventes, é mencionado o “Menino de azul” e sabe-se desde os anúncios do filme, que trata-se de uma tela com o retratado de alguém. Nota-se agora que há uma relação entre a esmeralda de Erwin van Weerth e o Menino de azul, sendo que este é nome de uma tela que atravessa os séculos e aquele, é alguém do passado. Na Europa, inventavam-se lendas para os quadros corroborando para tornar presente na imaginação do público alguém ausente e cuja vida quase nada se sabia. Assim, o *tableau vivant* de Murnau pode ser um filme que articula verossimilhanças nas lendas dos retratos pintados; por isso, é possível que a tela *Blue boy* de Gainsborough fosse conhecida por uma lenda que associasse a figura do menino de azul com alguma maldição. Ou ainda, que as relações entre as obras de arte de jovens figurados, os nobres assassinados e as maldições com pedras preciosas fossem elementos corriqueiros nessas lendas. O intertítulo 7 traz ainda um vaticínio sobre o valor de uma obra de arte ao relacionar a esmeralda ao *Menino de azul*; isto é, se alguém possuir uma esmeralda, deve procurar o *Menino de azul*, pois “Só ele sabe o verdadeiro segredo que tira a maldição da esmeralda”. Uma hipótese interpretativa para essa relação pode ser lida como um vaticínio para que, aqueles que possuem muito dinheiro, adquiram uma obra de arte, pois só o amor pela arte pode livrá-los da maldição que a riqueza traz.

¹²² Ibid. I. 7.

3.1.4 Grupo 4: Intertítulos 8 e 9

8. *Umgeben von den Zeichen vergangener Macht und verschwundenen Reichtums haust Thomas von Weerth, der Letzte seines Geschlechts, verarmt und vereinsamt aus dem Schloss jeiner Väter.*¹²³

Rodeado pelos sinais de poder passado e da riqueza desaparecida, Thomas van Weerth, o último de sua família, vive empobrecido e solitário no castelo de seu pai.

9... *und die Stimme des Toten, die erzählt von dem goldbringenden Smaragd und dem Bildness "Des Knaben in Blau" findet einen mächtigen Widerhall in der Brust Des Doktor Perennius.*¹²⁴

... e a voz dos mortos, que fala na esmeralda dourada e na imagem do "menino de azul" encontra um eco poderoso no baú do doutor Perennius.

O intertítulo 8 introduz a personagem de Thomas van Weerth, o mocinho do filme cuja condição social e financeira revela-se como a de um aristocrata empobrecido e solitário, vivendo no antigo castelo da família. Supõe-se que o castelo onde vive Thomas é o mesmo castelo mencionado pouco antes no intertítulo 6, "E quando Erwin a esperava no castelo a noite...", afinal Erwin é um van Weerth. Neste caso, o filme avançou com um elipse temporal de dois séculos sem alterar o espaço onde a ação se desenvolve. Assim, o castelo, principal locação do filme, remete ambas as histórias, do passado e do presente, a Vischering¹²⁵. Os sinais de poder e riqueza do passado podem ser associados ao mobiliário e às obras de arte que decoram o espaço. Sabendo-se que Erwin van Weerth, o antepassado do século XVII, foi dono de uma esmeralda que trazia "ouro vermelho", mas era "ouro infernal", a pobreza e a solidão de Thomas, o último dos Weerths, é consequência da maldição que envolve a esmeralda de Erwin e sua riqueza.

No intertítulo 9, o nome de Perennius aparece pela primeira vez nos fragmentos sobreviventes. O texto "a voz dos mortos" associa-se ao passado que rodeia Thomas, enquanto "o poderoso baú"¹²⁶ do Doutor Perennius" sugere que o espectador conheça

¹²³ Ibid. I. 8.

¹²⁴ Ibid. i. 9.

¹²⁵ Se assim for, é preciso admitir que a arquitetura externa do século XVII não combina com a cenografia interna da casa onde mora Thomas, conforme veremos adiante nos fotogramas sobreviventes.

¹²⁶ A Figura. 13 mostra uma cena com Thomas, Perennius e um baú, que será comentada em outro momento. Antecipa-se essa informação apenas para reforçar que o baú de Perennius é de fato um objeto importante no filme.

não só Perennius, cujo nome acredita-se que tenha sido citado no fragmento perdido do intertítulo 1, como está familiarizado com o seu baú. Assim, o “poderoso baú” ganha estatuto de elemento diegético do filme e pode agora ser indicado como o “achado estranho” mencionado no intertítulo 2. Por fim, os intertítulos 8 e 9 sugerem que as duas personagens, Thomas e Perennius, com suas histórias paralelas e complementares vão se encontrar nas próximas cenas.

3.1.5 Grupo 5: Intertítulos 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16

10. *Auf der Suche nach dem Knaben im blauen Gewand*¹²⁷

Em busca do menino vestido de azul...

11. *... kam Perennius in die Nähe des Schloss von Weerth.*¹²⁸

...Perennius veio para perto do castelo dos Weerths.

12. *Ich bin ein müder Fechter, das Schwert entsinkt mit schier, der Fluch der alten Geschlechter lastet schwer aus mir.*¹²⁹

Eu sou um espadachim cansado, a espada quase afunda, a maldição da velha geração pesa pesado sobre mim.

13. *Verarmte...*¹³⁰

Empobrecido....

14. *Ein später Gast.*¹³¹

Um visitante tardio.

15. *Dies ist also das berühmte Bild des “Knaben in Blau”! Wie es Ihnen gheicht...*¹³²

Então, este é o famoso retrato do "menino de azul"! Como funciona ...

16. *Wäre es möglich, das Bild kaustisch zu erwerben.*¹³³

Seria possível comprar o quadro más intenções.

¹²⁷ Ibid. I. 10.

¹²⁸ Ibid. I. 11.

¹²⁹ Ibid. I. 12.

¹³⁰ Ibid. I. 13.

¹³¹ Ibid. I. 14.

¹³² Ibid. I. 15.

¹³³ Ibid. I. 16.

Os intertítulos 10 e 11 esclarecem que Perennius “vai para perto” do castelo dos Weerths, aventando ser ele uma personagem que vem de longe e corroborando com a tese de que seu sobrenome Bell assim foi escolhido por ser ele um estrangeiro. Nos intertítulos 12 e 13 pode-se imaginar Thomas em seu castelo lamentando em seus pensamentos os infortúnios herdados. O intertítulo 14 anuncia o “visitante tardio” o que pode ser acompanhado de uma imagem na qual Perennius toca a campainha, talvez já tarde da noite. Fica evidente que uma ação corriqueira se desenrola com Perennius sendo recebido e entrando na casa de Thomas até que, no intertítulo 15, nota-se que Perennius está diante da tela do *Menino de azul* e demonstra ter conhecimento prévio sobre a tela. Suas intenções não são as melhores, pois, Perennius, para si mesmo, diz em pensamento no intertítulo 16: “Seria possível comprar o quadro com más intenções [?]”. Conclui-se que Perennius possui dinheiro, está decidido a adquirir a tela, mas não se sabe quais são as más intenções; embora, sabe-se que esta é relacionada à esmeralda, que traz “ouro vermelho” em abundância, ainda que seja “ouro infernal.”

3.1.6 Grupo 6: Intertítulos 17, 18, 19 e 20

17. Erwin van Weerth, geb. 1651, war der letzte Besitzer des berühmten von Weerth Smaragdes, um dessentwillen er im 18 Lebensjahr ermordet wurde. Der Stein gast als das Glückssymbol derer von Werth. Die Sage bringt daher den Niedergang des einst stolzen und reichen Geschledts mit dem Verschwinden des Smaragdes in zusammenhang. Wie vor dem der Stein, so gilt seit jenem Lage das Bildnis des ermordeten “Der knabe in Blau” als der tostbarste Besitz der Familie. Die Überlieferung berichtet, datz vor dem jedem Unglück der Knabe in Blau seinem Besitzer erscheine.¹³⁴

Erwin van Weerth, nascido em 1651, foi o último dono da famosa esmeralda Van Weerths, pela qual ele era doente. Aos 18 anos de idade foi assassinado. A pedra é o símbolo da felicidade dos Weerths. A saga associa, assim, o declínio da outrora orgulhosa e rica história com o desaparecimento da esmeralda em questão. Como a pedra que a antecedeu, isso é verdade, o retrato do menino assassinado “o menino vestido de azul”, é considerado a posse mais mortal da família desde então. A tradição diz que antes da desgraça, o menino de azul aparece para seu dono.

18. ...und übermächtig wird in Perennius der Wunsch, das Bildnis des “Knaben in Blau” zu besitzen.¹³⁵

¹³⁴ Ibid. I. 17.

¹³⁵ Ibid. I. 18.

...e o desejo de possuir o retrato do “Menino de azul” torna-se avassalador em Perennius.

19. *Ich kann begreifen, dass Sie sich von dem Gemälde nicht trennen wollen, aber auch die Allgemeinheit hat ein Anrecht auf dieses Kunstwerk. Leihen Sie es mir wenigstens für eine Ausstellung in der Hauptstadt.*¹³⁶

Eu posso entender que você não quer ter parte com a pintura, mas o público em geral também tem o direito a essa obra de arte. Pelo menos, deixe-me tê-lo para uma exposição na capital.

20. *Ende des ersten Aktes.*¹³⁷

Fim do primeiro ato.

Este grupo de intertítulos dá continuidade ao diálogo anterior no qual Perennius quer comprar o retrato do *Menino de azul*. Talvez o filme transporte o espectador às cenas do passado, talvez as imagens continuem no presente com Thomas e Perennius diante da tela. As informações que Perennius – e o público – obtiveram sobre Erwin van Weerth nas cenas iniciais são agora complementadas com aquilo que Thomas sabe sobre seu antepassado. Desconhece-se como Perennius Bell apresenta-se a Thomas, mas supõe-se que ele o tenha mencionado seu título de *Doktor* talvez como especialista em obras de arte, possivelmente um *marchand* já que quer adquirir a tela. Porém, sabendo-se que Perennius é mal intencionado, sua especialização pode ser puro charlatanismo. Thomas lhe revela tudo que sabe sobre Erwin van Weerth, o último dono da esmeralda pela qual enlouqueceu e foi assassinado aos dezoito anos. Em “Como a pedra que a antecedeu, isso é verdade, o retrato do menino assassinado “o menino de azul vestido”, é considerado a posse mais mortal da família desde então.”, entende-se que se Erwin van Weerth foi assassinado aos dezoito anos, o menino assassinado é Erwin e, portanto, Erwin é o menino de azul, retratado na tela. Ora, essa inferência apresenta um problema, pois um jovem de dezoito anos não é tratado como “menino”, no entanto, a hipótese é válida, por ser a mais simples. Não se pode esquecer que a tela de Gainsborough apresenta o mesmo problema; ela se torna conhecida como *Blue boy* e o retrato mostra um jovem entre treze e dezoito anos.

A esmeralda, outrora orgulho e símbolo de felicidade dos Weerths, passa a ser associada ao declínio e desgraça da família – diante do enlouquecimento de Erwin, nas mãos de quem a esmeralda desapareceu. Com o desaparecimento da pedra e assassinato

¹³⁶ Ibid. I. 19.

¹³⁷ Ibid. I. 20.

do menino que agora sabe-se que foi Erwin, a maldição da pedra é direcionada à tela do menino assassinado, ou seja, a tela na qual está figurado o próprio Erwin e que dá título ao filme *Knabe in Blau*. Chega-se, assim, a uma lenda com uma maldição para o retrato do Erwin, cujo nome não será mais mencionado nos intertítulos. O *Menino de azul* passa a ser a “posse mais mortal da família” como antes fora a esmeralda, de tal modo que o proprietário da tela, antes de sofrer uma desgraça, vê uma aparição do menino de azul. Thomas só sabe uma parte da história, para ele Erwin foi assassinado, a esmeralda está desaparecida e sua maldição foi transferida para o retrato *Knabe in Blau*. Perennius parece ter mais conhecimento do passado dos Weerths do que o próprio Thomas, pois sabe que o *Menino de azul* pode tirar a maldição da esmeralda, mas na sua má intenção de vilão, essa não deve ser a sua preocupação.

Nos créditos do filme não encontramos nome de ator para o papel de Erwin van Weerth que, agora sabemos, tratar-se do antepassado assassinado aos dezoito anos, cujo retrato é chamado de *Menino de azul*; porém, entre os fragmentos do filme, há um (Fig. 11) que traz dois atores, um jovem e um menino, vestidos com figurino do século XVII encenando uma ação enigmática que coloca em dúvida a hipótese que defendida, isto é, que Erwin, o jovem de dezoito anos é o menino assassinado que dá título ao filme. Antes do comentário, descreve-se o fragmento. Trata-se da imagem de uma noite chuvosa na qual um jovem que pode ter dezoito anos e uma criança de uns cinco anos estão um diante do outro em posição espelhada.



Fig. 11 – DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_14]

Descrição: Dois atores mirins não identificados estão em cena; um jovem entre 14 e 18 anos e um menino, 3 a 5 anos. O jovem está a frente de uma viga de madeira que corta o lado esquerdo do quadro de cima abaixo apoiada numa parede. Ele veste *culotte* e um casaco curto e está ajoelhado sobre a perna direita com a esquerda dobrada no eixo que aponta para o leste do quadro; o rosto inclina-se para baixo e os olhos estão fechados. Seu braço esquerdo está levemente dobrado com a mão esquerda sobre o joelho

esquerdo; o braço direito está esticado e a mão direita segura algo que encosta o chão, um chapéu ou uma capa. No eixo contrário, diante do jovem, está o menino vestindo uma roupa curta acima do joelho e um colete sem mangas. O menino se encontra na mesma posição que o jovem, porém, invertendo-se pernas e braços, isto é, ajoelha-se sobre a perna esquerda e a direita está dobrada com o pé apoiado no chão. O braço direito está levemente dobrado com a mão sobre a perna direita e o esquerdo estendido sem segurar nada nas mãos. O cabelo esconde o rosto e a cabeça está inclinada para baixo. A posição de ambas as personagens uma diante da outra sugere um gesto de reverência. Chove sobre ambos.

Existem duas personagens atuando no fragmento sobrevivente: um jovem de aproximadamente dezoito anos e um menino de cinco anos, logo, existiram dois atores, um jovem e um menino não creditados na ficha técnica com a indicação desses papéis¹³⁸, o que torna impossível garantir qualquer coisa. Porém, sabe-se que o menino de azul aparece para o dono da esmeralda antes que uma desgraça aconteça e sabe-se que Erwin foi o último dono da esmeralda, entende-se que Murnau pode ter encenado o momento em que o menino de azul aparece para Erwin antes da desgraça de seu assassinato e, assim, o menino de azul não é Erwin, mas sim outra personagem. Para validar a hipótese de que Erwin, o jovem assassinado aos dezoito anos é também o menino assassinado e retratado na tela o *Menino de azul*, faz-se necessário uma subtese correlata na qual, sugere-se aqui, o menino que aparece diante de Erwin é ele mesmo aos cinco anos. Neste caso, coloca-se o tema da memória como elemento que participa dos instantes finais da morte. Na hipótese contrária, Erwin e o menino, distintamente representados por atores, são personagens distintas que tiveram o mesmo destino, morreram assassinados, talvez ambos no mesmo dia por causa da esmeralda, porém, Erwin em sua loucura teria persuadido o menino a fazer algo que o conduziu a morte. Neste caso, o retrato do *Menino de azul* é deste personagem que tornou-se uma maldição para aqueles que possuem a pedra. Ocorre que a figura do *Menino de azul*, tanto na tela cenográfica, como na tela de Gainsborough, não se assemelha a um menino de cinco anos, como se vê no fragmento sobrevivente; o retrato está mais próximo de um jovem de dezoito anos. Por fim, é interessante registrar que a posição espelhada das

¹³⁸ A ficha técnica traz o nome do ator Schmidt-Werden sem mencionar qual seria o seu personagem, o que pode ter sido o jovem, o menino ou outros esquecidos nos créditos.

personagens do jovem e do menino lembra o que ocorre com o jogo de imagens no interior de um *peepbox*, isto é, a partir de uma figura recortada em papel, pode-se desdobrá-la em imagens espelhadas criando ilusões ópticas diminuindo-se ou aumentando seu tamanho inicial. Talvez Murnau tenha proposto uma cena com dois atores um menino e um jovem, para construir uma metáfora do jogo de espelhos enquanto segredo do *peepbox*. Como o nome de Erwin van Weerth desaparece dos intertítulos sobreviventes e só se falará no *Menino de azul*, o mistério fica registrado e arquivado como crime sem conclusão: Quem matou o Menino de azul? Quem foi o menino de azul?

O intertítulo 18 diz “...e o desejo de possuir o retrato do “menino de azul” torna-se avassalador em Perennius”, indicando que o vilão tem mesmo um caráter perverso, pois quanto mais toma conhecimento das maldições e desgraças associadas à tela, mais deseja possuí-la. Encerrando o Ato I, fica evidente que Perennius está em cena no fluxo de imagens que transcorrem acompanhadas por esses intertítulos finais e pode-se imaginar a expressão do vilão deixando-se dominar pelo desejo de possuir a tela. No intertítulo 19, evidencia-se que Perennius insistiu em comprar a tela e por fim, teve que se conformar com a negativa de Thomas que não a vende por temer que a maldição se espalhe para além da sua família. Percebe-se que Perennius está apenas temporariamente conformado, pois persuade Thomas a deixar que a tela participe de uma exposição na capital, como veremos a seguir.

3.2 Ato II

O Ato II é dedicado à apresentação da tela que dá título ao filme e da personagem de Lisa Sutroff, a jovem atriz. Dividiu-se os vinte e seis intertítulos em nove grupos a partir de mudanças espaciais indicadas nos próprios intertítulos como “no escritório”, “no campo”, etc e mudanças temporais como “... venha amanhã”, “início das férias”, “fim das férias”.

Lisa Sutroff é introduzida neste ato acompanhada de seu diretor, o diretor do Teatro Westend onde Lisa trabalha. Lisa conhece Thomas e a tela *Menino de azul*; sugere-se que Thomas se interessa por Lisa logo nos primeiros contatos, mas Lisa apaixona-se primeiro pela obra de arte e só no três final do ato é que se nota sua paixão estendida ao dono. A paixão de Lisa por ambos a leva em busca de meios para salvar

Thomas das dificuldades financeiras e, assim, evitar que a tela do *Menino de Azul* seja vendida. O vilão, Perennius Bell, interessado na tela, age de modo a colocar o par romântico em conflito, visto que Lisa atrapalha seus planos de tornar-se proprietário da tela.

Pode-se dizer que, neste Ato, estabelece-se um triângulo amoroso entre Thomas, Lisa e o *Menino de Azul* que se coloca como uma personagem vítima dos interesses espúrios de Perennius e dependente da ação de alguém que a ame a ponto de sacrificar-se por ele. O amor de Thomas pela tela *Menino de azul* está associado ao medo da maldição; por isso, este vive dividido entre preservá-la em sua casa, evitando que a maldição se espalhe, ou cedê-la ao interessado e livrar a si mesmo de uma fatalidade iminente. Recai sobre Lisa, a corajosa figura feminina, conduzir aos extremos o propósito de salvar a atela.

3.2.1 Grupo 1: Intertítulos 1 e 2

*2°. Akt. Der Knabe in Blau.*¹³⁹

O menino de azul.

*1. Thomas van Weerth hatte der Eröffnung der Landesausstellung beigewohnt.*¹⁴⁰

Thomas van Weerth assistiu à inauguração da exposição nacional.

*2. Darf ich Sie mit den Herren des Komitees bekannt machen, Herr van Weerth und Sie gleichzeinig bitten, morgen an unsrem Atelierseste teilzunehmen.*¹⁴¹

Permita-me apresentar-lhe os membros do comitê, Sr. van Weerth, e pedir-lhes que venham ao nosso estúdio amanhã.

O 2°. Ato é anunciado com o mesmo título do filme: “O menino de azul”. Esta primeira cena alude à elipse temporal entre o Ato I e o Ato II, sugerindo que a exposição na capital, tal como mencionou Perennius no Ato I, foi inaugurada e que Thomas esteve lá, mas não se sabe se o *Menino de azul* foi exposto. O evento insere Thomas em novos círculos sociais; aqui ele é apresentado a um comitê sobre o qual não

¹³⁹ Ato II

¹⁴⁰ Ato II, I. 1

¹⁴¹ Ibid., I. 2

se tem detalhes, mas nota-se que é um comitê cultural, provavelmente interessado em conhecer a tela. A primeira hipótese é que o intertítulo 2 apresenta uma fala de Perennius; se Perennius convenceu Thomas a ir à inauguração da exposição na capital, ele também convenceu o comitê a se interessar pela tela e agora promove o contato entre eles. Uma vez feitas as aproximações, o comitê desaparece do filme, pelo menos nessa reconstrução imaginária, pois não se lê mais nada sobre ele nos intertítulos; no entanto, as personagens que parecem ter sido primeiramente introduzidas como membros do comitê, permanecem no filme.

3.2.2 Grupo 2: Intertítulos 3 e 4

3. *Lisa Sutroff vom Westend-Theater und ihr Direktor.*¹⁴²

Lisa Sutroff do Teatro Westend e seu diretor.

4. *Lisa aber halt nur Augen für das Bild, das einen sonderbaren Zauber aus sie ausübt.*¹⁴³

Lisa, no entanto, só tem olhos para o quadro, o qual exerce uma estranha magia sobre ela.

Supõe-se que houve uma elipse de um dia entre o primeiro grupo de intertítulos e este, pois no intertítulo 2 fala-se em pedir que os membros do comitê compareçam ao estúdio no dia seguinte. O intertítulo 3 apresenta Lisa Sutroff, interpretada por Margit Baunay, e seu diretor, cujo papel é creditado a Leonhardt Haskel, informando o público o nome da mocinha, o nome do Teatro do qual ela faz parte e quem a acompanha neste momento. Como o intertítulo 4 continua falando de Lisa, é possível que ambos, Lisa e o diretor, façam parte do comitê mencionado no intertítulo 2 e agora visitam o estúdio para o qual foram convidados. O intertítulo 4 indica que Lisa só tem olhos para o quadro; ela está diante dele nesse momento e descobre-se pelos fotogramas que o estúdio é uma sala na casa de Thomas onde estão os quadros da família, incluindo o *Menino de azul*. Dois fragmentos sobreviventes, Fig. 12 e Fig. 13, servem à reconstrução imaginária desses intertítulos com uma certa segurança, dada a similitude entre imagem e texto. Neles pode-se ver em cena Lisa Sutroff, seu diretor e uma terceira

¹⁴² Ibid., I. 3.

¹⁴³ Ibid., I. 4.

personagem, um homem, cujo papel e ator não foi possível identificar. A sala na qual os três estão pode ser identificada como um cômodo da residência de Thomas, mas o dono da casa não está em cena neste fragmento. Nota-se no fragmento da Fig. 12 a dinâmica teatral em uso no cinema dos anos de 1920. As três personagens – Lisa, seu diretor e o homem – posicionam-se no espaço sugerindo que circulam por ele, como atores num palco; porém, não é possível assegurar que houve movimentação das personagens e se esta foi ampla ou comedida. Uma quarta personagem, a tela *Knabe in Blau*, participa da cena, mas esta não se move e permanece pendurada na parede como uma esfinge que pede para ser decifrada. O estúdio com a galeria dos antepassados opera como uma coleção particular herdada por Thomas. O assento diante da tela indica que o espaço foi pensado para que as personagens possam interagir com a obra ou circular pelo estúdio, relacionando-se com o *Menino de azul* de modo que ele se torne a personagem principal.



Fig. 12 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_03]

Descrição: Estão em cena a atriz Margit Baunay atuando no papel de Lisa Sutroff, o ator Leonhardt Haskel no papel de diretor e um ator não identificado cujo papel ignora-se. A cópia cenográfica do *Menino de azul*, principal objeto diegético com estatuto de personagem, participa da cena. O fragmento mostra um plano aberto de uma sala acessada por uma escada de três degraus abaixo do nível da porta de entrada que se encontra no plano mais profundo da sala. A entrada da sala se dá por uma porta em arco mostrada ao fundo, diante da qual estão os dois homens: o diretor com o chapéu na cabeça dando um passo à frente e o outro homem, que segura o chapéu nas mãos está com os pés parados. Em plano mais próximo, Lisa Sutroff e, na sua frente, um assento. Uma parede oblíqua, que começa no centro do quadro e se estende até a borda direita, acentua a profundidade de campo. Nesta parede forma-se uma galeria com oito quadros pequenos, talvez retratos dos antepassados dos Weerths. Em outra parede, situada em

primeiro plano, está a tela *Menino de azul* cuja medida, próxima do tamanho humano¹⁴⁴, parece agigantada em relação às personagens. No centro do quadro, um ou dois metros à frente da linha que marca a parede oblíqua, Lisa, de luvas e chapéu, está em pé parada admirando o *Menino de azul* como quem deixa a conversa para os homens e se encanta com a beleza da obra.



Fig. 13 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_04]

Descrição: Em cena: Margit Baunay como Lisa Sutroff e o *Menino de azul*. Este fragmento é um *insert* para o fragmento de plano geral, pois nota-se a mudança abrupta de ângulo aproximando-se e reforçando-se a relação entre Lisa e a tela. Em plano próximo, Lisa inclina seu corpo da borda leste para a oeste onde está a tela como quem necessita aproximar a visão para admirar os detalhes da pintura. Na borda oeste em primeiro plano, a figura retratada na tela aparece cortada entre o tornozelo e a testa de tal modo que traçando uma linha horizontal, a panturrilha do menino figurado se alinha à altura do busto de Lisa. É possível que Lisa tenha feito uma ação no plano geral levantando-se do móvel que está diante da tela ou sentando-se nele para suavizar a transição abrupta para o *insert*; embora, neste período do cinema, fosse corrente a montagem abrupta do plano geral para o *insert* e vice-versa.

Em 1919, o cinema silencioso já havia construído uma gramática visual com movimentos de câmera, cortes e efeitos de luz que podiam ser falseados e compreendidos pelo público. A profundidade de campo é um recurso imprescindível na narrativa sem som e o plano de *insert* torna-se uma espécie de “pontuação”. Segundo David Bordwell, entre 1908 e 1920, o cinema avança de uma linguagem teatralizada entre quatro paredes para uma dinâmica de ações e cortes mais próximos, o que é observado, particularmente, nas cenas de interação erótica entre mocinho e mocinha.

¹⁴⁴ Recapitulando, a tela original de Gainsborough tem 1m75, o que também corresponde ao tamanho humano.

Por volta de 1908 “os atores estão em fila diante de nós com direito a rugas e decoração pintada. O plano se desenrola sem ser interrompido por vistas próximas (...) o cúmulo da teatralidade”¹⁴⁵; mas, passados alguns anos, Bordwell observa que as cenas são mais naturalistas: “ainda não há cortes para fechar os planos dos personagens, mas o espaço destes é bem volumétrico”¹⁴⁶, ou seja, a personagem protagonista da ação está um pouco mais próxima da câmera, enquanto o mobiliário, as paredes e objetos decorativos constroem a profundidade de campo de onde surge a outra personagem, por vezes delineada em sombra. Já em 1919, o cinema usa uma linguagem decomposta em planos, que Bordwell exemplifica com uma cena de *Presidenten*, 1919, dirigida por Carl Theodor Dreyer:

Um jovem rico fica impressionado pela beleza de uma jovem trabalhadora: eles se estudam. A ação-chave é encenada em menos profundidade do que no plano de 1913. Como que para compensar a ação é decomposta em vários planos. A interação erótica ocorre em um par de imagens mais próximas. E para o plano da mulher, o ângulo da câmera muda abruptamente colocando-nos “no meio” dos atores.¹⁴⁷

Este parece ser o caso de *Der Knabe in Blau*, conforme observa-se nos fragmentos sobreviventes aqui descritos, considerando-se a perspectiva de que mocinho e mocinha estão se conhecendo nesse momento. Porém, no fragmento sobrevivente, Thomas, o jovem rico, ainda que empobrecido, não está em cena, o que não significa que não tenha participado dela. Deve-se considerar a possibilidade de Thomas ter entrado nessa cena, já que a ação ocorre em sua casa. Conhecem-se apenas dois fotogramas distintos, um plano aberto e um *insert*, de uma cena que pode ter sido rodada com personagens entrando e saindo da sala. Em ambos Lisa está magnetizada diante do *Menino de azul*, por quem se apaixona na sequência. Thomas pode ter adentrado o estúdio no plano geral pela profundidade de campo. Como diz Bordwell: “de onde surge a outra personagem, por vezes delineada em sombra”. Murnau pode ter decupado o plano geral com apenas um *insert*, o que sobrevive, ou decupado com outros *inserts*, incluindo um que aproximasse a relação erótica entre Thomas e Lisa. Neste caso, a indiferença de Lisa para com as pessoas que estão a sua volta, se estende a Thomas, contribuindo para

¹⁴⁵ BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Trad. Luis Carlos Borges. Campinas, SP. Editora Unicamp. 2013. p. 13

¹⁴⁶ Op. cit.

¹⁴⁷ Op. cit.

despertar no mocinho o espírito da conquista de uma mulher “difícil”, já que o intertítulo 4 diz “Lisa, no entanto, só tem olhos para o quadro, o qual exerce uma estranha magia sobre ela.” Fica a impressão de que, a exemplo do que diz Bordwell sobre as personagens de Dreyer, Thomas entrou em cena e dirigiu à Lisa um olhar de “jovem rico (ainda que empobrecido) impressionado pela beleza de uma mulher trabalhadora”, no caso, a beleza de uma jovem atriz trabalhando para um comitê de cultura e para o Teatro Westend.

Os dois fotogramas deixam outras dúvidas sem solução: sabe-se que Thomas vive no castelo de seus antepassados e que o castelo usado como locação é o de Vischering, mas percebe-se agora que a cenografia interna do espaço onde ele vive não combina com a arquitetura externa do castelo; os créditos indicam que Thomas tem pelo menos um mordomo, será que o homem não identificado é um dos mordomos? Mas por que ele, um mordomo, estaria de chapéu dentro de casa? Será que Lisa, seu diretor e o homem não identificado foram recebidos por um mordomo que não se deu ao trabalho de guardar o chapéu ou pelo menos oferecer um mancebo para que eles repousassem o chapéu? Por que razão os dois homens estão de chapéu dentro de casa? Acabam eles de chegar ou acabam de pegar o chapéu para sair? Seja como for, o mordomo, eterno culpado no cinema, pode não ter nada a ver com essa cena.

3.2.3 Grupo 3: Intertítulos 5, 6 e 7

5. *Im Atelier des Akademieprofessors.*¹⁴⁸
No ateliê dos professores da Academia.

6. *Verliebt? Vielleicht.... aber.... kann man verliebt sein Meister in einen, Der schon vur 300 Jahren lebte?*¹⁴⁹

Apaixonada? Talvez.... Mas pode alguém se apaixonar por um mestre (da pintura) que viveu há 300 anos?

7. *Um bei Dir zu sein trüg ich Not und Föhide, liez ich Freud und Haus und die Fülle der Erde. Mich verlangt nach Dir wie die Flut nach dem Strande, wie die Schwalben im Herbst nach dem südlichen Lande.*¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ato II I., 5.

¹⁴⁹ Ibid. I., 6.

¹⁵⁰ Ibid. I., 7.

Para estar com você, eu carrego miséria e vergonha, eu deixo a alegria e a casa e a plenitude da Terra. Eu pergunto por você como a maré pelas praias, como as andorinhas no outono pelas terras do sul.

O intertítulo 5 indica um novo espaço que é o ateliê dos professores da Academia, sugerindo uma elipse temporal e espacial, para o local onde agora se encontra Lisa, aparentemente sonhando acordada com a tela do *Menino de azul*. Não se sabe o que Lisa faz neste ateliê; talvez ela trabalhe ou estude neste local. Se Lisa é atriz e ela está em um ateliê, pode ser que faça um bico como modelo vivo numa academia de professores de desenho e pintura. Talvez a imagem mostre alguém, um professor, um aluno ou outro modelo, observando o olhar distante de Lisa e acordando-a de seu sonho como quem pergunta se ela está apaixonada. Ao despertar e sair de sua imobilidade, Lisa diz: “Apaixonada? Talvez.... Mas pode alguém se apaixonar por um mestre que viveu há 300 anos?”. Seja como for, os intertítulos sugerem que Lisa está em cena atuando no papel de mocinha apaixonada, porém, apaixonada pelo pintor de um quadro e não pelo jovem que conheceu. A pintura teria sido feita por um mestre que viveu no século XVII, quando viveu Erwin van Weerth: tudo se passa de modo coerente com a época do traje que o *Menino de azul* veste.

No intertítulo 7, lê-se uma frase enigmática que pode estar associada à ação de Lisa no momento que ela vê o quadro. Foi dito no início¹⁵¹ que a tela cenográfica contém uma frase escrita na parte inferior, abaixo dos pés do menino figurado, conforme se vê em alguns fotogramas, Figs. 5 e 26. Coloca-se aqui a hipótese de que o intertítulo 7 traz esta frase, que Lisa leu quando observava o quadro na casa de Thomas e, agora na academia dos professores, a frase lhe vem à lembrança: “Para estar com você, eu carrego miséria e vergonha, eu deixo a alegria e a casa e a plenitude da Terra. Eu pergunto por você como a maré pelas praias, como as andorinhas no outono pelas terras do sul.” Nesta hipótese, a paixão que Lisa sente pelo quadro é reforçada pela frase deixada pelo mestre.

3.2.4 Grupo 4: Intertítulos 8 e 9

¹⁵¹ P. 49 desta dissertação.

8. *Um nächsten Lage. Mit gzozer Sorgfalt bereitet Lisa selbst alles für den ersten Empfang des Thomas van Weerth vor.*¹⁵²

Próxima fase. Com grande cuidado, Lisa prepara tudo para o primeiro recital de Thomas van Weerth.

9. *Es darf nicht sein, ich bin arm....*¹⁵³

Não deve ser, sou pobre ...

O intertítulo 8 indica que a paixão de Lisa pela tela avança para uma próxima fase na qual ela prepara com cuidado o primeiro recital de Thomas. Que recital seria esse? Thomas é músico? Até então sabe-se apenas que Thomas é um nobre empobrecido e possui uma tela com o retrato de um antepassado, nada podendo inferir-se da menção do recital¹⁵⁴. O intertítulo para servir apenas para destacar que Lisa começa a se interessar por Thomas.

O intertítulo 9 pode referir-se à fala, ou pensamento, tanto de Thomas como de Lisa, pois é sabido que Thomas é um nobre empobrecido e no final do ato será revelado que Lisa não tem dinheiro. Por enquanto, Thomas e Lisa não sabem nada da condição financeira recíproca. A fala “não deve ser, sou pobre...” colocada na boca de Thomas a respeito de si mesmo, aponta para uma percepção de que Lisa flerta com ele e, imaginando-a uma bela atriz bem-sucedida, Thomas não entende porque ela com ele flerta. Na hipótese contrária, Lisa diz a si mesma “não pode ser, sou pobre”, imaginando que Thomas, não flertaria com ela. Considerando-se que Lisa preparou tudo com cuidado para o recital de Thomas, é ela quem flerta.

3.2.5 Grupo 5: Intertítulos 10, 11, 12, 13 e 14

10. *Bei Beginn der Theaterserien reist Lisa aufs Land.*¹⁵⁵
No início das férias do teatro, Lisa viaja para o campo.

11. *Auf dem Lande.*¹⁵⁶

¹⁵² Ibid. I. 8.

¹⁵³ Ibid., I. 9.

¹⁵⁴ Os intertítulos não voltam a falar em recital ou qualquer outra situação que associe Thomas à atividade artística; porém, nota-se na Fig. 20 que Thomas usa um traje de gala semelhante ao de músicos ou maestros, casaca preta e gravata borboleta branca.

¹⁵⁵ Ibid., I. 10.

¹⁵⁶ Ibid., I. 11.

No campo.

12. *Sehnsucht*.¹⁵⁷

Nostalgia.

13. *Lisa... Lisa....*¹⁵⁸

Lisa... Lisa....

14. *Thomas Könnte die Trennung von Lisa nicht ertragen*.¹⁵⁹

Thomas não podia suportar a separação de Lisa.

Este grupo de intertítulos refere-se a um novo espaço e uma nova fase na qual o par romântico envolve-se amorosamente. Lisa tira férias do teatro e viaja para o campo, enquanto Thomas é tomado pelo desejo de estar com ela. Os intertítulos sugerem que a cena é construída em montagem paralela, com Lisa nostálgica no campo e Thomas inquieto na cidade. O roteiro só tem uma saída para o sofrimento de Thomas: produzir o encontro entre os dois, o que só pode ser feito a partir da ação de Thomas, pois, Lisa, a mocinha nostálgica, poderia passar as férias inteiras no campo, recordando-se de cada detalhe desde que conheceu a tela *Menino de azul* e seu dono.

3.2.6 Grupo 6: Intertítulos 15 e 16

15. *Glückliche Lage*¹⁶⁰

Fase feliz.

16. *Bist Du's?*¹⁶¹

É você?

Se a hipótese levantada na cena anterior estiver certa, a “Fase feliz” indica que o encontro entre Thomas e Lisa se realiza. Adiante, no intertítulo 19, verifica-se que Lisa ainda está no campo; assim, a ação de Thomas é a de partir ao seu encontro no campo. O intertítulo 16: “É você?” expressa a surpresa de Lisa ao ver Thomas no campo. Não

¹⁵⁷ Ibid., I. 12.

¹⁵⁸ Ibid., I. 13.

¹⁵⁹ Ibid., I. 14.

¹⁶⁰ Ibid., I. 15.

¹⁶¹ Ibid., I. 16.

se sabe como Thomas descobre o local onde Lisa está. O que importa é que houve, neste momento do filme, uma fase feliz e ela é construída para indicar o encontro no qual o mocinho e a mocinha assumem seus sentimentos. Nesta reconstrução imaginária, supõe-se que é hora da cena, ou sua insinuação, do primeiro beijo.

3.2.7 Grupo 7: Intertítulos 17 e 18

17. *Perennius am Werk.*¹⁶²

Perennius no trabalho.

18. ... *und wenn Sie Thomas van Weerth bestimmen könnten, mir Das Bild Des "Knaben in blau" zu verkaufen, wäre ich bereit, seine Schulden zu bezahlen. Perennius Bell.*¹⁶³

... e se você pudesse convencer Thomas van Weerth a me vender o retrato do Menino de Azul, eu estaria disposto a pagar suas dívidas. Perennius Bell.

Depois de algumas cenas sem qualquer indicação da presença de Perennius, surge um intertítulo que dá a entender que ele esteve o tempo todo acompanhando os movimentos de Thomas e Lisa. É possível que o vilão tenha participado de alguma cena enquanto Thomas e Lisa estavam juntos antes da ida para o campo, ou tenha procurado por Thomas em sua casa e sabido pelo mordomo que ele foi ao encontro de Lisa. Pode-se ainda supor que ele observou os passos de Thomas seguindo-o escondido e, assim, percebeu que ele se apaixonou por Lisa e comprou passagem de trem para o campo. Diante das poucas informações que os intertítulos e os fragmentos trazem, não é possível saber como Perennius acompanha o desenrolar do romance entre os protagonistas, mas é evidente que o doutor-vilão não fica esquecido no filme e está atento a tudo. O resultado é que agora ele volta a agir, enviando uma mensagem na qual oferece dinheiro para alguém ajudá-lo a convencer Thomas a vender-lhe o quadro *Menino de azul*. A quem Perennius faz esta proposta? A alguém que tem dívidas e em breve será revelado que Lisa tem dívidas. Supõe-se, assim, que Perennius conhece a vida da bela atriz e, sabendo que Lisa e Thomas estão apaixonados, tenta persuadi-la a convencer Thomas a vender o quadro. O que Perennius talvez não saiba é que, mais do

¹⁶² Ibid., I. 17.

¹⁶³ Ibid., I. 18.

que Thomas, Lisa ama a tela que ele possui. Assim, o endividado Thomas não quer vender o quadro, a endividada Lisa também não quer que ele o venda, logo, ela se recusa a participar do plano e vai em busca de outra solução para salvar a tela dos van Weerths.

3.2.8 Grupo 8: Intertítulos 19, 20 e 21

19. *Der letzte Morgen auf dem Lande.*¹⁶⁴

A última manhã no campo.

20. *Zieh Dich rasch an, ich erwarte Dich unten am Erlengehölz.*¹⁶⁵

Vista-se rápido, eu espero por você no amieiro.

21. *Bejorgungen, nicht neugierig sein.*¹⁶⁶

Seja paciente, não curioso.

O intertítulo 19 tem por função indicar o tempo narrativo: a última manhã no campo na qual alguma coisa acontece como desfecho dessa fase feliz. Quem está no campo é Lisa e Thomas, logo, “Vista-se rápido...” evidencia que alguém pode estar com traje de dormir acordando neste momento e “... eu espero por você no amieiro” revela que quem fala já está pronto aguardando no amieiro, sendo a árvore um ponto de encontro conhecido de ambos. Quem estaria em trajes de dormir e quem já está pronto? Considerando-se o último intertítulo 21, pode-se supor que é Lisa quem diz “...eu espero você no amieiro” e diante de uma ação ou gesto interrogativo de Thomas, ela responde “seja paciente, não curioso”. Se for isso, Lisa tem algo importante a dizer ou alguma surpresa para oferecer a Thomas.

3.2.9 Grupo 9: Intertítulos 22, 23, 24, 25 e 26

22. *Lisa will versuchen von ihrem Direktor Geld zu erhalten um Thomas zu helfen.*¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ibid., I. 19.

¹⁶⁵ Ibid., I. 20.

¹⁶⁶ Ibid., I. 21.

Lisa quer tentar obter dinheiro de seu diretor para ajudar Thomas.

23. *Ich habe Schulden ... meine Ausbildung... die Garderoben... könnte ich nicht einen Borschusz bekommen.*¹⁶⁸

Tenho dívidas ... minha educação ... o vestuário... Não conseguiria um empréstimo.

24. *Ich mache Ihnen einen Vorschlag. Uebernehmen Sie die Rolle der "Venus im Bade" und ich zahle Ihnen jeden Betrag den Sie wollen.*¹⁶⁹

Eu lhe farei uma proposta. Pegue o papel da "Venus no banho" e eu pagarei a você a quantia que quer.

25. *Ferienende.*¹⁷⁰

Fim das férias.

26. *Ende des zweiten Aktes.*¹⁷¹

Fim do segundo ato.

O filme faz uma elipse de tempo e espaço e agora Lisa está na cidade determinada a ajudar Thomas. Ela procura o diretor do teatro e lhe pede dinheiro emprestado. Supõe-se, assim, que, enquanto estavam no campo, Thomas revelou a Lisa seu empobrecimento e suas angústias relativas à venda da tela: de um lado, a venda é a solução para saldar suas dívidas, de outro, é um tormento devido à maldição que pode se estender à outras pessoas. Lisa revela, no intertítulo 23, que tem dívidas, logo, não conseguiria ajudar Thomas sozinha. As dívidas de Lisa são com educação e vestuário, sugerindo que ela aparenta ser uma pessoa culta e elegante, talvez de uma classe social acima daquela que de fato é. Neste caso, Lisa é uma “falsa rica”, mas não é perdulária. Sensível à paixão pela obra de arte e por Thomas, ela está disposta a salvá-los, mais do que obter dinheiro para si. Esta ação de Lisa pode ter relação com a última manhã no campo: se Lisa e Thomas se encontraram no amieiro e Lisa tinha uma surpresa para Thomas, ela pode ter-lhe dito que ia ajudá-lo a saldar suas dívidas. Tudo se passa agora, como se o período em que mocinho e mocinha estiveram juntos no campo serviu para que Thomas revelasse à Lisa sua pobreza, enquanto Lisa escondeu de Thomas seu endividamento.

¹⁶⁷ Ibid., I. 22.

¹⁶⁸ Ibid., I. 23.

¹⁶⁹ Ibid., I. 24.

¹⁷⁰ Ibid., I. 25.

¹⁷¹ Ibid., I. 26.

Voltando à carta que Perennius escreve prometendo saldar as dívidas a alguém que convença Thomas a vender-lhe o quadro, caso tenha sido endereçada à Lisa, fica evidente que ela não aceitou as condições de Perennius, preferindo pedir ao diretor do teatro que a ajudasse. O diretor de teatro, então, propõe a Lisa a quantia que ela quiser se aceitar o papel da Vênus em *Vênus no banho*. No próximo ato, descobre-se que *Vênus no banho* é uma peça erótica e que vai desencadear um sério conflito entre Thomas e Lisa cuja relação vinha se fortalecendo no sentido de preservar a tela *Menino de azul* como posse de Thomas. Um fragmento sobrevive mostrando Lisa e o diretor de teatro conversando: os gestos e expressões faciais dos atores mostram um diretor persuasivo aproveitando-se da fragilidade de uma jovem apaixonada.



Fig. 14 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_27]

Descrição: Em cena: Margit Baunay no papel de Lisa Sutroff e Leonhardt Haskell como diretor de Teatro. Sentados, cada um em uma cadeira, o diretor de Teatro está do lado oeste da tela e Lisa do lado leste. Em plano médio, Lisa mantém o rosto levemente inclinado para o lado e o olhar cabisbaixo sugerindo um certo desconforto no pedido de ajuda. O diretor a olha de esguelha, apoia os braços nos braços da cadeira e inclina o corpo em um típico gesto malicioso dos maus conselheiros do cinema silencioso. Não se pode garantir que este fotograma tenha sido feito para essa conversa, mas as características gestuais e expressões faciais do diretor de teatro não deixam dúvidas de que ele é uma personagem capaz de conduzir Lisa a arriscar seus valores morais numa peça erótica.

Coloca-se em questão a hipótese de o diretor de teatro ser comparsa de Perennius e, atendendo ao pedido do amigo, conduz Lisa à armadilha da peça erótica para desmoralizá-la perante Thomas. Esta hipótese tem respaldo se Perennius se aproximou do comitê e o diretor de teatro é um deles. Porém, Perennius pode não ter

nada a ver com as investidas do diretor de teatro para tornar Lisa uma atriz de peça erótica; os filmes desse período comportam muitos vilões com objetivos distintos.

Os intertítulos 25 e 26 indicam o fim das férias do teatro: Lisa vai voltar aos palcos no próximo ato.

3.3 Ato III

Chega-se à metade do filme, momento em que as boas intenções entram em conflito com os mal intencionados, colocando à prova o amor do par romântico. Assim, o Ato III ocupa-se de separar Thomas e Lisa por uma razão de ordem moral: Lisa aceita fazer o papel de Vênus na peça erótica e Thomas não consegue lidar com isso.

O interesse do cinema pela escultura de Vênus remonta pelo menos a 1898, quando Robert W. Paul filmou *Come along, do!* (Fig. 15), um filme de aproximadamente um minuto com dois planos.

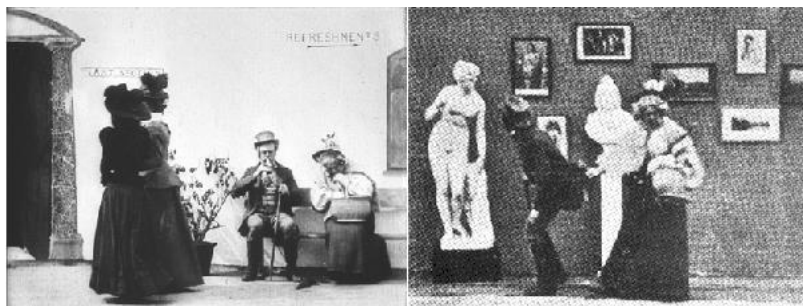


Fig. 15 - *Come along, do!* 1898, Robert W. Paul
[Wikicommons: Domínio público.]

No primeiro plano, um casal de velhos está sentado em um banco em frente a um museu, comendo um lanche e tomando vinho; no segundo plano, o casal está dentro do museu, enquanto a mulher admira alguns quadros, o velho bêbado olha com espanto a escultura de uma *Vênus no banho* confundindo-a com uma mulher nua. Na época, uma sorte de mania de Pigmalião atinge os cineastas que, valendo-se da moda de esculturas

vivantes, exploram o tema especialmente em filmes eróticos, como se pode ver no filme *O sonho do escultor* (Fig. 16), de Johann Schwarzer¹⁷², realizado em 1907.



Fig. 16 - *Der Traum des Bildhauers*,
O sonho do escultor, 1907,
de Johann Schwarzer
[Wikicommons: Domínio público.]

Este filme ocorre em uma única tomada de aproximadamente quatro minutos. O escultor termina sua obra, fuma, bebe, deita-se e dorme. As esculturas ganham vida e dançam em torno dele. Ao acordar, elas já retornaram a posição inicial.

A Alemanha foi o berço da controvertida arte de Olga Desmond, uma atriz que, como *living picture*, escandalizou o mundo com apresentações de dança que mimetizavam esculturas da Antiguidade. Olga percorreu alguns países da Europa com o seu espetáculo mais famoso, *Schönheitsabende, Noites de beleza*, por vezes censurado pelo fato dos atores despirem-se em público encenando as poses das esculturas. *Banho das Ninfas, Vênus e Diana, a caçadora* tiveram destino semelhante: o sucesso de público seguido do fechamento dos teatros onde eram apresentadas. O trabalho de Olga rendeu-lhe oito filmes entre 1915 e 1919, sendo que um deles intitulava-se *Der Mut zur Sünde, A coragem de pecar*, e o último *Göttin, Dirne und Weib, Deusa, prostituta e mãe*. Uma foto de Olga Desmond, posando como Afrodite em um cartão postal de São Petersburgo (Fig. 17), exemplifica como a moda dos espetáculos de esculturas vivas conquistou também os fotógrafos da época, levando a dançarina alemã a ser tema de *souvenir* na Rússia. Assim, o nome de Olga associa-se ao de Vênus; uma de suas

¹⁷² O cineasta austríaco Johann Schwarzer realiza em média vinte filmes eróticos por ano entre 1907 e 1911 e Viena torna-se a principal produtora deste gênero de filmes na Europa.

biografias traz como título *Olga Desmond: Preußens nackte Venus*¹⁷³, *A Vênus da Prússia*. Supõe-se que na foto do cartão postal, Olga encena *Vênus no banho*, uma vez que sua pose indica que acaba de descobrir-se do pano para descer às termas e banhar-se: típica pose das esculturas da deusa do amor. Uma breve comparação entre esta foto de Olga e uma das esculturas antigas de *Vênus no banho* nos aproxima das relações entre a escultura em mármore e a escultura *vivante*.

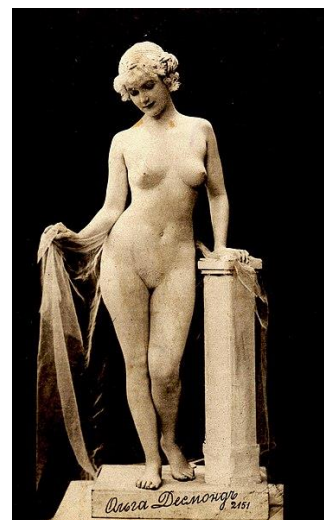


Fig. 17 – Olga Desmond, 1907-1908.
Cartão postal St. Petersburg.
[Wikicommons: Domínio público.]

Conhecida como *Afrodite Braschi*¹⁷⁴ (Fig. 18), a peça em mármore data do século I e foi feita a partir do votivo de Praxíteles em Cnido (350-340 AEC), conforme testemunho de Plínio¹⁷⁵, o Velho. Tal como a *Afrodite Braschi*, Olga Desmond está nua e traz consigo um pano. Na escultura de mármore, a alusão ao banho é feita pelo pano que, pendurado no braço direito, estende-se até um vaso posicionado ao lado do pé direito da deusa. Na foto da escultura *vivante*, a *Vênus* de Olga acaba de descobrir-se do pano que envolvia toda a parte inferior do seu corpo; o braço direito de Olga indica o movimento de quem segura uma ponta do pano com a mão direita e acaba de abri-lo, mantendo a outra ponta presa entre a mão esquerda e o topo da meia coluna. Em ambas as esculturas, a de mármore e a *vivante*, o quadril direito está levemente inclinado para

¹⁷³ RUNGE, J. **Olga Desmond : Preußens nackte Venus**, Steffen Verlag, Frankfurt, 2009. Tradução nossa para o título: Olga Desmond: Vênus nua da Prússia.

¹⁷⁴ A obra se encontra hoje na Glyptothek Munich, mas está na Alemanha desde 1811 adquirida do Palazzo Baschi de Roma.

¹⁷⁵ O relato encontra-se em *História Natural*, porém, há controvérsias se este é um trecho apócrifo.

cima e apoiado sobre a perna direita que está esticada, enquanto o quadril esquerdo apresenta-se relaxado e a perna esquerda mostra o joelho levemente flexionado. Na Vênus de Olga, o calcanhar está suspenso e o pé esquerdo apoiado na altura dos metatarsos e dedos; na *Afrodite Braschi*, as pernas estão incompletas, mas é possível supor uma reconstrução imaginária semelhante à posição que é vista na foto de Olga Desmond. Na réplica escultórica, o pano tem dupla função: sustentar o peso do corpo em mármore, ligando o braço ao vaso apoiado no piso e narrar a história do banho da deusa. Na escultura *vivante*, a posição de Olga em composição com os elementos cênicos, como o pano, estão a serviço da memória da obra escultórica. Em ambas as esculturas – *Braschi* e Olga Desmond – o erotismo se manifesta porque a deusa expõe seu sexo sugerindo que acaba de desenrolar-se do pano.



Fig. 18 – *Aphrodite Braschi*
Séc. I AEC – Gliptoteca de Munique
[Wikicommons: Domínio público.]

A encenação de *Vênus no banho* em *Der Knabe in Blau* coloca Murnau diante do desafio de realizar um espetáculo erótico de escultura viva dentro de um filme de *tableaux vivants*. Porém, tanto a atriz Margit Baunay como a personagem Lisa Sutroff estão longe da irreverência de Olga Desmond, quanto o primeiro longa da E.Hofmann Film não parece destinado ao público de filmes eróticos. Neste período, assim como o teatro, o cinema erótico torna-se um sucesso e, ao mesmo tempo, sofre censuras na

Europa: liberava-se em uma cidade, proibia-se em outra¹⁷⁶. Em Berlim, não por acaso, os filmes eróticos de Olga são realizados entre 1915 e 1919: o cinema erótico fica liberado durante a Guerra, mas ao final desta, as forças conservadoras se impõem favorecendo a censura. Isso significa que em 1919, quando Murnau faz seu primeiro filme, o erotismo nas obras de arte com esculturas *vivantes* está em debate na sociedade. Ao incluir a cena *Vênus no banho* como motivo de conflito entre o mocinho e a mocinha do filme, Murnau convoca o espectador para se posicionar a favor ou contra a personagem de Lisa. Não se sabe se *Der Knabe in Blau* estreou e como o público reagiu; sabe-se, como já foi mencionado, que em 1921, o filme recebeu o certificado de censura com restrição apenas para a juventude, ficando a dúvida se houve cortes nas cenas de *Vênus no banho* ou se ela foi liberada na íntegra.

O Ato III conta com vinte e oito intertítulos apresentados aqui em sete grupos. Inicialmente as personagens estão contracenando duas-a-duas enquanto constrói-se o conflito; Thomas e Lisa, Thomas e Perennius, Lisa e o diretor de teatro. Instaurada a separação, Murnau recorre à montagem paralela, para contrapor o sofrimento do par romântico separado pelo conflito e a felicidade do vilão que alcança seu objetivo de comprar a tela. A essa altura do filme, o espectador já conhece as personagens e não há tanta necessidade de explicar a história; por isso, os intertítulos deixam de informar detalhes sobre as ações, privilegiando pensamentos abstratos das personagens. Ainda é possível continuar propondo hipóteses para uma reconstrução imaginária das principais cenas que transcorrem neste ato, mas as dúvidas aumentam. Seis fragmentos sobreviventes são associados aos intertítulos aqui apresentados. Os dois primeiros referem-se à cena de *Vênus no banho*, na qual pode-se supor como Murnau dirigiu a *mise-en-scène* para uma peça erótica de escultura viva dentro de um filme. Em seguida, dois fragmentos de uma mesma cena com Perennius e Thomas, sugerem que o vilão está fazendo uma oferta para comprar o quadro *Menino de azul*. Os últimos dois fragmentos servem para ilustrar as cenas em que Thomas está afastado de Lisa tentando esquecê-la.

3.3.1 Grupo 1: Intertítulos 1, 2, 3, 4 e 5

¹⁷⁶ Em Viena, o Atelier Saturn-Film do fotógrafo Johann Schwarzer¹⁷⁶ chegou a produzir mais de 20 filmes eróticos só em 1907, distribuindo suas produções para vários países até ser obrigado a encerrar suas atividades em 1911 por pressão dos estúdios de Paris e Berlim que não conseguiam competir com a ousadia dos filmes eróticos austríacos, conforme o documentário *Saturn films: O começo da cinematografia erótica austríaca*, youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=b5XMrIZh7ks>

3º. Akt¹⁷⁷

3o. Ato

1. *Am Lage der Premiere.*¹⁷⁸

No local da estreia.

2. *8 ½ Westend-Theater 8 ½ Uraufführung "Das Bad der Venus", ein erotische Spiel Venus... Lisa Sutroff.*¹⁷⁹

8 ½ Teatro Westend 8 ½ estreia de "Vênus no banho", uma peça erótica Vênus ... Lisa Sutroff.

3. *Ist das wahr, Lisa? Spielst Du die Rolle...*¹⁸⁰

É verdade, Lisa? Você faz o papel ...

4. *Lisa , das ertrage ich nicht. Ich flehe Dich an warte... Ich schaffe Rat.*¹⁸¹

Lisa, não posso suportar isso. Eu imploro que você aguarde ... Eu criei o conselho.

5. *Eine verartig höhe Summe in so kurzer Zeit beschaffen.... unmöglich...*¹⁸²

Conseguir uma soma estupidamente alta em tão pouco tempo ... impossível ...

O intertítulo 1 anuncia o local da estreia da peça, logo, Lisa aceitou fazer o papel proposto pelo diretor do teatro a quem foi pedir dinheiro. O intertítulo 2 indica o horário¹⁸³ do Teatro Westend e o horário da estreia da peça *Vênus no banho*, ambos às oito e meia, seguido do nome de Lisa Sutroff. No intertítulo 3, entende-se que Thomas está descrente do que leu e precisa perguntar a Lisa se é verdade. Em seguida, o intertítulo 4 mostra a dificuldade de Thomas em aceitar a posição de Lisa e pode-se imaginá-lo implorando que ela aguarde e não atue na peça erótica, argumentando que ele “criou o conselho”. Não se sabe do que trata este conselho; talvez seja uma ação junto ao comitê que iria ajudá-lo a conservar o castelo, as obras de arte e a tela *Menino de azul*. Por fim, no intertítulo 5, Lisa, como quem tem os pés no chão e sabe que o “conselho” não pode fazer muita coisa, retruca “conseguir uma soma estupidamente alta

¹⁷⁷ Ato III.

¹⁷⁸ Ato III, I. 1.

¹⁷⁹ Ibid., I. 2.

¹⁸⁰ Ibid., I. 3.

¹⁸¹ Ibid., I. 4.

¹⁸² Ibid., I. 5.

¹⁸³ 8 ½ é um modo antigo de escrever horários, por isso, suspeita-se que o intertítulo 2 faça referência ao horário de 8h30 em um cartaz, jornal ou folheto que anuncie a programação do Teatro Westend.

em tão pouco tempo ... impossível”. Ouvindo as razões de Lisa, Thomas não pode ignorar que nelas há uma prova de amor; porém, pesa sobre Thomas o fato de ter confiado seus problemas à mocinha, levando-a a aceitar um papel constrangedor para salvá-lo de suas encrencas financeiras; soma-se a isso o sentimento de ciúmes que toma conta do herói: “Lisa, eu não posso suportar isso. Eu imploro...”.

Dois fragmentos de imagens (Figs. 19 e 20), sobrevivem e complementam as informações desses intertítulos. Não se sabe como Thomas descobre que Lisa é atriz da peça *Vênus no banho*. Ele pode ter passado em frente ao teatro por acaso, pode ter lido um anúncio no jornal, ou pode ter sido informado por alguém. Thomas precisa ver para crer que Lisa é capaz de tirar a roupa, e o espectador também. Os dois fragmentos trazem Thomas em cena observando Lisa que, em profundidade de campo, encena sua *Vênus*. Talvez não pertençam à mesma tomada, mas indicam com certeza uma *mise-en-scène* em continuidade de ação, possibilitando a reconstrução imaginária de um trecho da ação das personagens; por isso, convêm descrevê-los juntos, considerando-se que o fotograma da Fig. 19 veio antes do fotograma da Fig. 20.

Fig. 19 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_10]



Fig. 20 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_09]



Descrição: Em cena: Ernst Hofmann como Thomas van Weerth, Margit Baunay como Lisa Sutroff. A Fig. 19 sugere que Lisa, enrolada em um pano que a cobre até a base do pescoço, vem caminhando da borda oeste para a leste, desce alguns degraus que estão à sua frente e alcança à posição indicada na Fig. 20, na qual pode-se ver seus ombros e espátulas já

descobertos. Presume-se que a peça é encenada de frente para o público, portanto, a platéia encontra-se à frente de Lisa, isto é, no espaço que dá continuidade à borda leste do quadro. Thomas pode estar em um camarote lateral ou na coxia do palco, pois pode-se ver que há duas vigas de madeira por onde entra a iluminação da cena refletindo sobre metade do corpo de Thomas, enquanto a outra metade está na penumbra. Não se sabe se, no intervalo entre um fotograma e outro, Thomas realizou a ação de virar-se para a câmera; talvez a montagem inclua algum plano de contracampo ou de *insert* entre as duas posições, talvez os fotogramas pertençam à cenas distintas, pois Thomas pode ter ido assistir a peça mais de uma vez. Admite-se, no entanto, que a ação de Lisa está em continuidade dramática e que Thomas realiza duas ações: aproxima-se do campo de visão do palco e lhe dá as costas.

Na Fig. 19, a câmera está posicionada antes de Thomas, que preenche parte do quadro como quem entra em cena pela diagonal oeste e encontra uma porta aberta, ou um campo de visão semelhante a uma porta aberta, pela qual vê Lisa atuando na profundidade de campo. Thomas está em primeiro plano enquadrado pelas costas a $\frac{3}{4}$, de tal modo que seu ombro direito, quase no centro do quadro, serve de ponto central do constructo de um “Y” que divide os espaços. O corpo de Thomas, à meia-sombra, preenche o espaço esquerdo do “Y”, enquanto sua cabeça adentra o espaço do meio constituído por um “V” em cuja profundidade de campo, fortemente iluminada, está Lisa enrolada em um pano atravessando o quadro. Ela tem o pescoço descoberto, usa um penteado com coques presos por uma faixa e seus olhos estão fechados enquanto se prepara para descer a pequena escada que deve conduzi-la às termas. Nota-se a postura hierática da Vênus de tal modo que Lisa parece representá-la com mais rigidez que as esculturas de mármore, ao mesmo tempo que a composição da cena sugere a evanescência de uma alma penada. A imagem captura o instante em que Lisa passa por uma coluna grega; como a base da coluna situa-se no topo dos degraus e no meio do quadro, tem-se a impressão que uma meia-coluna foi pendurada na borda superior de ponta cabeça. Fica evidente que Murnau não está preocupado em atribuir à coluna grega, a função de evocação da memória das esculturas de mármore, como faz Olga Desmond na foto em

que posa como Vênus; ao invés de encenar a deusa apoiando-se em uma meia-coluna, sua Vênus passa ao largo desta que se estende ao céu. A decupagem de Murnau faz pensar em uma deusa flutuando entre o solo e o éter, pois até o arranjo de plantas ocultando suas pernas abaixo do joelho contribuem para que a Vênus desça os degraus como uma entidade vagueante entre o real e o onírico.

Continuando a descrição da Fig. 19, do lado direito do “Y” uma mureta acompanha a pequena escada por trás da qual há mais folhagem e outra personagem. Coloca-se a pergunta: que personagem Murnau elege para contracenar com a deusa enquanto esta se dirige ao banho? Entre aqueles que normalmente acompanham as cenas de Vênus pode-se suspeitar: do coxo Vulcano com quem a deusa se casa por ordem de Jupiter; de Marte, o amante amado da deusa; de Adônis de grande beleza; de Pan com suas pernas de cabra; de Cupído, o filho da deusa com Marte. A personagem não se destaca pela beleza, veste um casaco desajeitado, tem os cabelos cacheados e, como está atrás da mureta, não podemos ver suas pernas do quadril para baixo. Posicionado a alguns degraus abaixo de Vênus, o homem feio tem o corpo e braços lançados para a frente na posição ardilosa de quem estava escondido para surpreender a deusa em seu caminho, enquanto suas mãos a tocam num gesto impaciente querendo retirar-lhe o pano sem esperar que ela mesma o faça; sua cabeça inclina-se para cima olhando para a Vênus e divertindo-se em pregar-lhe uma peça. Há muito do coxo Vulcano nesta personagem.

No fragmento seguinte, Fig. 20, o enquadramento é muito parecido com o primeiro, porém o quadro está discretamente mais aberto; talvez porque a câmera tenha recuado um pouco ou porque se trata de uma nova tomada. Thomas está de frente para a câmera com o braço esquerdo esticado, atravessando o quadro em diagonal de tal modo que sua mão sobrepõe-se à viga de madeira no canto inferior direito. A mão esquerda de Thomas está fechada, apertando os dedos com o pulso virado para tela mostrando o relógio. A mão direita segura o chapéu e as luvas. A expressão do rosto de Thomas é de quem respira fundo tentando controlar um sentimento desagradável; seus olhos estão fechados e os lábios caídos e a cabeça mais

baixa que na cena anterior, destacando-se a visão de uma outra coluna grega que aqui parece prender sua cabeça à parte superior do quadro. Em profundidade de campo, com o cenário ligeiramente mais distante da câmera, Lisa encena a Vênus que agora já desceu mais alguns degraus e está de costas com o rosto virado para o seu lado direito e levemente inclinado para baixo, olhando o intruso que irrompe em seu caminho. O pano que a cobria até a base do pescoço, agora está mais abaixo permitindo que seus ombros e espátulas apareçam nus. Supõe-se que a Vênus se desenrola do pano e ao mesmo tempo deixa que intruso a descubra. Por trás da mureta, o intruso mantém o rosto inclinado observando-a de baixo para cima; como a deusa desceu alguns degraus, sua cabeça está agora na altura do ombro de Lisa e sua boca se abre em um sorriso próximo da altura de seus seios. A coluna pela qual Lisa perpassa na Fig. 19, está agora do seu lado esquerdo reforçando a composição de uma meia coluna invertida para o céu num espaço etéreo de um mundo que se coloca de cabeça para baixo na vida das personagens.

É impossível concluir se nas imagens que se seguem o pano continua caindo até que Lisa fique nua em cena ou se um corte se dá com a insinuação da nudez, mas é evidente que a cena não necessita ir além daquilo que é mostrado nestes fotogramas sobreviventes para que o espectador acredite que Lisa ficou nua e compreenda a tensão de Thomas. Lisa vem sendo apresentada com dignidade e elegância: ela se apaixona por uma obra de arte por reconhecer nela o trabalho de um mestre da pintura opondo-se à Perennius, que busca as promessas de felicidade e riqueza associadas à tela. Convencer o público de que Lisa aceita o papel em espetáculo erótico não é tarefa fácil, é necessário que ela faça um sacrifício e este é a entrega de seu corpo para salvar Thomas e a tela *Knabe in Blau*. Sacrifício e erotismo colocam-se como dois lados de uma mesma questão que remete à mitologia de Vênus; casada com Vulcano a contragosto, a deusa não consegue desobedecer a Zeus e abandoná-lo para ficar com Marte, a quem ela ama; cansado de esperar, Marte se afasta dela. Entre as versões paródicas do mito, a tela de Tintoretto intitulada *Vênus, Marte e Vulcano* de 1551 mostra Marte figurado como amante escondido em baixo da cama sofrendo ao ver Vulcano, o marido inconveniente,

puxar o pano¹⁸⁴, descobrindo a nudez da deusa. Escondido na coxia, Thomas faz as vezes de Marte: resta-lhe afastar-se de Lisa. Assim, supõe-se que Murnau se aproxima do mito nesta cena, na medida em que a *mise-en-scène* de *Vênus no banho* opera como ironia das personagens de *Der Knabe in Blau*.

3.3.2 Grupo 2: Intertítulos 6, 7, 8, 9, 10 e 11

6. *Verzweiflung*.¹⁸⁵

Desespero.

7. *Ich kenne Ihr Leid, Thomas van Weerth, ich werde Ihnen helfen*.¹⁸⁶

Eu entendo seu sofrimento, Thomas van Weerth, eu vou ajudá-lo.

8. *Es ist höchste Zeit für's Theater*.¹⁸⁷

É hora do teatro.

9. *Würden Sie mir jetzt den "knaben in Blau" verkaufen?*¹⁸⁸

Você me venderia o "Menino de azul" agora?

10. *Der van Weerth Smaragd*.¹⁸⁹

A esmeralda dos Weerths.

11. *Endlich sieht sich Perennius Bell am Ziel seiner Wünsche. Das Bildnis des "Knaben in Blau", von dem das Vermächtnis des Toten erzählte, ist in seinem Besitz*.¹⁹⁰

Finalmente, Perennius Bell vê alcançados seus desejos. O retrato do *Menino de azul*, do qual fala o testamento dos mortos, está em sua posse.

Este segundo grupo de intertítulos anuncia o desespero de Thomas; pode-se imaginar algumas cenas com o mocinho andando desnorreado pelas ruas, bebendo ou até mesmo à beira do suicídio. A afirmação “Eu entendo seu sofrimento, Thomas van

¹⁸⁴ É comum a mão de Vulcano ser figurada sobre um tecido tentando puxá-lo, seja para descobrir o lençol que cobre a cópula de Vênus e Marte, seja para descobrir a deusa que está enrolada em tecido, seja para abrir a cortina que circunda o leito dos amantes ou da Vênus sozinha.

¹⁸⁵ Ibid., I. 6.

¹⁸⁶ Ibid., I. 7.

¹⁸⁷ Ibid., I. 8.

¹⁸⁸ Ibid., I. 9.

¹⁸⁹ Ibid., I. 10.

¹⁹⁰ Ibid., I. 11.

Weerth, eu vou ajudá-lo” é Perennius, a quem Thomas vende a tela. O que mais o herói poderia fazer diante do sacrifício que Lisa faz por ele? Destaca-se no intertítulo 8 a passagem “É hora do teatro” insinuando que Thomas está sob a pressão do tempo que corre em favor da determinação de Lisa em conseguir o dinheiro para salvá-lo. O intertítulo 10 anuncia o que está em cena, isto é, A esmeralda dos Weerths que opera como o lado da coroa da moeda que tem como cara o *Menino de azul*. Tem-se a impressão de que Perennius oferece a esmeralda como pagamento pelo retrato. Perennius vê seu desejo realizar-se no intertítulo 11. Supõe-se que a informação “do qual fala o testamento dos mortos” refere-se ao manuscrito que Perennius encontra dentro do baú¹⁹¹ com a mensagem “Portanto você, estranho, ou quem depois de você possuir a pedra, nunca vagueie ou descanse até encontrar o *Menino de azul* vestido. Só ele conhece o segredo que tira a maldição da esmeralda.”¹⁹². Assim, se Perennius vai ao castelo dos Weerths em busca do quadro, é porque já possui a pedra ou porque a encontrou dentro dentro do baú junto com o testamento dos mortos.

Os fragmentos de imagem que podem estar associados a esta cena pertencem à mesma tomada e parecem estar muito próximos um do outro. A cenografia pode ser identificada como casa ou escritório de Perennius. Entre um fragmento e outro, nota-se apenas uma mudança de expressão e gesto das personagens, posicionadas no mesmo lugar.

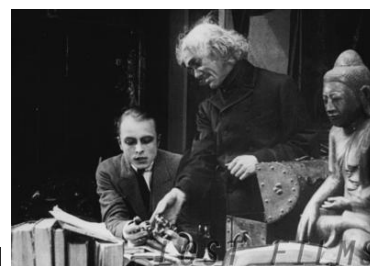


Fig. 21 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_12]

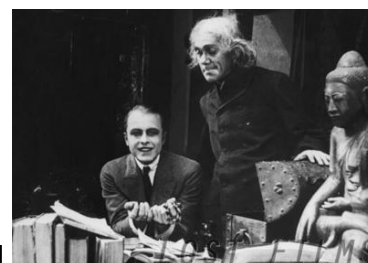


Fig. 22 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_11]

Descrição: Em cena: Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Georg John (Dr. Perennius Bell). Na Fig. 21, estão em cena os atores Georg John, no

¹⁹¹ Ato I, intertítulo 9.

¹⁹² Ato I, intertítulo 7.

papel de Doktor Perennius Bell e Ernst Hofmann, no papel de Thomas van Weerth. A cenografia é composta por uma mesa ou escrivaninha bagunçada; Thomas está sentado no centro da mesa de frente para câmera, enquanto Perennius está de pé, entre Thomas e a borda leste do quadro. Em primeiro plano, do lado oeste da tela, estão alguns livros enfileirados com um caderno jogado; no centro, pode-se ver Thomas e um pouco da bagunça sobre a mesa, enquanto do lado leste há uma estátua de Buda na posição “tocando o solo”. Um pouco atrás do Buda há um pequeno baú aberto que parece antigo e de ferro. Em pé e próximo do baú, está Perennius; sua mão esquerda está próxima do baú e a direita entrega algo a Thomas, que, sentado no centro, pega com as duas mãos o que Perennius lhe entrega. Tanto Thomas como Perennius mantêm uma expressão séria no rosto. Na Fig. 22, Thomas, com um sorriso na boca, segura com as duas mãos o que parece ser o “tesouro” que Perennius lhe entregou. Este também traz uma expressão de satisfação no rosto, apoiando a mão esquerda sobre a tampa do baú e o braço direito para trás.

Reforça-se a hipótese de que o pagamento do quadro foi adquirido com a pedra, isto é, a esmeralda que pertencia ao tesouro do baú de Perennius.

3.3.3 Grupo 3: Intertítulos 12, 13, 14 e 15

12. *Was?... Nicht austreten?!¹⁹³*
O que?... Não renuncia (o teatro)?

13. *Lisa.¹⁹⁴*

Lisa.

14. *Sie müssen austreten! Seien Sie doch vernünftig. Wer soll denn die konventionalstrafe zahlen? Herr van Weerth ist arm und Sie...sind verschuldet.¹⁹⁵*

Você precisa renunciar! Seja razoável. Quem pagaria pela multa convencional? O Sr. Van Weerth é pobre e você... está com dívidas.

¹⁹³ Ato III, I. 12.

¹⁹⁴ Ibid., I. 13.

¹⁹⁵ Ibid., I. 14.

15. *Zu spät.*¹⁹⁶

Tarde demais.

Algo parece dar errado e alguém quer que Lisa renuncie o papel de Vênus na peça erótica. Este deve ser o diretor de teatro que a persuadiu a aceitar o papel e agora precisa que ela renuncie. No intertítulo 14, o diretor pergunta “Quem pagaria pela multa convencional?”. Que multa é essa? Uma dívida do teatro? Talvez se trate de uma multa relacionada às peças eróticas; mesmo liberadas, talvez seja necessário pagar algumas taxas para mantê-las em cartaz. Em seguida, o diretor argumenta que Thomas e Lisa não podem saldá-la, pois Thomas é pobre e Lisa tem dívidas, logo, ele não deve saber que Thomas vendeu a tela e agora tem dinheiro. Thomas vende a tela porque não suporta ver Lisa expondo-se em uma peça para conseguir dinheiro. Há uma “multa” e esta é alta o suficiente para levar o diretor a tirar a peça erótica de cartaz, mas não o suficiente para rapidamente convencer Lisa a desistir de seu plano. Num primeiro momento, ela parece dobrar a aposta na sua Vênus, como se esta fosse capaz de pagar a multa convencional e ajudar Thomas. Adiante, será revelado que Lisa renuncia ao teatro e, portanto, renuncia à sua Vênus. Desde já, sabe-se que ela o faz “tarde demais”, como diz o intertítulo 15, pontuando o fim dessa cena e anunciando o que será visto adiante: Thomas renuncia ao quadro e se separa de Lisa.

3.3.4 Grupo 4: Intertítulos 16 e 17

16. *Das Geheimnis des Knaben in blau.*¹⁹⁷

O segredo do Menino de azul.

17. *Des Bildes Macht, des Steines Kraft geirent nur wenig Gutes schafft. Das Bild bringt Frieden und Reichtum der Stein nur beides vereint kann Glüd Dir verleihen.*¹⁹⁸

O poder da imagem, o poder da pedra isolada produz um pouco de bem. A imagem traz paz e riqueza à pedra, somente ambas podem lhe dar felicidade.

Esses intertítulos parecem acompanhar a sequência paralela na qual o Dr. Perennius Bell estuda o segredo do *Menino de azul*. Sabe-se que Perennius tem acesso

¹⁹⁶ Ibid. I. 15.

¹⁹⁷ Ibid., I. 16.

¹⁹⁸ Ibid., I. 17.

ao “testamento dos mortos” e entende-se que estes são os escritos encontrados no baú. Reforça-se a tese de que o testamento dos mortos tenha sido escrito por alguém envolvido com a morte de Erwin, ou pelo próprio Erwin que talvez tenha deixado uma mensagem para quem encontrar a pedra. O intertítulo 7 faz pensar em escritos místicos ou profecias de alquimistas, associando a pedra ao poder da imagem, aqui, riqueza e felicidade. Enquanto Perennius investiga o segredo da pedra e do *Menino de azul*, o filme segue mostrando o sofrimento de Lisa e Thomas.

3.3.5 Grupo 5: Intertítulos 18, 19 e 20

18. *Lisa, warum hast Du mir das angetan?*¹⁹⁹

Lisa, por que você me fez isso?

19. *...und in fernem Lande sucht Thomas Lisa zu vergessen.*²⁰⁰

... em algum lugar distante, o obsecado Thomas tenta esquecer Lisa.

20. *Wie sie Lisa gleicht.*²⁰¹

Como ela se parece com Lisa...

Inicia-se uma sequência em montagem paralela com Thomas tentando esquecer Lisa e Lisa tentando contatar Thomas. Thomas vendeu a tela e agora está “rico” ou, pelo menos, tem dinheiro para viajar e afastar-se de Lisa, ainda que continue vendo suas feições em outros rostos. O intertítulo 19 indica que Thomas está “em algum lugar distante” e no Ato IV será revelado que ele chega de viagem depois de “rodar o mundo”. Nos intertítulos, não há menção a nomes de lugares por onde Thomas andou, mas sabe-se que Berlim podia servir de cenário para qualquer lugar do mundo²⁰²; por isso, aqui não importa muito saber a cidade para onde Thomas foi, mas é quase certo que as cenas do “lugar distante” tenham sido rodadas em Berlim como será demonstrado em breve. Associa-se a esta cena dois fragmentos nos quais Thomas está sozinho.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Em *Die Spinenn*, Fritz Lang filmou cenas com astecas e incas no zoológico de Berlim.



Fig. 25 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_15]

Descrição: Em cena, Ernst Hofmann (Thomas van Weerth). O fotograma da Fig. 23 mostra um plano médio curto do busto de Thomas vestindo a casaca preta, camisa e gravata borboleta branca, sob um fundo negro. Ele tem o rosto assustado e olha diretamente para a câmera deixando a cena mais misteriosa. O “olho no olho” entre personagem e câmera produz um efeito de susto cuja causa parece ser o espectador. Pode-se imaginar esta cena acompanhada do intertítulo 20 “Como ela se parece com Lisa...”; construindo, assim, um diálogo no qual Thomas se assusta ao ver um rosto parecido com o de Lisa entre os espectadores. Pode-se também imaginar que no contracampo desta cena, está uma atriz, uma pintura ou a uma escultura de uma das Vênus que habitam o Pergamon em uma sala escura do Museu de Artes de Berlim. Todavia, Thomas usa um traje de gala que não é muito adequado para passeios em museus; o figurino e o fundo escuro faz pensar em um evento importante, um concerto, ou até um recital no qual Thomas se apresenta, visto que no Ato II coloca-se a hipótese de que Thomas participa de recital. Não há grandes indícios de que este seja o momento do filme para o qual este fotograma foi decupado, apenas mas a expressão de susto de Thomas cai bem com a angústia de quem tenta esquecer aquela que ama e a vê em outras faces sejam elas reais, pictóricas ou escultóricas.



Fig. 24 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_16]

Descrição: Em cena, Ernst Hofmann (Thomas van Weerth). Na Fig. 24, Thomas caminha por uma galeria de colunas gregas; ele vem da profundidade de campo leste para o centro do quadro vestindo calça preta, blusa branca e uma casaca preta que está vestida do seu lado direito e caída pelo braço esquerdo de tal modo que deixa dúvidas se a ação completa é de alguém que tira ou veste a casaca. No fundo, a paisagem indica que o edifício está cercado por água e na margem vê-se um gramado e árvores. A borda oeste do quadro mostra uma parede em blocos de pedras retangulares na qual se vê algumas letras, como se na continuidade houvesse um texto gravado. Esta locação assemelha-se à Ilha dos Museus de Berlim, na qual um conjunto arquitetônico com cinco edifícios abrigam os museus de arte da cidade, incluindo o Pergamon. Ora, sendo Thomas um aristocrata envolvido em histórias de obras de arte, é provável que Murnau o tenha levado a visitar alguns museus enquanto ele tenta esquecer sua Vênus.

3.3.6 Grupo 6: Intertítulos 21, 22, 23 e 24

21. *...und während Thomas Lisa zu vergessen sucht.*²⁰³

... e enquanto Thomas tenta esquecer Lisa.

22. *Vom Theater habe ich mich losgesagt. Ich bin hierher geflüchtet, wo mich alles an unser Glück erinnert. Mich verlangt nicht mehr nach der Welt da draußen, nur mit Dir will ich leben und sei es in Armut und Not. Laß mich nicht solange (so lange) warten, immer ruft mein Herz nach Dir, Tag und Nacht. Lisa.*²⁰⁴

Eu renunciei ao teatro. Eu refugiei-me aqui, onde tudo faz lembrar nossa felicidade. Eu não quero mais o mundo lá fora, eu só quero viver com você, mesmo na pobreza e na miséria. Não me deixe esperar tanto, meu coração sempre te chama, dia e noite. Lisa.

23. *Doch weiter treibt ihn die Unrast.*²⁰⁵

Mas a inquietação continua a guiá-lo.

²⁰³ Ibid., I. 21.

²⁰⁴ Ibid., I. 22.

²⁰⁵ Ibid., I. 23.

*24...und das Wort der Chronik: wohl brachte der Smaragd mir rotes Gold in Fülle, doch es war höllisch Gold, denn alle Freuden kehrte er in Leid, erfüllte sich auch an Thomas.*²⁰⁶

...e o dito da crônica cumpriu-se também em Thomas: bem que a esmeralda me trouxe ouro vermelho em abundância, mas era ouro infernal, porque transformava os prazeres em tristeza.

Na sequência paralela, a montagem parece acelerar seu ritmo, mostrando um breve paralelismo com Thomas-Lisa-Thomas. Enquanto Thomas tenta esquecer Lisa, Lisa lhe escreve uma carta e Thomas tem uma inquietação. Na carta, a mocinha conta que renunciou ao teatro e está disposta a renunciar ao mundo para ficar ao lado dele. Ao escrever “Eu refugiei-me aqui, onde tudo faz lembrar nossa felicidade.”, pode-se supor que Lisa foi para o campo onde o casal viveu feliz durante as férias do teatro. “Não me deixe esperar tanto, meu coração sempre te chama, dia e noite.”, tudo se passa como se Lisa estivesse sentada à mesa escrevendo uma carta. Em “somente com você eu quero viver mesmo na pobreza e na miséria”, Lisa parece não saber que Thomas vendeu o *Menino de azul*, pois imagina que ele ainda se encontra na mesma condição de penúria, logo, também não sabe que ele viajou. Thomas também não sabe que Lisa renunciou ao teatro e, inquieto, tenta se distrair e esquecer-la.

Por fim, o intertítulo 24 traz “... e o dito da crônica cumpriu-se também em Thomas.”, o que pode ser remetido ao narrador oculto do início do filme, cuja fala suspeita-se ter sido lida por Perennius em algum texto antigo, diário ou carta. Ora, se no início do filme dizia-se que a esmeralda é que traz ouro vermelho em abundância, mas é ouro infernal porque transforma prazeres em tristezas, é esta maldição que vai agora cumprir-se em Thomas. Reforça-se a hipótese de que Perennius comprou a tela de Thomas, pagando-a com algum tipo de ouro ou com a própria esmeralda. Sabe-se que os problemas financeiros de Thomas alcançam uma “soma estupidamente alta”, nas palavras de Lisa. Se Perennius usou a pedra para comprar o quadro, é porque está atrás das promessas de felicidade e riqueza, que são associadas ao Menino de azul. Lembrando-se do que diz a mensagem: “...nunca vagueie ou descanse até encontrar o Menino vestido de azul. Só ele conhece o segredo que tira a maldição da esmeralda”, conclui-se que Perennius enriqueceu depois de ter-se tornado proprietário da gema, mas não sendo feliz, foi em busca do quadro.

²⁰⁶ Ibid., I. 24.

3.3.7 Grupo 7: Intertítulos 25, 26, 27 e 28

25. *Vergebliches Warten.*²⁰⁷

Espera em vão.

26. *Von aller Welt verlassen fucht Lisa Zuflucht bei ihrem Vater.*²⁰⁸

Deixando o mundo só, Lisa procura refúgio em seu pai.

27. *Hilf mir, Lisa, vie Schmerzen anderer zu lindern, dann wirst auch Du Dein Leid leichter ertragen.*²⁰⁹

Ajude-me, Lisa, a aliviar a dor dos outros, só então você suportará seu sofrimento com mais facilidade.

28. *Ende des Dritten Aktes.*²¹⁰

Fim do terceiro ato.

Conforme visto no intertítulo 22, Lisa escreveu uma carta a Thomas; assim, a “espera em vão”, intertítulo 25, refere-se à espera de Lisa ou por uma carta de Thomas ou a que ele venha ao seu encontro no campo. Lisa desiste de esperar e, de acordo com intertítulo 27, vai procurar refúgio em seu pai²¹¹ que propõe: “Ajude-me, Lisa, a aliviar a dor dos outros, só então você suportará seu sofrimento com mais facilidade.” Talvez o pai de Lisa seja médico ou religioso, talvez trabalhe em um hospital, em um sanatório mental ou em um asilo de caridade.

Nota-se que o pai de Lisa é uma personagem secundária cujo papel é reestabelecer a ordem moral na heroína que acaba de renunciar ao teatro onde viveu a deusa do amor. Não se sabe se Lisa omitiu de seu pai a sua atuação na peça erótica ou contou a ele por meio de um breve *flash back*. Sabe-se que o pai de Lisa a acolhe na condição de “ajudante”, o que parece ser uma solução para que o filme não condene Lisa, oferecendo à personagem uma forma de expiar seus excessos. Assim, o terceiro

²⁰⁷ Ibid., I. 25.

²⁰⁸ Ibid., I. 26.

²⁰⁹ Ibid., I. 27.

²¹⁰ Ibid., I. 28.

²¹¹ A ficha técnica não credita o personagem “pai de Lisa” a nenhum ator.

ato termina com a recuperação moral da heroína que sai do teatro erótico para praticar a benevolência como ajudante ou enfermeira.

3.4 Ato IV

O Ato IV começa e termina com Thomas em estado de convalescença, indiciando que ele adoeceu durante a viagem, o que pode ser associado à inquietação que o leva a ver o rosto de Lisa em outros rostos. Entende-se que a narrativa imagética perdida sublinha a doença de Thomas no Ato III, embora os intertítulos não sejam evidentes²¹²; aqui, Thomas começa a convalescer e, no último ato, o par romântico deve se reencontrar; por isso, desde já, o filme articula as relações, trazendo a mocinha de volta à cidade sem que Thomas o saiba. O herói masculino não tem sua reputação comprometida pelos valores sociais como o teve a heroína feminina; assim, para equilibrar a situação, o roteiro coloca Thomas como vítima de um sofrimento que atinge sua moral: a perda da razão e o processo de recuperação e cura.

Perennius está em ação preparando-se para um ato à altura de um doutor-vilão. Dizem os especialistas em cinema silencioso que quanto melhor o ator em expressões e gestos, tanto menos necessidade de intertítulos: este parece ser o caso de Georg John. Entende-se que Perennius quer a esmeralda de volta; para isso, cria dois comparsas Bobby (Eugene Flix) e Maja (Blandine Ebinger) que são introduzidos no filme pela primeira vez neste ato. Maja, descrita nos créditos como “uma bela cigana”, é a quarta personagem mais importante do filme e tem por função levar Thomas a apaixonar-se por ela e revelar-lhe o local onde ele guarda a esmeralda. Bobby deve ajudar Maja nessa missão. Há também um terceiro envolvido na trama de Perennius: Tschan Huang²¹³, dono de um gabinete de figuras de cera²¹⁴ itinerante. Levanta-se a hipótese de que Perennius contrata os serviços de Tschan Huang para que ele faça as figuras de Maja e Bobby com cera; todavia, as figuras são mencionadas nos intertítulos como “criaturas” de Perennius. Conclui-se, ainda que sem segurança, que o próprio Perennius é quem fabrica as figuras de cera, dando-lhes vida. Disfarçando-se de chinês, o doutor-vilão adota o nome de Tschan Huang e improvisa um pequeno museu de cera itinerante para

²¹² No ato III, o intertítulo 20 “*Como ela se parece com Lisa...*” pode significar um comentário corrente e não o indício de que Thomas está em estado febril ou delirante vendo o rosto de Lisa em outras faces.

²¹³ O nome do ator não consta na ficha técnica.

²¹⁴ A moda dos gabinetes de figuras de cera começa por volta de 1870 em Berlim e terá seu momento de glória no cinema com o filme *Das Waschfigurenkabinett*, 1924, de Paul Leni.

atrair Thomas e apresentar-lhe Maja, sua criatura²¹⁵. O papel do chinês Tschan Huang e a alcunha de *doktor* dada à personagem de Perennius Bell explicam-se, agora, pelas suas experiências com as figuras de cera *vivants*: arte *trash* e desqualificada diante das esculturas *vivants*. Thomas se deixa seduzir pela cigana de cera que conhece durante uma visita ao gabinete de Tschan Huang. Entende-se que Thomas compra Maja e a leva para casa²¹⁶; entregue à paixão, Thomas parece disposto a lhe dar tudo que tem, menos a esmeralda. A boneca, programada por Perennius para roubar-lhe a gema, distrai Thomas, enquanto Bobby infiltra-se na casa para ajudá-la na missão de encontrar a pedra e levá-la para Perennius. Perturbado, Thomas sonha com o castelo de Vischering e com a figura retratada na tela *Menino de azul*, sendo que ele mesmo aparece no sonho com o traje do *Menino*, levando Maja para um passeio a cavalo. Acordado, Thomas não parece mais o mesmo: comporta-se de modo estranho, sendo observado pelo mordomo que tenta salvá-lo.

Até aqui, as personagens eram introduzidas em seus espaços pessoais lamentando sua sorte ou maquinando um plano, enquanto o espectador se familiariza com a história; agora as personagens são figuras de cera manipuladas e manipuladoras, autômatos que fazem de Thomas um bonifrate. É necessário que o par romântico se reaproxime para a resolução do conflito, mas antes é preciso que cada um expie sua culpa e que esta recaia sobre terceiros, no caso, as figuras de cera. Outras personagens secundárias, como o mordomo, a irmã do mordomo, outro criado, atuam estabelecendo as ligações e propiciando o reencontro em meio ao caos que se tornou a vida de Thomas desde que Maja vai morar com ele. Diz Paulo Emílio:

Os personagens criados nos estúdios alemães pareciam ter o estímulo vital sugado por algum vampiro e evocavam figuras de cera, de gravuras ou estatuária, dotadas de recursos infinitos de automatismo, porém sempre obedientes às regras da mais estilizada interpretação teatral. Eram construções acabadas.²¹⁷

É provável que Paulo Emílio tivesse em mente *Nosferatu* de Murnau, *Caligari* de Wiene, *O gabinete das figuras de cera*, de Paul Leni e *Metrópolis* e *A morte cansada* de

²¹⁵ Vale lembrar que no mesmo ano de 1919, Georg John atua em *Harakiri* de Fritz Lang, fazendo o papel de um monge budista, ou seja, o ator deve ser convincente no disfarce de asiático.

²¹⁶ Outra explicação possível é que Perennius faz a boneca de cera usando um modelo real, sendo esta e seu comparsa Bobby, contratados por Perennius.

²¹⁷ GOMES, P.E.S. De *Caligari* a *Metrópolis*. In: **Crítica de cinema no Suplemento literário**. Vol 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.9). P. 471

Fritz Lang. O mesmo pode estender-se a *Der Knabe in Blau*. Thomas, sugado pela pintura do *Menino de azul* e delirando com a escultura da Vênus encenada por Lisa, torna-se automato nas mãos da boneca de cera.

Este Ato IV conta com trinta e um intertítulos que serão apresentados em onze grupos. Além do fragmento de imagem que traz Perennius e Bobby no espaço já conhecido de Perennius, sobrevive um fragmento sobre a visita de Thomas ao Gabinete de cera de Tschan Huang e quatro fragmentos de imagens que aludem ao sonho de Thomas.

3.4.1 Grupo 1: Intertítulos 1, 2, 3, 4 e 5

4^o. *Akte*²¹⁸

4^o. Ato:

1. *Genesen*²¹⁹

Convalesce

2. *Hier find die ersten Briefe aus Ihrer Heimat, die Ihnen durch die ganze Welt nachgereist find.*²²⁰

Aqui encontram-se as primeiras cartas do seu país que o seguiram pelo mundo inteiro.

3. *Und bin hierher geflüchtet, wie Akt III, 22*²²¹

... e eu refugiei-me aqui, como no Act III, 22.

4. *Thomas erster Gang nach seiner heimkehr.*²²²

O primeiro passeio de Thomas depois de regressar à sua casa.

5. *Frl. Lisa Sturoff ist schon lange vom Theater fort, sie soll in ein kloster gegangen sein.*²²³

A srta. Lisa Sturoff há muito deixou o teatro, dizem que ela foi para um convento.

²¹⁸ Ato IV.

²¹⁹ Ato IV, I. 1.

²²⁰ Ibid., I. 2.

²²¹ Ibid., I. 3.

²²² Ibid., I. 4.

²²³ Ibid., I. 5.

O intertítulo 1, *Consvallesce*, anuncia o tema que permeia o Ato IV, isto é, em que Thomas transita entre a doença e a cura. Ele volta de viagem e é informado de que algumas cartas o seguiram pelo mundo; supõe-se, então, que quando a carta chega a um local, Thomas já não está lá. O intertítulo 3, talvez em *flash back*, retoma o intertítulo 22 do Ato III, no qual se lê o texto da carta que Lisa escreve a Thomas. Entende-se que Thomas não responde à carta porque esta não o alcança. Em seguida, o intertítulo 4 afirma que Thomas sai a passeio, sem qualquer referência ao lugar onde vai. No intertítulo seguinte, alguém diz “A srta. Lisa Stuross há muito deixou o teatro, dizem que ela foi para um convento”, sugerindo que Thomas foi justamente ao teatro perguntar por ela. Adiante, nos intertítulos 27 e 28, revela-se que Lisa está na cidade, mas a mocinha parece não querer que Thomas o saiba. Tudo se passa como se Lisa ainda amasse Thomas e quisesse ficar perto dele mas evita o reencontro, talvez por medo ou por estar envergonhada do que fez. Na carta, Lisa diz que renunciou ao teatro e foi para um local onde tudo faz lembrar a felicidade de ambos. Se for assim, o primeiro lugar onde Thomas procuraria por ela é no campo onde os dois viveram a “fase feliz” e o último é o teatro, ao qual ela renunciou. Talvez as imagens tenham mostrado Thomas procurando por Lisa em vários lugares e, por fim, no teatro.

Dois fragmentos de película podem ser associados a este grupo de intertítulos, insinuando que Lisa está escondida em um palco ou coxia, quando Thomas vai procurá-la no teatro.



Fig. 25 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_08]

Descrição: Em cena: Margit Baunay (Lisa Sutroff). Lisa está em um espaço que pode ser a sala de uma casa, mas faz pensar na cenografia de uma peça de teatro, pois ao fundo nota-se uma cortina que ultrapassa a margem superior com as grossas cordas. O espaço se divide em dobras, como se fosse construído com paredes falsas e cortinas. Do oeste para leste do quadro, em primeiro plano, vê-se uma moldura ornamentada na parte baixa da parede semelhante à quina de uma lareira, sobre a qual há uma toalha ou

objeto que não se pode identificar. Em seguida, uma parede que parece revestida de papel listrado estende-se iniciando, ao meio, uma dobra acentuada até o limite de um terço do quadro. Nota-se que por trás da dobra da parede saem algumas flores que devem estar em um vaso, mas não se pode vê-lo; encostada na parede, há uma mesinha com uma toalha e uma pequena estátua em cima. A parede parece terminar formando um canto que dá início a uma outra parede que segue na direção diagonal leste ocupando o segundo terço do quadro. Uma tela, talvez uma tapeçaria, com a figura de uma mulher sentada à margem de um lago aparece pendurada no teto ou na parede; abaixo da tela notam-se dobras que podem ser de uma cortina plissada ou de uma parede sanfonada, causando estranheza, pois tem-se a impressão de que a tela está pendurada na cortina. Por trás desta “parede-cortina” aparece Lisa, estranhamente posicionada como quem esteve escondida ali e acaba de abrir uma porta de correr ou uma parede falsa. O braço esquerdo de Lisa cruza seu corpo com o cotovelo dobrado de modo que sua mão esquerda está apoiada sobre a estreita faixa na altura do ombro de Lisa e os dedos da mão direita podem ser vistos apoiados na parte de cima da faixa decorada na altura de sua cabeça. O rosto de Lisa inclina-se para o leste do quadro como se ela ainda espiasse alguém que acaba de sair. Lisa tem um coque no cabelo, usa um vestido de mangas curtas e decote quadrado em tecido aveludado cuja saia, presa por uma fivela na cintura, também assemelha-se a uma cortina de palco que cai em cascata até o tornozelo. Lisa posiciona-se na terceira parte do quadro, cuja profundidade de campo termina em um fundo escuro, que aparenta ser uma cortina de palco com grossas cordas. Entre Lisa e o fundo, o cenário está ornamentado com um tapete e almofadas em tecido claro e estampado que favorece a silueta de sua saia.



Fig. 26 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_06]

Descrição: Em cena, Margit Baunay (Lisa Sutroff). O fragmento da Fig. 26 mostra Lisa com o mesmo figurino, porém, em outro espaço, ou outra parte do cenário. A câmera está rebaixada em *plongée*, pois ao fundo estão as pernas de cadeiras ou outros móveis cercando Lisa, que em primeiro plano à frente da câmera, está ajoelhada cobrindo o rosto com as mãos como quem cai em choro. Mas não se pode inferir que esta ação tenha ocorrido como consequência ou como causa da ação da Fig. 25, ainda que o figurino de Lisa pareça ser o mesmo em ambos.

3.4.2 Grupo 2: Intertítulos 6

6. *Hoch ragt aus schatt'gen Gehegen ein schimmerndes Schloß hervor, ich kenne die Türme, die Zinnen, die steinerne Brücke, das Tor...*²²⁴

As torres de um castelo brilham no alto para fora das sombras, eu conheço essas torres, as muralhas, a ponte de pedra, o portão...

Este intertítulo descreve um castelo e este deve ser Vischering. O intertítulo diz “eu conheço...”, propondo que o narrador está se aproximando de um lugar e aos poucos reconhece que já esteve lá. Desde o início do filme, sabe-se que Thomas vive rodeado por histórias de seus antepassados com medo de que a maldição da tela *Menino de azul* se estenda para além de sua família. O estado de convalescença é propício para que sonho e delírio se confundam; assim, este intertítulo pode ser associado a um sonho no qual Thomas se vê próximo ao castelo de Vischering, espaço onírico do delírio que se avizinha. Levanta-se novamente a dúvida sobre o castelo de Vischering: seria este o mesmo castelo que Thomas habita no tempo presente, ou um local onírico que lhe aparece somente quando sonha ou delira? Inclina-se, aqui, para a hipótese de que Vischering serve de locação apenas para as cenas oníricas, considerando-se que o reconhecimento do local, a partir da fala “eu conheço, essas torres, as muralhas,” remete ao passado longínquo e vagamente conhecido de Thomas: o passado de seus antepassados que ele só conheceu pelas lendas familiares.

²²⁴ Ibid., I.6.

3.4.3 Grupo 3: Intertítulos 7 e 8

7. *Perennius, für den das Bild ohne den Stein wertlos ist, will sich mit Hilfe Bobbys und Majas (seiner Kreaturen) wieder in den Besitz des Smaragdes setzen.*²²⁵

Perennius, para quem o quadro sem a pedra não tem valor, quer, com a ajuda de Bobby e Maja (suas criaturas), mais uma vez tomar posse da esmeralda.

8. *Den Smaragd muß ich wieder haben, koste es was es wolle und Du Maja...*²²⁶

Eu preciso ter de novo a esmeralda, custe o que custar, e você Maja...

Maja e Bobby são criaturas de Perennius e em breve será revelado que são figuras de cera. Tudo se passa como se Perennius construísse seus comparsas, maquinando um plano para recuperar a esmeralda. Se Perennius quer ter novamente a esmeralda, entende-se que esta lhe pertenceu antes, recolocando-se a hipótese de que a pedra foi usada como pagamento pelo quadro. No intertítulo 18, Perennius diz “*custe o que custar, e você Maja...*”, indicando que o vilão está disposto a tudo e instrui sua criatura para executar a ação.

3.4.4 Grupo 4: Intertítulos 9

9. *Einsamkeit.*
Solidão.

Presume-se que este intertítulo acompanhe uma cena enfatizando que, de volta à cidade e pensando que Lisa foi para um convento, Thomas agora é um homem solitário.

3.4.5 Grupo 5: Intertítulos 10, e 11

10. *Das Lockmittel.*²²⁷

²²⁵ Ibid., I. 7.

²²⁶ Ibid., I. 8.

²²⁷ Ibid., I. 9.

A isca.

11. *Der Tanz der Wachspuppe*.²²⁸

A dança da boneca de cera.

Em montagem paralela, o filme retorna ao espaço onde Perennius constrói suas criaturas de cera. A isca na qual fala o intertítulo 10 refere-se à “dança da boneca de cera”, intertítulo 11, que será usada para atrair Thomas; agora, tudo se passa como se Perennius estivesse finalizando a fabricação de suas criaturas.

3.4.6 Grupo 6: Intertítulos 12, 13 e 14

12. *Dem Smaragd auf der Spur*.²²⁹

No rastro da esmeralda.

13. *Herr, reißt Euch heraus aus Eurer Schwermut*.²³⁰
Senhor, saia dessa melancolia.

14. *Tschan Huang's reisendes Wachsfigurenkabinett. Noch nie dagewesen. Die lebenden Masken, das Wunder Der künstlichen Menschen, das Geheimnis der...*²³¹

O gabinete de cera itinerante de Tschan Huang. Sem precedentes. As máscaras vivas, o milagre das pessoas artificiais, o segredo da...

O intertítulo 12, “no rastro da esmeralda”, anuncia o novo episódio no qual Perennius e seus comparsas entram em ação em busca da gema. Um fragmento sobrevive mostrando Perennius e Bobby em cena; entende-se que o doutor-vilão, depois de programar Maja para a dança da boneca de cera, ordena que Bobby, sua outra criatura, execute uma primeira ação ou sabotagem no rastro da esmeralda.

²²⁸ Ibid., l. 10.

²²⁹ Ibid., l. 11.

²³⁰ Ibid., l. 13.

²³¹ Ibid., l. 14.



Fig. 27 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_01]

Descrição: Em cena Eugen Klix (Bobby) e Georg John (Perennius). A ação se passa no espaço já identificado como o escritório de Perennius, no qual uma escrivaninha bagunçada comporta livros enfileirados e um pequeno baú aberto em cima. Em plano aberto, nota-se a escrivaninha em primeiro plano, ocupando o centro-leste do quadro, enquanto o centro-oeste está livre de mobília, abrindo o campo de visão para o segundo plano no qual Bobby e Perennius conversam em pé. Em terceiro plano está a tela *Menino de azul*, como se fosse uma terceira personagem, participando da conversa. Bobby veste um terno, mas não usa camisa nem gravata, o que parece estranho para a época. Como o terno está desabotoado, nota-se a blusa, ou camiseta, de gola em meia-lua, que lembra uma indumentária de circo ou de cigano, o que parece adequado para o comparsa da “bela cigana”. Ele está posicionado próximo à borda oeste do quadro, com as pernas levemente abertas e as mãos nos bolsos, o rosto, virado para o seu lado esquerdo, parece prestar atenção em Perennius. O vilão posiciona-se do lado esquerdo da tela *Menino de azul*. Seu braço direito parece estar levemente flexionado e sua mão direita parece apontar para a figura retratada na tela, mais especificamente para o medalhão. No entanto, a imagem não é muito nítida e pode ser que a mão aponte para outro lado. Fica evidente que Perennius realiza a ação de dar uma ordem e que Bobby o escuta, em posição de quem está pronto para cumpri-la. Embora notem-se outros elementos compondo o mobiliário ou a decoração, não é possível detalhá-los pois o fotograma é muito escuro²³².

O intertítulo 13 traz o diálogo “Senhor, saia fora dessa melancolia” sugerindo que um criado, o mordomo, tenta tirar Thomas de sua solidão e o 14 pode ser uma

²³² É possível que o exame microscópico do fotograma revele, além do mobiliário e decoração, o que está escrito na tela *Menino de azul*.

notícia ou anúncio de jornal sobre uma nova atração na cidade: “O gabinete de cera itinerante de Tschan Huang”. Se, de acordo com a hipótese levantada anteriormente, Bobby recebeu ordens para executar uma ação neste episódio, esta ação consiste em levar ao conhecimento de Thomas o anúncio sobre o gabinete de cera itinerante. Supõe-se, assim, que Perennius produziu a peça de anúncio ou um jornal e que Bobby foi até o castelo vender a programação para o mordomo ou para o próprio Thomas. O mordomo vê no gabinete itinerante uma oportunidade para tirar seu patrão da melancolia e tenta persuadi-lo a se divertir um pouco.

Os créditos da ficha técnica indicam dois atores no papel de mordomos: Karl Platen, um velho mordomo, e Hans Schaup, Dietrich, o mordomo de Thomas. Os fragmentos que sobrevivem, trazem uma imagem com um mordomo servindo uma bebida a Thomas.



Fig. 28 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_13]

Descrição: Em cena Karl Platen (Dietrich, o mordomo²³³) e Ernst Hofmann (Thomas van Weerth). As personagens estão na sala que fica no *hall* de entrada do castelo de Thomas, pois ao fundo notam-se as portas de madeira com os vitrais já identificadas em outros fotogramas como sendo os de sua na casa. O ângulo de enquadramento é frontal em plano médio. Thomas está mais próximo da borda leste do quadro, sentado em uma cadeira apoiando os seus braços nos braços da cadeira. Seu rosto está virado para o lado, como quem olha com atenção para alguma coisa. O mordomo dirige-lhe a palavra, tocando o ombro de Thomas com a mão esquerda, enquanto segura uma bandeja com um copo de bebida na outra mão.

Nesta reconstrução imaginária, levantam-se alguns pressupostos: 1. algo chama atenção do melancólico Thomas, fazendo-o virar-se e inclinar-se para o lado; 2. a *mise-*

²³³ O sobrenome mais comum em alemão é Schaub, talvez haja algum erro. É provável que Hans Schaup seja o ator que está em cena fazendo o papel de Dietrich neste momento, mas não foi possível obter mais informações de Schaup nos arquivos disponíveis online.

en-scène deve incluir um plano, ora perdido, mostrando o contracampo que dá continuidade ao espaço leste; 3. este contracampo contém mobiliário e um objeto, sendo este parte do episódio “no rastro da esmeralda” que começou há pouco. Formula-se a hipótese de que ao lado de Thomas há uma mesa sobre a qual o mordomo colocou um jornal, ou publicidade, para o qual Thomas olha e lê: “O gabinete de cera itinerante de Tschan Huang. Sem precedentes. As máscaras vivas, o milagre das pessoas artificiais, o segredo da...”, cujo complemento pode ser “boneca de cera”. Assim, a cena do mordomo tentando animá-lo para que saia da melancolia e vá se divertir um pouco opera com o que virá em seguida, a visita de Thomas ao museu de cera itinerante.

3.4.7 Grupo 7: Intertítulos 15, 16, 17, 18 e 19

15. *Die lebenden Masken.*²³⁴

As máscaras vivas.

16. *Das Wunder des künstlichen Menschen.*²³⁵

O milagre das pessoas artificiais.

17. *Eigentlich sind meine Kunstwerke unverkäuflich...*²³⁶

Na verdade, minhas peças não estão à venda...

18. *Ich fühle es, er bedarf meiner, ich will zu ihm.*²³⁷

Eu sinto isso, ele precisa de mim, eu quero ir até ele.

19. *Brauche Deine Künste! Willenlos muß er werden in Deinen Armen, denke an den gold-bringenden Smaragd.*²³⁸

Preciso de sua arte! Ele deve tornar-se desfalecido em seus braços, pense na esmeralda que traz ouro.

Ao que tudo indica, Thomas vai visitar o gabinete itinerante das figuras de cera e começa a se interessar pelas pessoas artificiais. Os intertítulos 15 e 16 retomam o que Thomas leu no anúncio e agora vê no gabinete: máscaras vivas e pessoas artificiais.

²³⁴ Ibid., I. 15.

²³⁵ Ibid., I. 16.

²³⁶ Ibid., I. 17.

²³⁷ Ibid., I. 18

²³⁸ Ibid., I. 19.

Sobrevive um fragmento no qual Thomas está cercado de personagens estranhos, os quais se assemelham às figuras de cera expostas nos *Wachsfigurenkabinett*.



Fig. 29 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_17]

Descrição: Em cena Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) contracenando com figuras de cera, ou atores, representando figuras de cera. Um plano americano²³⁹ mostra Thomas no meio de uma sala cercado de figuras humanas estranhas. Em pé, Thomas observa as peças que estão ao seu lado direito como quem visita um museu. Ele veste terno, usa chapéu e mantém os braços esticados, segurando as luvas com a mão esquerda e um pequeno objeto, talvez um relógio de bolso, com a mão direita. Na margem oeste, em primeiro plano, nota-se o nariz e a testa de duas máscaras penduradas na parede, pois pouco acima vê-se um gancho. Ao lado, pode-se ver duas cabeças inteiras penduradas por outro gancho que fazem pensar em cabeças humanas decapitadas. Em um plano mais ao fundo, há uma figura de corpo inteiro vestida com uma roupa estranha segurando um bastão, ou uma lança, com as duas mãos; os pés estão descalços. Na altura do ombro direito de Thomas, uma lança de cavaleiro medieval faz supor que uma outra figura a empunha, ocultada pelo corpo de Thomas. Na profundidade de campo, observa-se a metade do corpo de um homem que parece estar sentado e encostado em algo, lembrando um faquir dentro de um aquário de vidro. Por fim, a última figura está ao lado esquerdo de Thomas exposta em cima de um tablado cercado por uma corrente. A figura usa uma vestimenta que exhibe pernas e braços nus e parece ser um engolidor de facas, pois o braço direito está esticado diante de si segurando algo que é engolido pela ponta. Por trás das figuras, o espaço é cercado por uma cortina escura, como se fosse uma tenda ou um gabinete adaptado para exposição.

²³⁹ Usa-se o termo “plano americano” para o enquadramento que mostra uma pessoa dos joelhos para cima.

Supõe-se que no intertítulo 17, Thomas está contracenando com Tschan Huang – isto é, Perennius disfarçado – e quer saber quanto custa uma figura de cera, ao que Huang responde “Na verdade, minhas peças não estão a venda...”. Em seguida, o intertítulo 18 apresenta uma fala estranha “Eu sinto isso, ele precisa de mim, eu quero ir até ele”, levantando-se a hipótese de que uma das figuras de cera ganha vida e manifesta o desejo de partir com o cliente. Esta figura é Maja, a boneca de cera que realiza a dança. Por fim, o intertítulo 19 sugere um plano próximo no qual Huang- Perennius, se aproxima da figura de cera e cochicha em seu ouvido a ordem definitiva “Preciso de sua arte! Ele deve tornar-se desfalecido em seus braços, pense na esmeralda que traz ouro.”. Revela-se assim que o doutor-vilão é um inventor de figuras de cera robotizadas, as quais ele programa para o crime.

3.4.8 Grupo 8: Intertítulos 20, 21, 22 e 23

20. *Perennius Blan scheint zu glücken.*²⁴⁰

Perennius parece ter sucesso.

21. *Schon hat das Spielzeug seinen Reiz verloren...*²⁴¹

O brinquedo já perdeu seu encanto ...

22. *Während alles schkief.*²⁴²

Enquanto tudo é confuso.

23. *Im Traume erscheint ihm warnend die Gestalt des Knaben in Blau.*²⁴³

Em sonho, a figura do menino vestido de azul aparece para adverti-lo...

Neste grupo de intertítulos observam-se as consequências do que ocorre desde que Maja, a boneca de cera, vai para a casa de Thomas. Se Perennius obtém sucesso como diz o intertítulo 20, é porque Thomas está desfalecido nos braços de Maja, fazendo tudo que ela quer. O intertítulo 21, “O brinquedo já perdeu seu encanto...”, só

²⁴⁰ Ibid., I. 20.

²⁴¹ Ibid., I. 21.

²⁴² Ibid., I. 22.

²⁴³ Ibid., I. 23.

pode ser compreendido a partir das cenas seguintes, nas quais ficará claro que Maja desdenha de Thomas e quanto mais desdenha, mais ele faz suas vontades. Considerando-se que no Ato III Thomas dá sinais de perturbação quando vê Lisa em outros rostos e que neste ato ele está melancólico e sonha com o castelo de seus antepassados²⁴⁴, o filme deve conduzir o mocinho a um estado mais confuso entre o onírico e a realidade. O *Menino de azul*, que até então é uma personagem inanimada, ganha vida no sonho de Thomas, conforme enunciado do intertítulo 23 “Em sonho, a figura do Menino vestido de azul aparece para adverti-lo...” Sabe-se, desde o início, que o Menino de azul aparece antes que uma desgraça ocorra ao dono da esmeralda. Thomas não só tem a posse da esmeralda, como parece esbanjar sua riqueza, comprando a boneca de cera para se divertir; assim, a aparição da figura pictórica em sonho significa que Thomas está em perigo. Este é o momento de suspense do filme; o encontro entre um *tableau vivant* e uma figura de museu de cera, articulados como aviso do mal que está por vir. Quatro fragmentos de imagem sobreviventes podem ser associados ao sonho de Thomas. O ator Ernst Hofmann faz o papel do *Menino de azul*, como se lê nos anúncios do filme e como se pode conferir pelas imagens; portanto surge aqui uma questão: com quem Thomas sonha? Uma hipótese é que Thomas sonha consigo mesmo vestindo o traje da figura do quadro; outra, ele sonha com a figura que se parece com ele, talvez por ser seu antepassado, talvez por estar perturbado. A proposta de usar o mesmo ator para fazer o papel de Thomas e do *Menino de azul* quando este ganha vida é evidente. A atriz Blandine Ebinger, que vive a boneca Maja, também participa no sonho; lembrando-se que Thomas está desfalecido nos braços da boneca de cera, pergunta-se: Thomas sonha com Maja ou com outra personagem desconhecida da sua vida real, que lhe aparece no corpo de Maja? Não é possível compreender o sonho, mas o intertítulo 23 “Em sonho, a figura do Menino vestido de azul aparece para adverti-lo...” associado ao fato de que Maja é criatura de Perennius, deixa claro que o sonho serve de alerta para que Thomas tome cuidado com Maja²⁴⁵. A descrição dos quatro fotogramas abaixo, propõe uma ordem narrativa.

²⁴⁴ Recapitula-se aqui o intertítulo 6 “As torres de um castelo brilham no alto para fora das sombras, eu conheço essas torres, as muralhas, a ponte de pedra, o portão...”

²⁴⁵ Na lembrança de Hedda Hofmann, co-roteirista entrevistada por Lotte Eisner, o sonho revela para Thomas onde a pedra está escondida. Talvez a memória a tenha traído, visto que o intertítulo 23 fala em advertência.



Fig. 30 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_02]

Descrição: Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) está em cena vestindo o traje da figura retratada na tela *Menino de azul*. A câmera está posicionada em frente à ponte que passa por cima do fosso de água e conduz à entrada do castelo de Vischering; o ângulo aberto, levemente em contraplongée, mostra a fachada do castelo cortada na altura do primeiro andar. O *Menino de azul* está em primeiro plano, ocupando o canto inferior da borda oeste, dando a impressão de que ele saiu pelo portão do castelo e atravessou a ponte, dirigindo-se para a diagonal inferior. O corpo do *Menino* está em quadro da cintura para cima; ele tem o braço esquerdo dobrado com uma veste pendurada em pose semelhante à da figura do retrato.



Fig. 31 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_29]

Descrição: Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Blandine Ebinger (Maja) contracenam neste fotograma. A ação se passa em um pátio que faz parte dos arredores de Vischering. O plano é aberto, enquadrando as personagens de corpo inteiro no centro e mostrando o cenário com muros de pedra, muretas e árvores ao fundo. O *Menino de azul* está montado em um cavalo branco parado no centro do quadro, segurando a rédea do cavalo com a mão esquerda e apontando algo com a mão direita; seu rosto está virado para a esquerda olhando para a moça com quem ele conversa. Maja, ou a personagem onírica, está apoiada na ponta dos pés à frente do cavalo, o braço esquerdo está esticado e seu rosto olha para cima como quem procura ver aquilo que o *Menino* aponta. Sua veste é estranha, pois o vestido não tem mangas, o comprimento da saia está pouco abaixo do joelho e ela está

descalça. Presume-se que a moça vai montar no cavalo ou acaba de descer dele.



Fig. 32 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_30]

Descrição: Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Blandine Ebinger (Maja) contracenam neste fragmento, que pode dar continuidade ou anteceder o anterior. O plano é médio na medida justa para enquadrar o cavalo que parece passar diante da câmera, com o *Menino de azul* e a moça montados. As personagens estão sorrindo, a moça está sentada na frente com as duas pernas viradas para o lado direito do cavalo, os braços nus apoiados no colo e o rosto olhando para frente como quem se deslumbra com a natureza. O *Menino de azul* tem seu braço esquerdo esticado segurando a rédea e seu rosto inclina-se sorridente. Ao fundo, nota-se uma paisagem com mato crescido e árvores.



Fig. 33 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_02]

Descrição: Em cena: Ernst Hofmann com o traje do *Menino de azul* está diante do castelo de Vischering, em pé na frente do castelo na mesma pose da figura retratada na tela, ou seja, com o braço esquerdo dobrado, sobre o qual há uma veste pendurada, enquanto a mão direita segura algo que pode ser um chapéu, como o faz a figura retratada na tela. Em plano geral, a câmera mostra a lateral do castelo enquadrando desde o céu, as torres, o fosso de água e o caminho que circunda o fosso. Na lateral oeste vê-se a

ponte que atravessa o fosso e na lateral leste uma folhagem invade o quadro pelo canto inferior.

3.4.9 Grupo 9: Intertítulos 24, 25 e 26

24. *Um andern Morgen.*²⁴⁶

Uma outra manhã.

25. *Mit kostbareb Geschenken will Thomas Maja an sich fesseln.*²⁴⁷

Com presentes preciosos, Thomas quer prender Maja a ele.

26. *Das ist nichts für Dich, kleine Maja, Blut und Tränen tleben an dem Stein.*²⁴⁸

Isto não é para você, pequena Maja, sangue e lágrimas vivem na pedra.

O intertítulo 24 indica uma elipse temporal, chamando atenção para as ações que se sucedem. Se o sonho era um aviso par tomar cuidado com Maja, como diz o intertítulo 23, Thomas parece não ter se importado com isso, pois no intertítulo 25 o encontramos fazendo justamente o contrário: “Com presentes preciosos, Thomas quer prender Maja a ele.” No intertítulo 26, um narrador alerta a pequena Maja “Isto não é para você, ..., sangue e lágrimas que vivem na pedra”: talvez seja um narrador oculto que observa os movimentos da boneca de cera e percebe que ela está em busca da esmeralda fatal. No cinema silencioso, não raro, os intertítulos trazem um narrador-espectador que interfere na história como quem sabe mais que as personagens.

Foi econcontrado um único fragmento com intertítulo e este traz o texto “...und morgen...”²⁴⁹, com reticências antes e depois, como se pode ver na Fig. 33. Supõe-se que este fotograma corresponda ao intertítulo 24 desta cena.

²⁴⁶ Ibid., I. 24.

²⁴⁷ Ibid., I. 25.

²⁴⁸ Ibid., I. 26.

²⁴⁹ “Und morgen...”, “e amanhã”, é o texto que aparece no fragmento sobrevivente, e “Um andern morgen”, “uma outra manhã”, o texto que construa no fragmento de intertítulos.

Fig. 34 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_78 new]



3.4.10 Grupo 10: Intertítulos 27 e 28

27. *Helfen Sie uns, Frl. Lisa. Ohne Sie geht er zugrunde... Diese Zigeunnerin...*²⁵⁰

Ajude-nos, senhorita Lisa. Sem você, ele perece ... Esta mulher cigana...

28. *Gehen Sie nicht wieder von uns, Fräulein Lisa, bleiben Sie wenigstens hier in der Nähe... unten im Dorf bei Meiner Schwester...*²⁵¹

Não se afaste de nós outra vez, Srta. Lisa, pelo menos fique perto ... na aldeia com minha irmã.

Estes dois intertítulos mostram que alguém, preocupado com Thomas, vai atrás de Lisa para tentar convencê-la a permanecer na cidade²⁵². Considerando-se agora que a personagem que procura Lisa é alguém que está a par da vida íntima de Thomas, supõe-se que o mordomo escreve um bilhete e pede que seja levado à Lisa. O intertítulo 27 “Ajude-nos, senhorita Lisa. Sem você, ele perece ... Esta mulher cigana...” esclarece que a boneca de cera, Maja, foi criada com a forma de uma cigana, o que é coerente com as personagens encontradas no gabinete itinerante do Dr. Tschag Huang: engolidor de fogo, faquir, guerreiros com lanças, etc. A frase do intertítulo 28, “não se afaste de nós, outra vez...”, indica que Lisa retornou, mas pode partir a qualquer momento, talvez por ser uma atriz e acompanhar um grupo de teatro que está passando uma temporada na cidade, talvez por não querer mais contato com Thomas e ter decidido partir.

²⁵⁰ Ibid., I. 27.

²⁵¹ Ibid., I. 28.

²⁵² No início deste ato, atencipou-se a informação de que Lisa estava na cidade com base nestes intertítulos.

3.4.11 Grupo 11: Intertítulos 29, 30 e 31

29. *Und Thomas, der ein Spielzeug gekauft zu haben glaubte, wurde selbst zum willen-losen Spielzeug in den Händen Majas.*²⁵³

E Thomas, que pensou ter comprado um brinquedo, tornou-se o um brinquedo desfalecido nas mãos de Maja.

30. *Warum Gabst Du mir nicht den Smaragd? Deine Perlen mag ich nicht.*²⁵⁴

Por que você não me deu a esmeralda? Não gosto das suas pérolas.

31. *Ende des vierten Aktes.*²⁵⁵

Fim do quarto ato.

Encerra-se o Ato IV com uma conclusão moral, como se lê no intertítulo 29; *E Thomas, que pensou ter comprado um brinquedo, tornou-se o um brinquedo desfalecido nas mãos de Maja*. Sabe-se agora que Thomas adquire a boneca de cera ciente de que se tratava de um brinquedo, esperando que essa o distraia e acaba por cair em uma armadilha, tornando-se ele mesmo um brinquedo nas mãos de Maja. O texto do intertítulo 30, “*Por que você não me deu a esmeralda? Não gosto de suas pérolas.*” indica que, apesar de fazer as vontades de Maja e presenteá-la com jóias, Thomas ainda não lhe entregou a esmeralda fatal, como se esta fosse a última insanidade que ele cometeria.

3.5 Ato V

Do Ato V restam apenas onze intertítulos e calcula-se que aproximadamente vinte foram perdidos. O desfecho da história aponta para um final feliz para o par romântico, mas não sem antes passar por alguns apuros com as trapaças do vilão e suas criaturas. Os acontecimentos indicam que a essa altura, Maja e Bobby sabem, ou pelo menos estão muito próximos de saber onde está a esmeralda. O plano para distrair Thomas é fazer uma festa, com o castelo cheio de gente o roubo da esmeralda passaria despercebido. A festa ocorre, deixando Dietrich boquiaberto com a quantidade de

²⁵³ Ibid., I. 29.

²⁵⁴ Ibid., I. 30.

²⁵⁵ Ibid., I. 31.

pessoas chegando ao castelo. Maja e Bobby roubam a esmeralda; Thomas tem uma recaída; Dietrich manda alguém ir buscar Lisa. Apesar dos intertítulos perdidos, é possível projetar um final feliz para o par romântico, o que se confirma com alguns fragmentos de imagem que sobrevivem.

3.5.1 Grupo 1: Intertítulos 1, 2 e 3

5°. *Akte*²⁵⁶

5°. Ato

1. *Nein, Alter, meine Zeit ist noch nicht gekommen.*²⁵⁷

Não, amigo, meu tempo/minha hora ainda não chegou.

2. *Halt Du den Stein?*²⁵⁸

Você conseguiu a pedra?

3. *Wir müssen ihn ablenken. Ueberrede ihn, Gäste zu laden, dann, in der Vewirrung des Festes, Bobby und Du...*²⁵⁹

Nós temos que distraí-lo. Convença-o a convidar hóspedes, então, na confusão da festa, Bobby e você...

Sobre o intertítulo 1 nada se pode afirmar, pois não há qualquer indicação de quem diz, a quem se dirige e o que estaria em cena. Ao invés de isolá-lo em um grupo de um único intertítulo, arbitrou-se por deixá-lo aqui, pois há uma remota hipótese de que a fala, “Não amigo, minha hora ainda não chegou”, é de Maja, a figura de cera, dizendo ao seu criador, Perennius Bell, que sua hora ou seu tempo de vida ainda não se esgotou.

Os dois intertítulos seguintes indicam que Perennius está em cena instruindo seus comparsas. No intertítulo 2, ele diz “Você conseguiu a pedra?”, ao que, supõe-se que Maja diz não. Em seguida, no intertítulo 3, Perennius parte para um novo plano, “Nós temos que distraí-lo, convença-o a organizar uma festa...”, indicando que mesmo a boneca de cera não obteve sucesso. O trecho final “...na confusão, você e Bobby....”, faz

²⁵⁶ Ato V.

²⁵⁷ Ato V, I. 1.

²⁵⁸ Ibid., I. 2.

²⁵⁹ Ibid., I. 3.

pensar que Perennius sussurra ao ouvido de Maja como ela deve agir para tirar a pedra de Thomas.

3.5.2 Grupo 2: Intertítulos 4, 5, 6, 7 e 8

4. *Laß mich heute ein Fest geben, ich habe Gäste geladen, eine Ueberraschung für Dich.*²⁶⁰

Deixe-me fazer uma festa hoje, eu convidei as pessoas, uma surpresa para você.

5. *Heut Abend im Schloß, Ihr alle sollt dabei sein.*²⁶¹

Esta noite jantar no castelo, esperamos todos vocês lá.

6. *Der erste Gast.*²⁶²

O primeiro convidado.

7. *Um des himmels willen, gnädiger Herr, was sind das Für Leute Die hier ins Schloß kommen.*²⁶³

Pelo amor de Deus, meu senhor, o que são todas essas pessoas vindo para o castelo?

8. *Laß mich in Ruhe, Dietrich, wo ist Maja?*²⁶⁴

Deixe-me em paz, Dietrich, onde está Maja?

Neste segundo grupo, Maja está colocando o plano em ação. No intertítulo 4, “Deixe-me fazer uma festa hoje, eu convidei as pessoas, uma surpresa para você”, a boneca persuade Thomas a fazer a festa e no intertítulo 5, “Esta noite jantar no castelo, esperamos todos vocês lá.”, apresenta-se o texto do convite. A partir do intertítulo 6, “O primeiro convidado”, a narrativa imagética já coloca a festa em cena e no intertítulo 7, o mordomo parece não acreditar no que está acontecendo: “Pelo amor de Deus, meu senhor, o que são todas essas pessoas vindo para o castelo?”. Por fim, no intertítulo 8, a resposta de Thomas ao mordomo Dietrich, mostra que o mocinho continua envolvido com Maja e não se importa com as preocupações do mordomo. Imagina-se a cena com a

²⁶⁰ Ibid., I. 4.

²⁶¹ Ibid., I. 5.

²⁶² Ibid., I. 6.

²⁶³ Ibid., I. 7.

²⁶⁴ Ibid., I. 8.

irresponsável boneca de cera organizando uma festa sem avisar o mordomo, os convidados chegando, primeiro um, depois dois, depois uma multidão. Sobre a festa restam três fragmentos de imagens que justificam a surpresa de Dietrich. O primeiro fragmento (Fig. 33) talvez não pertença a esta cena, pois mostra apenas três homens na casa de Thomas, o que poderia acontecer em outros momentos do filme. Todavia, considerando-se o intertítulo 6 “O primeiro convidado”, admite-se a possibilidade de que este fragmento refere-se à cena da festa na qual os primeiros convidados chegam ao castelo, que aos poucos fica cheio de gente. Os outros dois fotogramas (Figs. 34 e 35) com certeza foram filmados considerando-se as imagens da festa com a sala já repleta.



Fig. 35 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_28]

Descrição: Três atores não identificados estão em cena na sala central da casa de Thomas van Weerth, onde será realizada a festa. Notam-se duas cadeiras ocupando o primeiro plano da cena, sendo que uma está próxima à margem direita e a outra à esquerda; no centro há uma mesa. O ângulo e a disposição dos móveis correspondem a aqueles dos dois fragmentos com a *mise-en-scène* da festa, revelando que a posição da câmera se manteve a mesma nos fragmentos das Figs. 33, 34 e 35. Ao fundo e a leste do quadro, há a figura de um homem careca parado em pé. No centro do quadro e por trás da mesa, dois homens estão em cena, como se acabassem de entrar. O homem mais próximo do campo oeste usa um terno escuro, tem o braço dobrado, faz um gesto com a mão esquerda e segura o chapéu com a mão direita. Seu rosto está virado para o outro homem como quem lhe diz algo. O homem no campo leste parece ouvi-lo enquanto observa a sala vazia. Ele usa uma casaca escura com calça clara, segura o chapéu com as duas mãos e nota-se que sua perna esquerda está em movimento para a frente. No fotograma da Fig. 35 identifica-se que o homem sentado na cadeira próxima à margem oeste da tela pode ser o mesmo homem que ouve a conversa aqui, pois nota-se que ambos usam casaca preta, calça clara e bigode.

Fig. 36 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_18]



Fig. 37 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_19]



Descrição: Estão em cena os atores Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Blandine Ebinger (Maja), Eugen Klix (Bobby) e aproximadamente dez figurantes, os convidados da festa. Os dois fotogramas parecem pertencer à mesma tomada ou, pelo menos, ao mesmo plano. A ação se passa na sala central da casa de Thomas, facilmente identificada pela porta de madeira com vitrais, pelas colunas gregas e pelo mobiliário. Na Fig. 34, em primeiro plano na margem oeste, um homem coloca a boca da garrafa de bebida na boca de uma mulher que toca violão, enquanto na Fig. 35, o homem entorna a garrafa em sua própria boca, sendo possível observar a semelhança com o homem que entrou na sala na Fig. 33 e supor que ele foi um dos primeiros convidados a chegar na festa. A mulher segue tocando violão e olhando para o homem. No centro, também em primeiro plano, um homem careca segura uma taça com bebida na Fig. 34; na Fig. 35 a taça está um pouco mais erguida, como se ele propusesse um brinde. Na margem leste, em primeiro plano, Bobby está sentado em uma cadeira; seu rosto não aparece na Fig. 34, mas na Fig. 35 fica evidente que é o ator Eugen Klix. Na Fig. 34, Maja, no colo de Bobby, segura um cigarro entre os dedos enquanto o aspira; Thomas está atrás de Maja, levando uma taça à boca. Na Fig. 35, Maja tem os braços sobre o colo e o cigarro está em sua boca; ela olha para Bobby como quem se diverte com alguma brincadeira do amigo. Thomas, ainda atrás de Maja, tenta lhe chamar atenção para tomar um gole de sua taça, mas ela parece desdenhá-lo. No centro da sala, posicionado de pé em cima de um

móvel, um sanfoneiro anima a festa. Os demais convidados movem-se alegres pela casa, abraçando-se e dançando.

3.5.3 Grupo 3: Intertítulos 9

9. *Der van Weerth Smaragd*.²⁶⁵

A esmeralda de van Weerth.

Tudo se passa como se durante a festa Maja e Bobby distraíssem Thomas para realizar o roubo da esmeralda; por isso, o intertítulo 9 anuncia a cena da esmeralda dos van Weerth. O título alternativo do filme, *Der Todessmaragd*, *A esmeralda da morte*, enfatiza o papel da pedra que necessita de um desfecho no filme, que tem início nesta cena. O fragmento que sobrevive conta com quatro fotogramas bem conservados, nos quais encontram-se elementos para supor-se que a esmeralda esteve escondida em um móvel de parede ou um quadro na casa de Thomas. Nada indica que este seja o quadro do *Menino de azul*, pois não há intertítulos fazendo menção a ele e, até onde se sabe, a tela está com Perennius e não foi devolvida a Thomas. O que se vê nos fragmentos de imagem é o momento que Bobby e Maja encontram a esmeralda e este ocorre durante a festa, tal como havia planejado Perennius e sem que Thomas perceba.

Fig. 38 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_20]



Fig. 39 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_21]



²⁶⁵ Ibid., I. 9.

Fig. 40 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_22]



Fig. 41 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_23]



Descrição: Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby) estão em cena. Nesta sequência de quatro fotogramas notam-se movimentos dos braços, pescoço e tronco e expressões faciais. O plano é médio e a ação se passa em um canto da casa; na margem leste do quadro, uma janela está aberta e, do lado oeste, nota-se uma madeira que parece ser a moldura de um quadro, embora possa ser outro objeto pendurado na parede. Maja usa o mesmo figurino da cena da festa; Bobby está sem o chapéu. Os dois estão diante da parede na qual o objeto de madeira está pendurado. Bobby segura algo com as duas mãos. Este parece ser uma corrente com um medalhão e, neste caso, a esmeralda pode ser a pedra do medalhão. Na Fig. 36, Maja e Bobby estão de braços dados e parecem felizes por ter encontrado o objeto. Na Fig. 37, Maja está algo longe de Bobby como quem o chama para ir embora; enquanto Bobby, entretido com o objeto, parece discutir com ela. Nas Figs. 38 e 39, Maja parece puxar o braço de Bobby como quem precisa fugir do lugar em que está o mais rápido possível. Bobby resiste como quem tem outro plano para a pedra; com as duas mãos faz um gesto, afastando o objeto de Maja.

3.5.4 Grupo 4: Intertítulos 10 e 11

10. So kann das nicht weitergehen, jetzt muß Fräulein Lisa helsen²⁶⁶...

²⁶⁶ Ibid., I. 10.

Isso não pode continuar assim, agora a Srta. Lisa tem de dar uma chance.

11. *Rasch satteln, hinunter ins ...* [*Perdido]²⁶⁷
Sele rápido, vá até o....

*Os demais intertítulos estão perdidos.

O intertítulo 10 “*Isso não pode continuar assim, agora a Srta. Lisa tem de dar uma chance*” refere-se a fala de Dietrich e faz pensar que Thomas tem uma recaída e volta à melancolia, talvez por Maja ter fugido com Bobby e com a esmeralda. No intertítulo 11, Dietrich diz “*Sele rápido, vá até o...*”, indica que ele manda um criado montar o cavalo e ir em busca de Lisa.

3.5.5 Grupo 5: Fragmentos de imagens

Os intertítulos de 12 em diante, cerca dos vinte que completam o Ato V, não foram encontrados até o momento. Por isso, a reconstrução imaginária que até aqui era guiada pelos intertítulos segue comentando algumas hipóteses sobre o que sucede e apresentando os fragmentos de imagens que restam.

Supõe-se que o criado que selou o cavalo no intertítulo 11 foi ao encontro de Lisa e lhe entregou a mensagem do mordomo. Sensibilizada pela convalescença de Thomas, a mocinha vai visitá-lo. No Ato III, Lisa havia passado um tempo com seu pai ajudando-o a cuidar da dor dos outros, assim, a narrativa conduz a heroína ao papel de cuidadora de Thomas, propiciando um final feliz para o par romântico.

Restam três fragmentos de imagens que foram encontrados com os demais, apesar de terem sido filmados em espaços que não correspondem a nenhum daqueles conhecidos até agora. Estes três fragmentos, caso pertençam a *Der Knabe in Blau*, propõem cenas para um epílogo mostrando a família van Weerth “anos mais tarde”. O vínculo entre esses três fragmentos e os demais se estabelece apenas pela possível presença da atriz Margit Baunay em dois deles, pois é quase certo que seja ela mesma, apesar de a atriz parecer mais gorda e vestir um figurino de pessoa mais velha. O jovem ator que, no Ato I, aparece usando um figurino do século XVII, o qual supõem-se ser Erwin van Weerth aos 18 anos, também pode estar presente em dois fragmentos; aqui

²⁶⁷ Ibid. , I. 11

seu figurino é um traje de marinheiro adolescente. Nos dois fragmentos, o jovem conversa com a mulher que acredita-se ser Margit Baunay. Seria ela sua mãe? Um terceiro fragmento mostra uma criança de cinco ou seis anos, aparentemente a mesma que no fragmento da Fig. 11, indicada para o Ato I, vestia um traje do século XVII, reverenciando o jovem Erwin. O garoto usa um traje infantil de marinheiro e está ao lado de uma criança menor que ele, ambos sentados em uma carroça puxada por um poney. Considerando-se que a Cinemateca Alemã mantém os fragmentos como parte de *Der Knabe in Blau*, propõe-se um epílogo no qual, anos mais tarde, Lisa é mãe de três crianças. Ela conta a história do *Menino de azul* para o menino mais velho, enquanto as duas crianças brincam de cavaleiro e princesa com o poney no jardim.



Fig. 42 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_25]

Descrição: Margit Baunay (Lisa Sutroff) está em cena com um ator mirim não identificado e uma atriz velha também não identificada. O ambiente é uma sala de jantar com móveis do tipo guarda-louça sobre o qual notam-se pratos, vasos e pequenas estátuas decorativas. Dois quadros grandes estão pendurados nas paredes revestidas de papel decorado e um lustre com quatro lâmpadas desce do teto na direção do centro da mesa que comporta seis lugares. Uma mulher aparentando entre trinta e quarenta anos de idade, talvez Margit Baunay, ou Lisa anos mais tarde, tem o cabelo preso e veste uma camisa abotoada até o pescoço e usa um chale. Ela está sentada na cadeira que fica na ponta norte do quadro de frente para a câmera que a enquadra a uma certa distância, posto que a cadeira da ponta sul está em primeiro plano. Margit está com os braços sobre a mesa e mantém o rosto na direção do jovem adolescente com quem conversa. Este usa figurino de adolescente e está sentado na ponta de uma das cadeiras da lateral oeste, sem se encostar como se estivesse muito atento ao que está sendo dito. Sua fisionomia é semelhante a do jovem que está em cena na Fig. 11, ainda que não se possa afirmar com certeza que trata-se do mesmo ator. Passando por

trás da cadeira onde está sentado o jovem, uma mulher velha usando um figurino que traz um laço no pescoço, caminha na direção da saída de quadro pela diagonal inferior oeste. Esta parece ser uma criada da casa. No fundo quadro, entre o ombro direito de Margit e a margem oeste, nota-se uma outra sala separada por cortinas que estão abertas. Pode-se ver que trata-se de uma sala com móveis de vime e uma cortina clara sobre a janela, não deixando dúvidas de que é a mesma sala onde as personagens conversam na Fig. 42.



Fig. 43 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_24]

Descrição: Margit Baunay (Lisa Sutroff) está em cena com um ator mirim não identificado. Uma mulher, a mesma da Fig. 41 usando o mesmo figurino, portanto, Margit Baunay encenando Lisa mais velha, está em uma sala com móveis de vime como descrito na cena da Fig. 41. Ela está sentada em uma cadeira próxima a borda leste do quadro, em plano aberto, cortando os pés da mulher. Ela tem o rosto inclinado para baixo, olhando na direção da peça de tricô (crochê ou bordado) que segura com as duas mãos. No centro do quadro, há uma mesa redonda com um brinquedo de caracol em cima. Do lado oeste do quadro, um jovem vestindo figurino de marinheiro, o mesmo da Fig. 41, olha para a mulher como se estivesse conversando com ela. Ao fundo, notam-se cortinas alternando faixas escuras e claras, sendo estas últimas cortinas de véu branco sobre as janelas. Entre as cortinas e os móveis onde estão sentadas as personagens, vê-se uma folhagem que pode pertencer a um vaso, mas também a uma imagem externa de um jardim que entra em fusão com o plano interno da sala. O que é coerente com a imagem da Fig. 43.

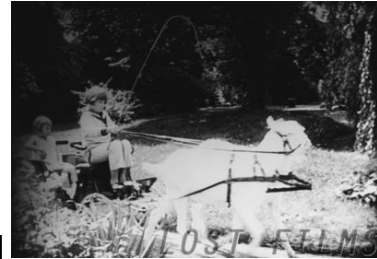


Fig. 44 - DKB, 1919 [Doc. DK - F4593_26]

Descrição: Dois atores mirins não identificados estão em cena, um menino de aproximadamente cinco ou seis anos e uma garotinha entre três e quatro anos. Aparentemente o garoto maior é o mesmo que atua na cena da Fig. 11. As crianças estão sentadas em uma carroça puxada por um pônei. O garoto segura as rédeas e um chicote, conduzindo o animal. A garotinha aprecia o passeio sentada do seu lado direito. O cenário é um jardim gramado e rodeado de árvores e folhagem.

Mas o que teria acontecido às demais personagens, à esmeralda e ao quadro? Sabe-se que Maja e Bobby são criaturas de cera com tempo de vida limitado, por isso, devem ter esgotado suas energias pouco depois do roubo da esmeralda. Quanto a Perennius, à esmeralda e ao quadro *Menino de azul*, simplesmente não deixaram rastros:

“Portanto, você, estranho, ou quem depois de você possuir a pedra, nunca vagueie ou descanse até encontrar o "Menino de azul" nas suas vestes. Só ele sabe o verdadeiro segredo que tira a maldição da esmeralda”

Referências

Bibliografia principal

ALBERTI, L.B. **Da pintura**. Introdução de Leon Kossovitch. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ANDREW, J.D. **As principais teorias do cinema**: Uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

ANDERSON, G et all. **Music for Silent Films 1894-1929**: A Guide. Washington: Library of Congress, 1988.

ARESSY, L., CARON, B. et al. **Le monde en perspective**: Vues et récréations d'optique au siècle des Lumières. DRAC Languedoc-Roussillon: collection Duo, 2014. Catálogo

BALÁZS, B. **Theory of the film**. Translated from Hungarian by Edith Bone. London: Bristol Typesetting, 1952.

BALÁZS, B. Visible Man. In: CARTER, E. (Ed.). **Béla Balázs: Early film theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Translated by Rodney Livingstone. New York: Berghahn Books, 2010.

BALZER, R. **Peepshow**. A Visual History, New York: Harry N. Abrams, 1998. Disponível em: <http://www.dickbalzer.com>. Acesso em 30 de nov. 2018:

BAZIN, A. **O cinema**: Ensaios. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro, Introdução de Ismail Xavier. Brasiliense, São Paulo, 1991.

_____. Qu'est-ce que le cinema? In: **Peinture et Cinéma**. Paris: Ed. Du Cerf, 1959. (Coll. 7^a. Art)

BERRIATÚA, L. **Los Proverbios Chinos de F. W. Murnau** (Etapa Alemana). Madrid: Filmoteca Española/ICAA/Ministério da Cultura, 1990, 2 vols. Etapa Alemana (vol. 1).

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução de Luis Carlos Borges. Campinas, SP. Editora Unicamp. 2013.

BURCH, N. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. 3^a Ed.. São Paulo, Perspectiva, 2011. Coleção: Debates. Cinema, por J. Guinsburg.

CORMACK, M. **The paintings of Thomas Gainsborough**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

DICKINSON, E. **Dancing in the Blood**: Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War. Cambridge: University Press, 2017. Disponível em: <https://books.google.com.br> Acesso em 30 de nov de 2018.

DOMARCHI, J. Presence de F. W. Murnau. **Cahiers du Cinéma**. Paris: nº 21, março de 1953.

EISENSTEIN, S. **Cinematisme: Peinture et Cinéma**. Introduction et notes par François Albera. Traduction de Valérie Pozner et al. Le presses du réel, 2009, Bruxelles

EISNER, L. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. Tradução Lúcia Nagib. Paz e Terra, Instituto Goethe, Rio de Janeiro, 1985.

_____. **F.W. Murnau**. Paris: Le Terrain Vague, 1964.

ELSAESSER, T. e WEDEL, M. (ed). **A second life : German cinema's first decades**. Amsterdam: Amsterdam University Press, c1996.

_____. **Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary**. London, New York: Routledge, 2000.

EMSLEY, C. **The Great British 'Bobby': A history of British policing from 1829 to the present**. Birmingham: Harvester Wheatsheaf, 1991.

FABBRINI, R.N. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

_____. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. **Política: Revista de ética e política da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**. São Paulo: v. 1, p. 167-183, 2013.

FAVARETTO, C. F. Do horror: a cena contemporânea. **Teresa Revista de Literatura Brasileira** da Universidade de São Paulo. São Paulo: v. 10/11, p. 81-90, 2010.

FÜSSLIN, G. **Der Guckkasten**. Einblick – Durchblick – Ausblick. Stuttgart: Füsslin, 1995. Disponível parcialmente em: <https://books.google.com.br> Acesso em 30 de nov de 2018.

GOETHE, J.W. **Fausto I e II**. Tradução Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo, Editora 34, 2014.

GOLDBERG, R. **A arte da performance**. do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, P.E.S. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, A. et all. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, 2005.

_____. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. Vol. I e II (Coleção Cinema; v. 9)

_____. A propósito do cinema alemão. In: **Crítica de cinema no Suplemento literário**. vol 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.9). P. 463-465.

_____. Antes do cinema alemão. In: **Crítica de cinema no Suplemento literário**. vol 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.9). P. 459 a 461.

_____. De Caligari a Metrópolis. In: **Crítica de cinema no Suplemento literário**. vol 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.9). P. 471-475.

_____. Festejo muito pessoal. In: CALIL, C. A.; e MACHADO, M. T. (Orgs.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. [Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes]. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. P. 318-322.

_____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. Perspectiva, Editora USP, São Paulo, 1974.

_____. O injustiçado Galigari. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário** – vol. I. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.9) p. 466-469

_____. A solidão de Nosferatu. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário** – vol. II. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.9). P. 12-16.

HAVELOCK, C.M. **The Aphrodite of Knidos and Her Successors**: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art University of Michigan Press, 1995. Disponível parcialmente em: <https://books.google.com.br> Acesso em 30 de nov de 2018.

KOSSOVITCH, L. A emancipação da cor. In: Adauto Novaes. (Org.). **O Olhar**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, v. 1, p. 183-215.

_____. O sentido da renascença. In: Milton Meira do Nascimento. (Org.). **Estudos de iconologia**. 1 ed. São Paulo: Estampa, 2001, v. 1, p. 148-150.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Trad. Tereza Ottoni. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988, p. 118.

KURTZ, R. **Expressionnisme et cinéma**, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

LICHTENSTEIN, J. **A pintura**. Organização de Jacqueline Lichtenstein; apresentação Jean François Groulier ; coordenação e tradução Magnólia Costa. São Paulo : Ed. 34, 2004. Vol 1-14.

MACHADO, C. **O debate sobre o expressionismo**: um capítulo a parte da história da modernidade estética. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH, USP. São Paulo, 1991.

MONKHOUSE, W.C. Gainsborough, Thomas. In: Stephen, Leslie. **Dictionary of National Biography**. London: Smith, Elder & Co, 1889. Disponível em: [https://en.wikisource.org/wiki/Gainsborough,_Thomas_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Gainsborough,_Thomas_(DNB00)). Acesso em 30 de nov de 2018.

MÜNSTERBERG, H. The photoplay : a psychological study, and other writings. In: LANGDALE, A. (ed). **Hugo Münsterberg on film : The photoplay : a psychological study, and other writings**. New York: Routledge, 2002.

OKSILOFF, A. Ethnotopia. F. W. Murnau's Tabu. In: A. **Picturing the primitive**. Visual culture, ethnograph and early German cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

OLIVEIRA, R.A. Fausto e Mefistófeles segundo Murnau. **Revista Universitária do Audiovisual** São Carlos: UFSCAR, 2012. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=10679> Acesso em 30 de nov de 2018.

PASQUIER, A. L'Aphrodite de Cnide: Le Type statuaire et sa signification. In: **Praxitèle au Louvre: parti pris d'une exposition**. Communication au Colloque international Figures d'artistes dans l'Antiquité grecque : les limites de la monographie. sous la direction d'Alain Pasquier et de Jean-Luc Martinez. Paris: Musée du Louvre. 24 mars 2007, p. 142. Catálogo.

PRINZLER, H. **Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films**. Berlin. Berlin: Bertz und Fischer, 2003. Série: Retrospektive, Internationale Filmfestspiele.

_____. **Sirens and Sinners: A Visual History of Weimar Film, 1918-1933**. London: Thames & Hudson, 2013

ROLLBERG, P. **Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema**. Lanhan: Rowman & Littlefield. 2016.

ROUSSEAU, J.J. **Pygmalion**. Ouvres. Vol. 8. Disponível em: www.rousseauonline.ch Acesso em 30 de nov de 2018.

RANCIERE, J. **Film Fables**. Translated by Emiliano Battista, New York : Berg Oxford. E-book. Pg 33-45.

ROHMER, E. **L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau**. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Paris, 2000.

RUNGE, J. **Olga Desmond : Preußens nackte Venus**, Steffen Verlag, Frankfurt, 2009.

SCHERER, M. (i.e. Eric Rohmer). Vanité que la peinture. **Cahiers du Cinéma**. Paris: n° 3, 1951.

SIPÈRE, D. et COHEN, A. (dir.). **Les autres arts dans l'art du cinéma**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Collection: Spectaculaire | Cinéma

SCHRÖDER, C. **Preußens nackte Venus: Eine Ausstellung erinnert an die Tänzerin Olga Desmond**. Der Tagesspiegel. (Resenha de Exposição.) Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellungen/ausstellung-wie-gott-sie-schuf/1486238.html>. Acesso em 30 de nov de 2018.

TAYLOR, R. **Sergei Eisenstein**. Selected Works: Writings, 1922-1934. London, New York: I.B. Tauris, Volume I, 2010a.

_____. **Sergei Eisenstein**. Selected Works: Writings, 1934-1947. London, New York: I.B. Tauris, Volume III, 2010b.

VACHE, A.D. **Cinema and Painting**. How Art is used in Film. Austin: University of Texas Press, 1996.

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura; vol. 5)

Bibliografia geral

ALTMAN, R. **Silent Film Sound**. New York: Columbia University Press, 2004.

AUMONT, J. **El rostro en el cine**. Barcelona, Paidós, 1998.

_____. **L'Esthétique du film**. 2e éd. rev. et corr. Paris: Editions F. Nathan, 1994.

_____. **Les théories des cinéastes**. Paris, Nathan, c2002. 170 p. Nathan Cinéma.

_____. **L'invention de la figure humaine: le cinéma, l'humain et l'inhumain**. Paris, Cinémathèque Française, 1995.

_____. **O olho interminável : cinema e pintura**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Coordenação de Ismail Xavier. 2. ed. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.

BALÁZS, B. **Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova**. Torino: Giulio Einaudi, 1955.

BAZIN, A. Qu'est-ce que le cinéma ? t. III In: **Cinéma et Sociologie**. Paris : Ed. Du Cerf, 1961. pp. 211- 220. (Coll. 7^a. Art).

EISENSTEIN, S. **La non-indifférente nature**. Tomus 1 et 2 ; traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer ; préface de Pascal Bonitzer, Paris : Union générale d'éditions, 1975.

ELSAESSER, T e BARKER, A. (ed). **Early cinema : space, frame, narrative**. London: BFI Pub., 1990.

FERRO, Marc, **Cinéma et Histoire**. Paris, Gallimard, 1993.

FABBRINI, R.N. Fronteiras entre arte e vida. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 17, p. 259-266, dez. 2014.

GALARD, J. **A beleza do gesto** : uma estética das condutas. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros, Celso Favaretto (rev), Leon Kossovitch (rev). São Paulo: Edusp, 2008. Críticas poéticas.

GOMES. P.E.S. **Jean Vigo**. Rio de Janeiro, RJ, Paz e Terra, 1984

KOSSOVITCH, L. Contra a idéia de Renascimento. In: Adauto Novaes. (Org.). **Artepensamento**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, v. , p. 59-68.

RENTSCHLER, E. **German film & literature** : adaptations and transformations. New York, Methuen, 1986.

ROSADO, Alessandra. **História da Arte Técnica**: um olhar contemporâneo sobre a prática das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes, T. UFMG. 2011

SZTABA, W. Die Welt im Guckkasten. Fernsehen im achtzehnten Jahrhundert. In: Harro Segeberg (Hrsg.): **Die Mobilisierung des Sehens**. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München: Fink, 1996.

Obras cinematográficas de F. W. Murnau

- *Teufelsmåde* (“Garota do diabo”, roteiro escrito em 1917)
- *Der Knabe in Blau* (“O garoto vestido de azul” ou “O menino de azul”, filme de 1919)
- *Satanas* (“Satanás”, filme de 1920)
- *Der Bucklige und die Tänzerin* (“O corcunda e a dançarina”, filme de 1920)
- *Der Januskopf* (“A cabeça de Janus”, filme de 1920)
- *Abend — Nacht — Morgen* (“Crepúsculo — Noite — Manhã”, filme de 1920)
- *Sehnsucht* (“Desejo ardente”, filme de 1921)
- *Der Gang in die Nacht* (“A caminhada na noite”, filme de 1920)
- *Schloß Vogelöd* (“O castelo assombrado”, filme de 1921)
- *Marizza* (“A contrabandista”, filme de 1922)
- *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (“Nosferatu, uma sinfonia de horrores”, filme de 1922)
- *Der brennende Acker* (“Terra em chamas”, filme de 1922)
- *Phantom* (“Fantasma”, filme de 1922)
- *Die Austreibung* (“A expulsão”, filme de 1923)
- *Die Finanzen des Großherzogs* (“As finanças do Grão-Duque”, filme de 1924)
- *Der letzte Mann* (“A última gargalhada”, filme de 1924)
- *Herr Tartüff* (“Tartufo”, filme de 1925)
- *Faust* (“Fausto”, filme de 1926)
- *Sunrise — a song of two humans* (“Aurora”, filme de 1927)
- *4 Devils* (“Os quatro demônios”, filme de 1928)
- *City Girl* (“A garota da cidade”, filme de 1930)
- *Tabu, a story of the south seas* (“Tabu”, filme de 1931)

Arquivos e Cinematecas Pesquisados

British Film Institute (BFI): <https://www.bfi.org.uk>

Cinémathèque Française (CF): <http://www.cinematheque.fr/>

Deutsche Kinemathek Museum fuer Film und Fernsehen - DK

Site principal: <https://www.deutsche-kinemathek.de>

Filmes alemães perdidos: <https://www.lost-films.eu>

Ficha técnica de filmes alemães: www.filmportal.de

F.W. Murnau Stiftung - MS

Site oficial: <https://www.murnau-stiftung.de/stiftung>

Internet Movie Database

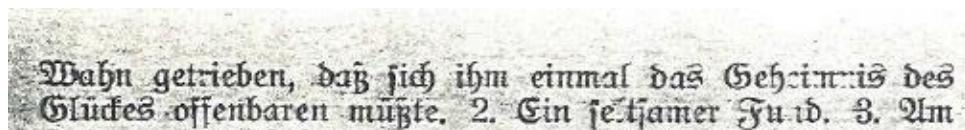
Site oficial: <https://www.imdb.com>

The Huntington Art Collection

The blue boy, Thomas Gainsborough

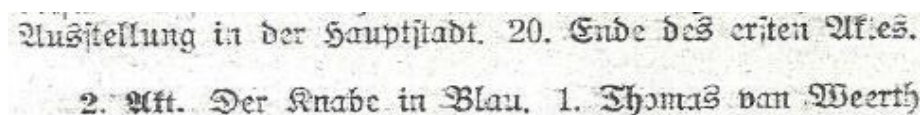
Site oficial: <https://www.huntington.org/verso/2018/09/project-blue-boy>

ANEXO I – Extratos do documento *Knabe in Blau* Zensurkartenfragment



Wahn getrieben, daß sich ihm einmal das Geheimnis des Glückes offenbaren müßte. 2. Ein seltsamer Ju id. 3. Am

Extrato 1: 1ª. Página. A indicação do nº 1 e o texto que antecede está faltando.



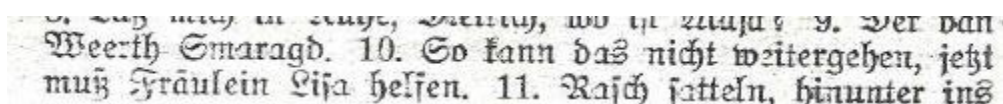
Ausstellung in der Hauptstadt. 20. Ende des ersten Aktes. 2. Akt. Der Knabe in Blau. 1. Thomas van Weerth

Extrato 2. 2ª. Página. O nº 20 refere-se ao último intertítulo do Ato I. Na linha de baixo, “2. Akt. Der. Knabe in Blau”, indica o início o Ato II e já anuncia o episódio que se segue.



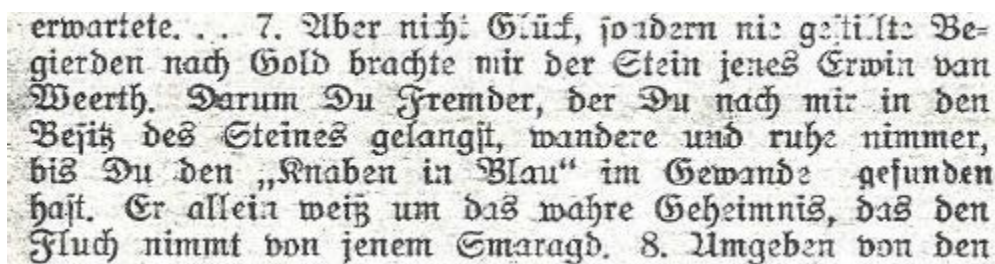
„Der Knabe in Blau“
(unvollständig)
1919
1

Extrato 3. As páginas 1 e 2 parecem estar colados a uma folha de papel, na qual consta esta anotação a mão, onde se lê “*Der Knabe in Blau* (unvollständig / incompleto) 1919 (1). ”



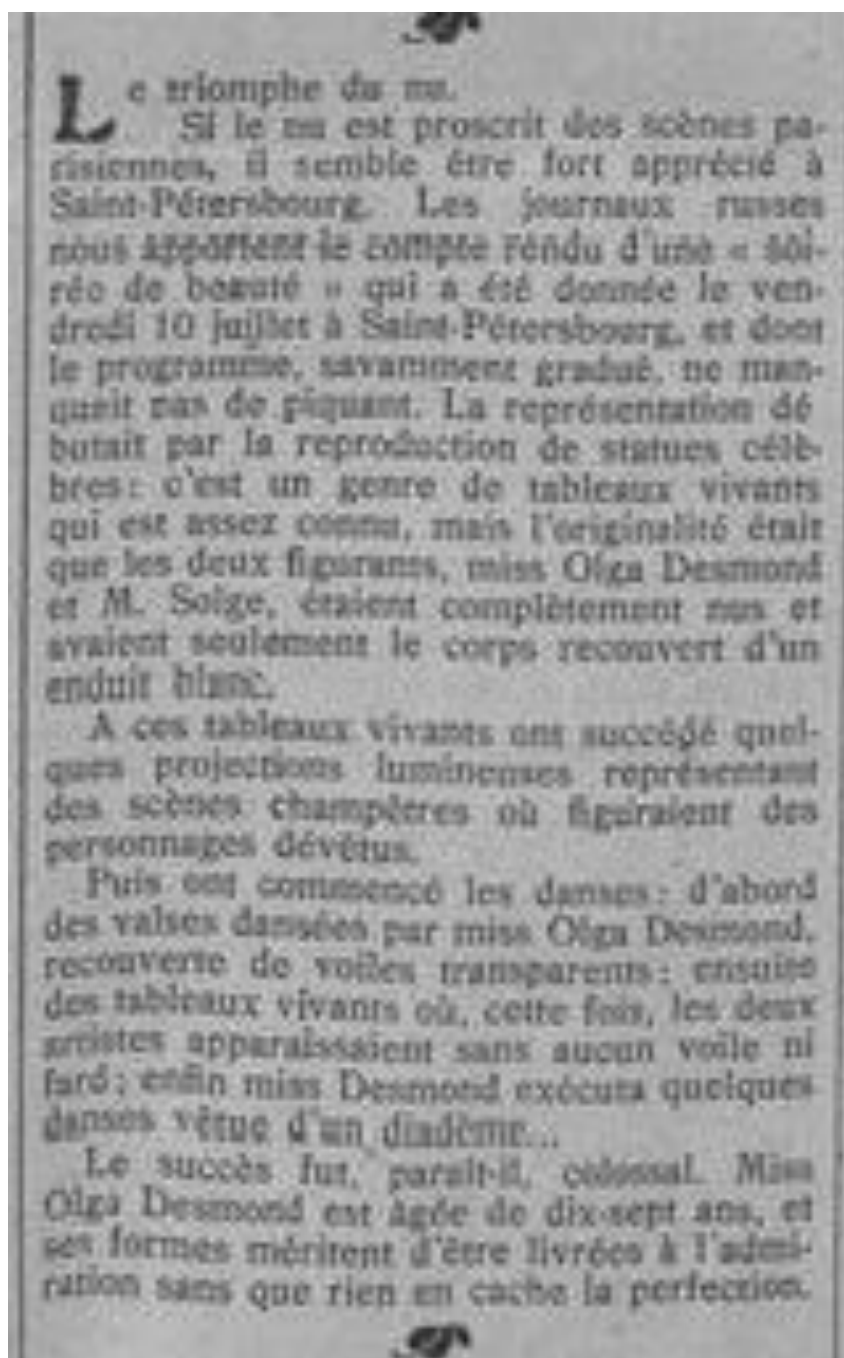
Weerth Smaragd. 10. So kann das nicht weitergehen, jetzt muß Fräulein Lisa helfen. 11. Rasch satteln, hinunter ins

Extrato 4. 6ª. Página. O documento termina com as duas últimas linhas, indicando os intertítulos 10 e 11 do Ato V.



erwartete. ... 7. Aber nicht Glück, sondern nie gelüste Begierden nach Gold brachte mir der Stein jenes Erwin van Weerth. Darum Du Fremder, der Du nach mir in den Besitz des Steines gelangst, wandere und ruhe nimmer, bis Du den „Knaben in Blau“ im Gewande gefunden hast. Er allein weiß um das wahre Geheimnis, das den Fluch nimmt von jenem Smaragd. 8. Umgeben von den

Extrato 5. 1ª. Página. “A pedra deste Erwin van Weerth nunca me trouxe nem sorte, nem me acalmou a cobiça pelo ouro. Portanto, você, estranho, ou quem depois de você possuir a pedra, nunca vagueie ou descansa até encontrar o “Menino de azul” nas suas vestes. Só ele sabe o verdadeiro segredo que tira a maldição da esmeralda”



Extrato 6 – Le triomphe du nu (Olga Desmond em St. Peterburgo). Paris: Journal Comoedia, 18 de julho de 1908. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76459471/f1.item.r=Desmond.zoom>
Acesso em: 30 de nov de 2018.

LES NUITS DE VIENNE

Elektra de Strauss. — Les danses d'Anita Berber

Où sont les nuits féeriques de Vienne, les lumières sur la neige, les traîneaux glissant à toute vitesse vers l'Opéra, emportant un soir de gala des femmes couvertes de pierreries sous les fourrures qui les emmènent ? Où sont les nuits du Sacher et du Bristol, et leurs coûteuses roses de France, que remplacent aujourd'hui des fleurs de papier peint dans les cornets d'argent.

Vienne est triste comme un cimetière de rois. Une lumière quasi voilée de crêpe éclaire à peine le Ring ; une neige crasseuse couvre le sol depuis huit jours sans que pelles ni balais veuillent nettoyer le trottoir. La bise cingle les passants au visage, adieu voitures de luxe, traîneaux, beaux attelages d'autrefois, dans Vienne en république, il ne reste le soir que des tramways qui, par économie, s'arrêtent à onze heures.

Il en est sept. C'est l'heure des théâtres, et l'heure où des ombres rôdent autour des grands hôtels et des restaurants de nuit. Des mains se tendent, des voix supplient, les fantômes de Vienne sont des fantômes qui ont faim. Par pudeur et par noblesse, l'immense détresse de l'Autriche se cache le jour et se dévoile la nuit. Pour entrer à l'Opéra, il faut traverser ce cortège tragique des meurtres de faim. Je ne connais rien de plus terrible que ce deuil aux portes du théâtre.

La lumière violente qui éclaire l'édifice rejette dans les ténèbres et dans la neige ces malheureux ; la foule envahit le théâtre, il n'y aura plus une place libre, ce soir, on donne l'*Elektra* de Strauss. Afin d'assister à cette représentation si attendue, des gens se sont privés de manger, d'autres sont venus à pied des faubourgs lointains, d'autres ont sacrifié le présent de Noël, mais, en échange du sacrifice, ils auront eu la joie d'entendre cette musique de Strauss dont ils sont fous, cette musique qui est aussi celle du grand maître, la consolatrice de tout un peuple !

La salle de l'Opéra de Vienne est magnifique ; l'or en fut patiné par le temps. L'aspect du public qui la remplit jusqu'au faite me fait songer à la salle Wagram un jour de meeting populaire.

Peu ou point de toilettes ; ni habits ni smoking, mais des palzots de tous les jours. Sur le dôme de la loge impériale, posé là comme des champignons monstrueux, des chapeaux mous, des chapeaux melons entourent familièrement la couronne du Saint-Empire !

Strauss est à l'orchestre, sec, maigre et vigoureux. Vingt fois, on le rappelle. Vingt fois, il revient saluer ce public frémissant et sensible qui acclame en lui l'artiste et le consolateur.

Car ce drame d'*Elektra*, que Strauss a mis en opéra sans rien lui enlever de son caractère farouche, est bien fait pour émouvoir les âmes qui ont touché le fond de l'abîme de la douleur. La guerre, la mort, la ruine, la révolte, la vengeance, la malédiction des dieux, tout ce qui accable la famille d'Agamemnon depuis la guerre de Troie, frappe la dynastie de Habsbourg, et tous les cœurs crient et gémissent avec *Elektra*. La douleur d'un peuple trouve sa poétique image dans le vieux drame antique que Strauss a rendu si humain.

Le sujet d'*Elektra*, emprunté à la tragédie grecque est trop connu pour que je le rappelle, je n'en dirai rien si ce n'est qu'au théâtre, il offre de longues, et que ces récitatifs lasseraient probablement un autre auditoire que celui de Vienne qui se rassasie de sa propre souffrance, à travers la fable et l'histoire.

La pièce n'a que deux actes, et l'entr'acte n'est que de cinq minutes ; le décor, d'architecture primitive grecque est le même durant toute la pièce, mais le metteur en scène a su tirer un parti admirable des escaliers qui descendent des portes du palais de Clytemnestre jusqu'aux fontaines de la ville, et rendent vraisemblables les péripéties de l'action.

La puissance de l'orchestre, sa fougue, sa passion écrasent souvent la voix des acteurs, mais sans atténuer l'effet de leur jeu lyrique et réaliste. Les acteurs de l'Opéra à Vienne, en particulier Mme Cuthell-Schoder, protagoniste du rôle d'*Elektra* ne jouent pas comme nos acteurs classiques, avec mesure, pompe et dignité ! Ce sont des êtres déchainés. Reines ou princesses, ce sont d'abord des femmes, et quelles femmes ! *Elektra* paraît, ses vêtements sont en lambeaux, elle est à demi nue, ses cheveux sont répandus sur ses épaules ; elle ne pense qu'à son père, à ce glorieux Agamemnon que Clytemnestre a traîtreusement assassiné, et c'est par une danse pyrrhique du plus curieux effet, que la princesse exprime son enthousiasme guerrier, avant de s'abandonner à la rage et au désespoir.

Et que dire du jeu de Clytemnestre, cette reine sensuelle qui apparaît

dans les atours d'une asiatique. Elle chancelle devant sa fille, au sortir d'une nuit d'amour, alors qu'elle est ivre de plaisir, de luxe et de sang. Rien, en France, ne peut donner l'idée de ce réalisme effrayant.

Ce jeu désordonné, cette passion déchainée des acteurs, ce réalisme qui mélange si curieusement l'humain au document historique, donne une vie incroyable à ce théâtre antique dont nous avons chez nous une pâle interprétation ! Je ne vois que de Max, dont le pathétisme soit fait de cette liberté, de cette audace et de cette sincérité.

Il est à Vienne un autre spectacle qui fait courir toute la ville, c'est l'exhibition à l'Apollo et dans la plus grande salle de concerts d'une danseuse nue, Anita Berber. Y courir n'est pas assez dire, on s'y précipite,

avec des jumelles de course, afin de ne rien perdre de ce spectacle, qualifié « d'art et de beauté ». Que cette danseuse soit belle, personne ne le nie, que ce soit une artiste de talent, c'est autre chose, et l'on ne saurait retrouver pour louer sa grâce et sa danse, les phrases charmantes par lesquelles Anatole France évoquait autrefois Thais.

Elle est nue ! Je dirai qu'elle est seulement vêtue d'une émeraude dans le nombril et d'un rien qui lui sert de modestie. Mais des femmes nues, on en voit par douzaines dans toutes les revues de fin d'année ! Pourquoi sortir Anita Berber de l'anonymat qui sied aux danseuses du Casino de Paris. Parce que ses danses, ou plutôt ses tableaux vivants par leur audace, ont fait scandale à Vienne ! Jugez-en :

Dans ce récital, que cette belle fille offre au public avec son danseur, nu aussi et doré par surcroît, elle mime un tableau qui s'appelle *Astarté*. *Astarté* s'arrête dans les cieux et, par un escalier d'or, la danseuse, enveloppée dans un manteau scintillant, descend sur la scène, et là, évoluant comme un mannequin de grande maison, laisse choir son manteau et jaillit nue, longue et nerveuse comme une Diane de Jean Goujon. Aussitôt, elle entre en chasse, poursuit dans la forêt la bête, saute, fait des écarts de jambes à ravir les vieux messieurs. Ayant ainsi montré en mouvement les beautés de son académie, elle tombe sur un divan noir et là se livre sur elle-même à ce doux attentat qui ferait frémir M. Joseph Prudhomme, s'il était Viennois !

Grâce aux lorgnettes, nul ne peut échapper à l'émotion que cause la vue d'un plaisir si aimablement donné ! Est-ce là tout ?... Non pas, il y a un numéro de danse qui s'appelle *Cocaïne*, où Anita Berber apparaît en corset, les seins nus, ballant au rythme de sa fureur et de sa pâmation, un autre s'appelle *Morphine*, qu'elle danse avec une frénésie et une sombre ardeur dans la robe de velours noir qu'elle arrache en mourant. Un autre numéro, le plus audacieux, et qui apparaît comme une profanation, c'est l'*Enigme* qu'Anita Berber danse sur la musique de Beethoven, la sonate au Clair de Lune. Elle apparaît comme un sphinx, étendue sur le sol ; passe un Pierrot funambulesque, la femme saute sur lui, s'enroule à lui, l'étreint et se renverse en une pose si provocante que nul n'ignore ses intentions et ceci fait... et puis encore cela, le Pierrot épuisé dénoue la cordelière qui ceint les reins de sa maîtresse et s'étrangle avec ! Morale : On ne badine pas avec l'amour.

La danseuse reprend sa pose de sphinx sur le corps de son amant et attend, énigmatique, qu'un autre mâle passe à portée de sa main.

Comment concevoir que l'attrait de ce programme de danses, érotiques de la débauche et du vice, attire quatre fois de suite, quatre mille personnes, que par ces temps de misère ne fieraient sortir de chez elles, ni le plus grand poète, ni le plus grand musicien du monde ?

La seule explication, c'est que Vienne affamée de pain est affamée d'amour ; que la sensualité est une force qui l'emporte sur tout le reste ; qu'elle se nourrit et s'empoisonne de tout ce qu'on lui donne, et que des spectacles pareils sont le douloureux régal du sadisme qui plait aux névrosés. Dans Vienne épuisée par la souffrance et la misère, les visions érotiques qui passent voilent la pensée obsédante de la mort. Peut-on en vouloir à ceux qui souffrent des pires souffrances, d'enchanter leur douleur par des tableaux sortis des lectures de Sacher Masoch et de Kraft-Ebing ?

GABRIELLE RÉVAL.



ANITA BERBER

Extrato 7: Les nuits de Vienne (Anita Berber no l'Opera de Viena). La rampe: revue de théâtres, music-hall, concerts, cinématographiques, n° 315, jan. 1923. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5725580j/f16.image.r=Anita%20Berber?rk=21459;2> . Acesso em 30 de nov de 2018.

Louis Philippe. Une chronique très bien venue : *Danses d'Art*, par Léon Werth. De très curieux *Aphorismes*, par Karl Kraus. Les bonnes feuilles d'un roman à paraître : *Les Nuits claires*, par

*L'art n'est pas aux commentateurs du
passé, mais à ceux qui découvrent dans
le présent ce que le passé n'a pas réalisé,
à ceux qui ont quelque chose à dire.*

LÉON WERTH.

Extrato 8: Les homes du jour, Paris: 20 de décembre de 1913. n° 309

Au printemps de 1909, un dimanche à Neuilly, chez Francis Jourdain, je rencontrai Léon Werth. Je vis une barbe noire de jeune Assyrien, des yeux en amande que les femmes disent très beaux et qui s'étirent jusqu'à diminuer les tempes lorsque Werth, intimidé, sourit et donne sa main dans un élan.

Ce jour-là, paraissait dans *les Portraits d'Hier*, un *Puvis de Chavannes* que Werth écrivit, paraît-il, en une nuit. Il m'avait plu. Je l'avouai. J'eus, en retour, un mouvement de révolte et un ricanement : "Ça va bien, mon petit ami, ne vous foutez pas de moi..." A peu près la

Extrato 9: Henri Duvernois, sobre Léon Werth. Les Cahiers d'aujourd'hui, Paris: no. 1 – 2012-2020

ANEXOS III – Figuras apresentadas no texto em tamanho maior.

Eva May spielt in der neuesten Filmtragödie „Sei getreubis in den Tod“ unter der Regie von Erik Lund die Hauptrolle. Die „Ring-Film-G. m. b. H.“ hat diesen Ruth Goetz-Film erworben.

Hermann Thimig, der beliebte Schauspieler des Berliner Deutschen Theaters, und Kissa von Sievers wurden für die nächsten Filme der Eva May-Serie von der „Ring-Film-G. m. b. H.“ engagiert.

„Vetter Fürst“ nennt sich ein köstliches Lustspiel von Ludwig Beck, das eben unter der Regie Franz Ostens von der Münchener Lichtspielkunst A.-G. in und um München aufgenommen wird. Der originelle Schwank gibt dem bekannten humoristischen Charakter-spieler Alois Höhle und dem kleinen Vogl Maxi Gelegenheit, ihren reichen Humor zu zeigen.

Die Aufnahmen für das Sonderklassen-Lustspiel „Lys Flirt mit dem Heiligen“ haben mit Lya Ley, Pepi Sockl und Fritz Kampers in den Hauptrollen begonnen. Die Außenaufnahmen finden in Oberammergau und Schloß Linderhof statt, was die Gewähr dafür bietet, daß Natur-bilder von wundervoller landschaftlicher Schönheit ge-boten werden. Das Stück spielt in Amerika und im bayerischen Hochgebirge.

Die der Bayerischen Film-Industrie neu verpflichteten Kräfte, Herr Ernst Reicher und Herr Dr. Oberländer, haben in den beiden eben erwähnten Lustspielen zum ersten Male Gelegenheit ihre Kräfte der Erzielung von wirklich hervorragenden Filmzeugnissen im Dienste der Baye-rischen Film-Industrie zu widmen.

Die Ernst Hofmann-Film-Gesellschaft bringt als ersten Film ein modernes, phantastisches Schau-spiel: „Der Knabe in Blau“ heraus. Ernst Hofmann verkörpert darin die Figur des „Blue Boy“ nach dem be-kannten Bilde von Gainsborough.

Die Cserépy-Film Co. G. m. b. H. ist zurzeit damit beschäftigt, die von Mathilde Wieder geschriebene Operette „Madame schläft bereits“ zu verfilmen. Das Lustspiel erscheint unter dem Titel „Balskandal“. In den Hauptrollen sind beschäftigt: Lya Sellin vom Nollen-dortheater, Else Jechow von den Meinhard-Bernauer-Bühnen, Grete Raak vom Metropoltheater, Oskar Linke von der Komischen Oper.

In diesem Monat bringt die Cserépy-Film Co. unter der Regie Oitz Tollen ebenfalls ein Drama mit Carmen Marah heraus, betitelt „Die Schreckens-nacht im Irrenhause Ivoy“.

Leopold Verch

CHARLOTTENBURG, Leibnizstr. 104

Telegr.-Adr.: Verch, Charlottenburg / Telefon: Wülken 111, 5161

Kunstgewerbliche Kostüm-Werkstätten

Verleih-Abteilung für Film-Kostüme

Riesen-Lager • Künstlerische Ausführung

Mäßige Preise

Fig. 1 – Anúncio: *Der Film*, vol. 4, no. 24, 14 June 1919, p. 35
[Doc. DK - ZG80 / 19190614]

Vorführungsbereit!

DER FILM DER SAISON

„Der Knabe in Blau“

(„Blue boy“)

Modern-Phantastisches Schauspiel in 5 Akten

In der Hauptrolle

Ernst Hofmann

Margit Barnay :: Blandine Ebinger

Georg John

Regie: F. W. MURNAU

Anfragen zur Erwerbung des
Monopols für Deutschland an

Ernst Hofmann-Film-Ges.

BERLIN NW, Lessingstraße 7

Fig. 2 – Cartaz original (sem data)
[Doc. DK – Id. por Federico_Striuli_009]



Fig. 3 – Anúncio da Revista *Lichtbildbühne*, no. 28, 12 July 1919, p. 57
[Doc. DK - Id: ZG143/19190712]



Fig. 4 – Capa da revista *Bühne und Film*, vol. 3, no. 21, 1921.
[Doc. DK - Id: ZG31/1921]



Fig. 5 – Castelo de Vishering, *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_33]



Fig. 6 – Castelo de Vischering em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_36]



Fig. 7 – *The blue boy*
O menino azul ou *O menino de azul*
 ~1770, por Thomas Gainsborough
 Óleo sobre tela, 178 × 122 cm.
 The Huntington Library, Art
 Collections, San Marino,
 Califórnia, EUA.
 [Wikicommons: Domínio público.]



Fig. 8 – Tela cenográfica de *Der Knabe in Blau*, 1919.
 [Doc. DK - F4593_31]



Fig. 9 – Hoogstraten Peepshow, 1650,
National Galery, Londres.
[Wikicommons: Fotos em domínio público.]



Fig. 10 - Thomas Gainsborough Peepshow,
1780, Victoria & Albert Museum, Londres
[Wikicommons: Fotos em domínio público.]



Fig. 11 – Atores não identificados em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_14]



Fig. 12 – Margit Baunay (Liza Sutross), Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e ator não identificado, em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_03]



Fig. 13 – Margit Baunay como Liza Sutross em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_04]



Fig. 14 – Leonhardt Haskel (Diretor de Teatro) e Margit Baunay (Liza Sutross)
em *Der Knabe in Blau*, 1919
[Doc. DK - F4593_27]

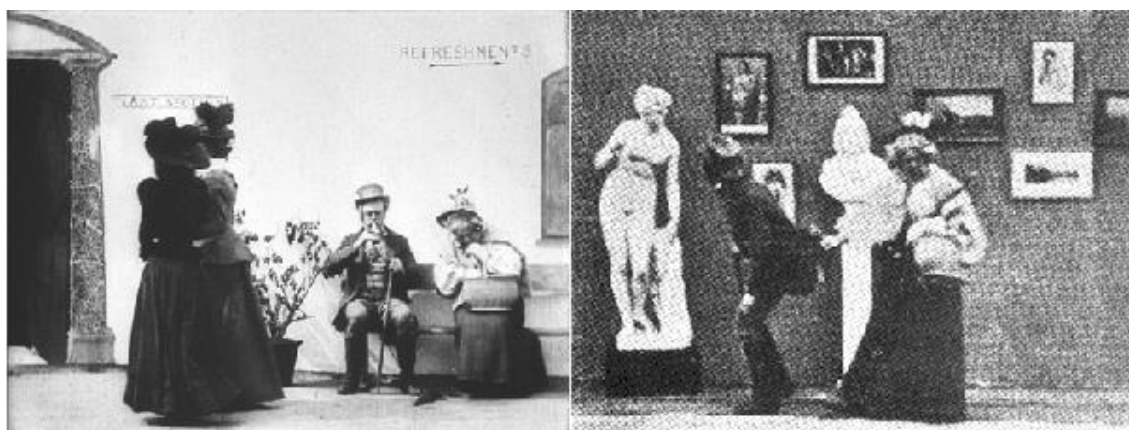


Fig. 15 - *Come along, do!*, 1898, de Robert W. Paul
[Wikicommons: Domínio público.]



Fig. 16 - *Der Traum des Bildhauers*, O sonho do escultor, 1907,
filme de Johann Schwarzer
[Wikicommons: Domínio público.]

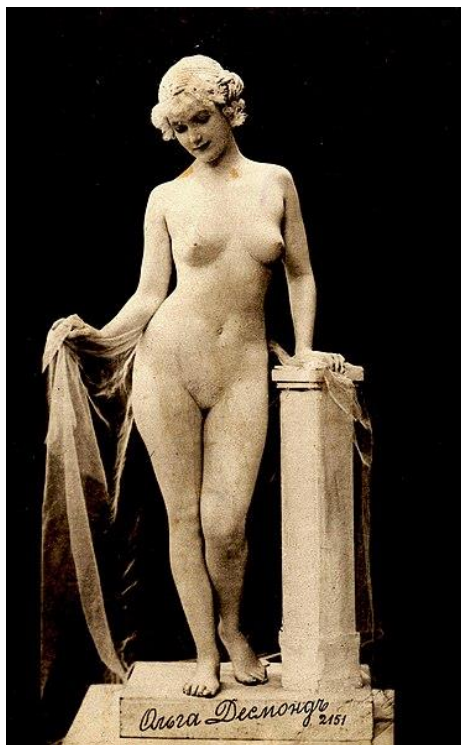


Fig. 17 – Olga Desmond, 1907-1908
Cartão postal St. Petersburg.
[Wikicommons: Domínio público.]



Fig. 18 – Aphrodite Baschi
Séc. I AEC – Gliptoteca de Munique
[Wikicommons: Domínio público.]



Fig. 19 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Margit Baunay (Liza Sutross) e ator não identificado em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_10]



Fig. 20 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Margit Baunay (Liza Sutross) e ator não identificado em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_09]



Fig. 21 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Georg John (Dr. Perennius Bell)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_12]

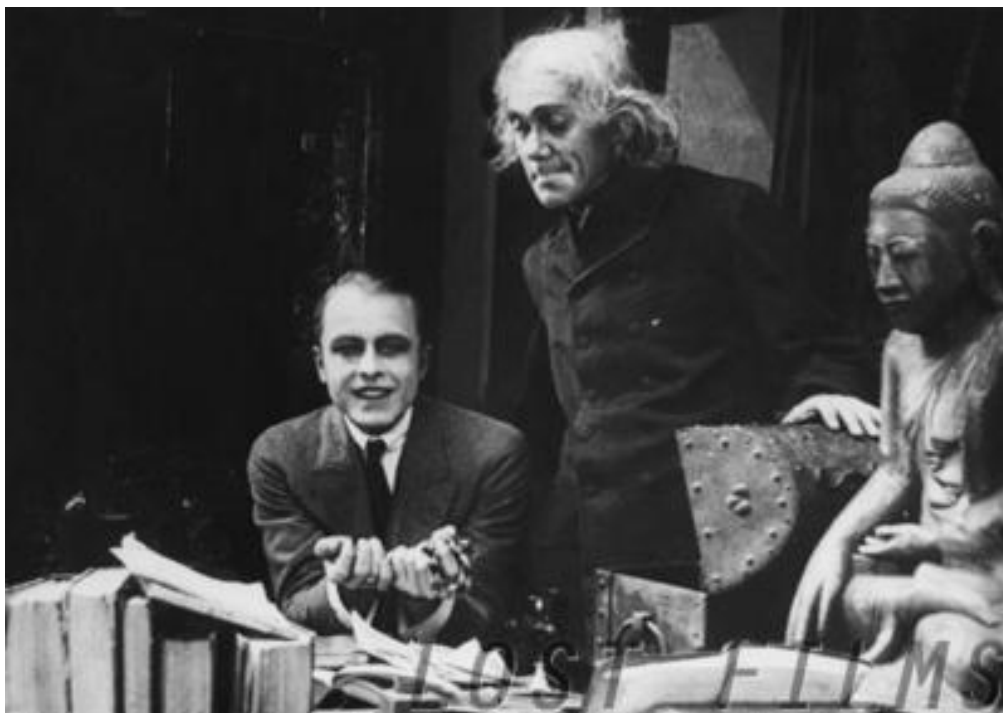


Fig. 22 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Georg John (Dr. Perennius Bell)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_11]



Fig. 23 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_15]



Fig. 24 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_16]



Fig. 25 – Margit Baunay (Lisa Sutross) em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_08]



Fig. 26 – Margit Baunay (Lisa Sutross) em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_06]



Fig. 27 – Eugen Klix (Bobby) e Georg John (Dr. Perennius Bell)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_01]



Fig. 28 – Karl Platen (Mordomo Dietrich) e Ernst Hofmann (Thomas van Weerth)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_13]



Fig. 29 – Ernst Hofmann (Thomas Weerth) e atores não identificados em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_17]



Fig. 30 – Ernst Hofmann (Menino de azul) em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_05]



Fig. 31 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Blandine Ebinger (Maja)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_29]



Fig. 32 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth) e Blandine Ebinger (Maja)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_30]



Fig. 33 – Ernst Hofmann (Menino de azul) em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_02]



Fig. 34 – Intertítulo em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_78 new]



Fig. 35 – Atores não identificados em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_28]



Fig. 36 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Blandine Ebinger (Maja), Eugen Klix (Bobby) e atores não identificados em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_18]



Fig. 37 – Ernst Hofmann (Thomas van Weerth), Blandine Ebinger (Maja), Eugen Klix (Bobby) e atores não identificados em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_19]



Fig. 38 – Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby) em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_20]



Fig. 39 – Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_21]



Fig. 40 – Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_22]



Fig. 41 –Blandine Ebinger (Maja) e Eugen Klix (Bobby)
em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_23]



Fig. 42 – Margit Baunay e atores não identificados em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_25]



Fig. 43 – Margit Baunay e ator não identificado em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_24]



Fig. 44 – Atores não identificados em *Der Knabe in Blau*, 1919.
[Doc. DK - F4593_26]