



A deformação e o grito no diálogo entre o cinema e o teatro no Expressionismo Alemão

Deformation and screaming: the dialogue between theater and film in German Expressionism

Carlos Francisco de Morais¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo examinar os pontos de contato entre as poéticas do teatro e do cinema no contexto do Expressionismo Alemão. Para tanto, o texto se concentra na peça *Da aurora à meia-noite*, de Georg Kaiser, escrita em 1912, e em sua versão cinematográfica, dirigida por Karl Heinz Martin em 1920. O foco da investigação é o tratamento dado pelas duas obras aos motivos da deformação e do grito, aqui vistos como essenciais na linguagem estética expressionista.

Palavras-chave: Expressionismo Alemão; Georg Kaiser; Karlheinz Martin; *Da aurora à meia-noite*; diálogo teatro-cinema.

Abstract: This paper aims to examine the contact between theater and film in the context of German Expressionism by concentrating on *From morning to midnight*, the 1912 play by Georg Kaiser, and *From morn to midnight*, its film version directed in 1920 by Karlheinz Martin. The focus of the investigation are the motifs of deformation and screaming, seen here as essential in the expressionist artistic language.

Keywords: German Expressionism; Georg Kaiser; Karlheinz Martin; *From morning to midnight*; theater-film dialogue.

Em 1919, Kasimir Edschimid, um dos pioneiros da prosa e da reflexão teórica do Expressionismo alemão, publicou o texto “Sobre o Expressionismo literário e a nova poesia”, que logo se converteria, aos olhos da crítica, num dos mais importantes manifestos produzidos por este movimento cultural e artístico. Trata-se de um texto mesmo programático, mas à maneira do Expressionismo; nele, o autor saúda o novo estilo e seus artistas por meio de uma linguagem intensamente subjetiva, pois é isso o que lhe interessa como fundamento da arte:

Vieram os artistas do novo movimento.
Já não davam a leve excitação. Já não davam o facto nu e cru. (...)
Para eles, o sentimento apresentava-se-lhes incomensurável.
Eles não viam.
Olhavam.
Eles não tiravam fotografias.
Tinham visões. (EDSCHMID, 1919, apud SCHEIDL, 1996, p. 78)

Essa afirmação do Expressionismo por meio de uma negação do realismo em arte, representado metonimicamente, nos últimos versos, pela fotografia, contém implicitamente uma crítica ao Impressionismo, a cuja face cientificista a poética

¹ Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Docente do curso de graduação em Letras e do Mestrado Profissional em Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

expressionista se contraporá desde o início, por considerar falsa e inútil uma representação artística pretensamente realista do homem e de seu mundo.

O cientificismo dos expressionistas pode ser identificado em seu interesse pelas novas descobertas no campo da ciência da luz e da fotografia que ocorreram de meados para o final do século XIX.

Dos muitos inventos surgidos no Novecentos, a câmera fotográfica foi o que mais impacto causou sobre os jovens impressionistas. Seu uso, ao permitir que se congelasse, instantaneamente, uma imagem, os auxiliava no estudo dos movimentos e gestos das pessoas, bem como dos detalhes mínimos da composição, de forma a facilitar que captassem a espontaneidade da vida real. Além disso, a fotografia, tal como praticada naquele tempo, demonstrava uma tendência afim aos interesses do Impressionismo, qual seja, o de retratar pessoas e paisagens sem exageros mitológicos ou históricos.

Quanto ao desenvolvimento da compreensão da luz e das cores como fenômenos naturais, são contemporâneos ao contexto em que surgiu e se afirmou o Impressionismo três obras seminais: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (Da lei do contraste simultâneo das cores e da variedade dos objetos coloridos, 1839), do químico francês Michel-Eugène Chevreul; *Handbuch der Physiologischen Optik* (Tratado sobre a ótica fisiológica, 1867), de Hermann von Helmholtz, médico, físico e filósofo alemão, inventor do oftalmoscópio, que revolucionou o campo da oftalmologia, ao permitir o estudo interno do olho; *Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry* (Cromática moderna, com aplicações na arte e na indústria, 1879), de Ogden Rood, físico americano. A confluência de interesses pelo conhecimento da luz entre cientistas e impressionistas pode ser exemplificada pelo lugar central que a investigação da luz e seus efeitos cromáticos ocupava na prática pictórica de Claude Monet, registrada no comentário de um seu contemporâneo à tela *O porto de Honfleur*:

So much has Monet been attracted by the analysis of the laws of light that he has made light the real subject of all his pictures, and to show clearly his intention he has treated one and the same site in a series of pictures painted from nature at all hours of the day. This is the principle whose results are the great divisions of his work which might be called "Investigation of the variations of sunlight." The most famous of these series are the *Hay-ricks*, the *Poplars*, the *Cliffs of Etretat*, the *Golfe Juan*, the *Coins de Rivière*, the *Cathedrals*, the *Water-lilies*, and finally the *Thames* series which Monet is at present engaged upon. They are like great poems, and the splendour of the chosen theme, the orchestration of the shivers of brightness, the symphonic *parti-pris* of the colours, make their realism, the minute contemplation of reality, approach idealism and lyric dreaming.

Monet paints these series from nature. (...) Light is certainly the essential personage who devours the outlines of the objects, and is thrown like a translucent veil between our eyes and matter. One can see the vibrations of the waves of the solar spectrum, drawn by the arabesque of the spots of the seven prismatic hues juxtaposed with infinite subtlety; and this vibration is that of heat, of atmospheric vitality. The silhouettes melt into the sky; the shadows are lights where certain tones, the blue, the purple, the green and the orange, predominate, and it is the proportional quantity of the spots that differentiates in

our eyes the shadows from what we call the lights, just as it actually happens in optic science. (MAUCLAIR, 1903)

No início de *A tela demoníaca*, seu livro já clássico sobre a história do cinema alemão anterior à ascensão do nazismo, com enfoque especial no cinema mudo e no expressionista, Lotte Eisner retoma as considerações de Edschimd. O objetivo da autora é evidenciar que a relação do Expressionismo com o mundo não se dá por uma adesão automática à face superficial dos fatos, objetos e acidentes nele observáveis, como se fossem a realidade em si. Por isso, diz ela:

O expressionismo, declara Edschimd, reage contra “o estilhaçamento atômico” do impressionismo, que reflete as cintilações equívocas da natureza, sua diversidade inquietante, suas nuances efêmeras; luta, ao mesmo tempo, contra a decalcomania burguesa do naturalismo e contra o objetivo mesquinho que este persegue: fotografar a natureza ou a vida cotidiana. O mundo aí está, seria absurdo reproduzi-lo tal qual, pura e simplesmente. (EISNER, 2002, p. 18)

O apego de certas poéticas que o precederam ao efêmero, ao cotidiano, à fotografia, à natureza e sua mimese, exemplificado pelas referências de Eisner ao “estilhaçamento” e à “dcalcomania”, citados acima, encapsula a crítica expressionista ao Naturalismo e ao Impressionismo não apenas como vertentes artísticas, mas como visões de mundo. Para chegar a essa conclusão, aqui se está entendendo o “estilhaçamento” como a decomposição dos objetos observados e sua posterior reconstrução, na tela, por meio das manchas de luz usadas por Claude Monet ou dos pontos de cor de Camille Pissarro, procedimentos que derivam, como diz Cláudia Mattos, citada por Luciene Zanchetta (2004, p. 58) do conhecimento da mecânica da visão: “no impressionismo encontramos pontos de luz estruturando a imagem, em uma mimese do funcionamento biológico da visão”. A utilidade dessa tomada de posição contrária a esses valores cientificistas, portanto, baseados numa concepção objetiva da relação do homem e da arte como o mundo, é evidenciar que o Expressionismo alemão se quer e se compreende como uma nova maneira de ver, irradiada a partir do ser, do eu, não do objeto.

O teatro expressionista é filho da crise de valores que levou à Grande Guerra, dela mesma, da censura do império Guilhermino e do caos político e social do pós-guerra. Alimentado pelas influências recentes de Frank Wedekind e August Strindberg, ele cria uma dramaturgia do eu e do grito para se levantar contra um mundo em evidente decomposição, incapaz de se reconfigurar com base em categorias de pensamento, ação e arte já comprovadamente obsoletas e destrutivas. É dessa dramaturgia do ego que emergirá o olhar expressionista no teatro e no cinema, perspectiva específica adotada nestas páginas para apresentar o diálogo entre essas duas linguagens tão importantes no movimento.

Na poesia de Johannes Robert Becher, um dos mais ativos militantes da faceta política do Expressionismo durante a República de Weimar, o “eu” é o centro irradiador de toda consciência, de toda a ação, de toda transformação:

Eu aprendo. Preparo-me. Exercito-me.
Como trabalho? – Oh! apaixonadamente!

Quanto ao meu rosto ainda disforme:

Estendo as rugas.

O novo mundo

(- um mundo que supera o velho, o mítico, o mundo do tormento -)

Moldo-o, o mais correctamente, no meu rosto. (Becher, apud SCHEIDL, 1996, p. 112)

Dos sete versos que aparecem nesse excerto, todos eles de ação, seis são de 1ª pessoa, articulando, já no nível da linguagem, a transformação do mundo à transformação do “eu”. Essa escolha estética e política ecoará pela arte expressionista como um todo, sendo visível a olho nu no caso do teatro e do cinema, nos quais a ação é a encenação de um eu.

Como aponta Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno*, o termo “dramaturgia do ego” foi usado inicialmente para denominar o carácter autobiográfico do teatro de Strindberg, como, por exemplo, na *Peça-Sonho*, escrita em 1901 e estreada em 1907. A partir daí, o conceito se alarga para dar conta da concentração radical do teatro expressionista no mundo subjetivo de seus protagonistas, numa inovação que coloca em xeque as tradições há muito enraizadas na compreensão do drama, como registra Anatol Rosenfeld:

A acentuada subjetivação do expressionismo contradiz regras fundamentais da dramaturgia tradicional. Nesta, todos os personagens, apesar de sua maior ou menor importância, têm a mesma “realidade” (fictícia), o mesmo “status” de autonomia ontológica (dentro do mundo fictício), por mais que dependam mutuamente em termos sociais. Na dramaturgia expressionista, porém, é com frequência somente o herói, o personagem central, que “existe realmente”; os outros personagens muitas vezes são meras projeções distorcidas (inconscientes, oníricas) desta consciência central, da mesma forma como o mundo em que se situam (...). (ROSENFELD, 1968, p. 97)

O que essas palavras do crítico indicam é a superação, efetuada pelo Expressionismo, da obrigação da mimese como procedimento básico do artista. Desobrigado de olhar para o mundo, seja natural ou social, para, a partir dessa observação (quanto mais objetiva, melhor) construir a obra estética, o criador expressionista se volta então para dentro da subjetividade que projeta sobre suas personagens, as quais, por sua vez, projetam a própria sobre o mundo. É por isso que se pode afirmar que o Expressionismo é, antes de tudo, um olhar, um modo de ver. Desse ponto de vista, se pode entender por que Ludwig Scheidl localiza o princípio da construção da utopia expressionista no rematado subjetivismo associado a essa arte:

(...) o drama expressionista, tal como a lírica, tem como fulcro o homem (...) O herói do drama expressionista tem de libertar-se dos condicionalismos sociais e assumir-se como sujeito, construir um *mundo novo* a partir de si próprio. À tese naturalista e impressionista do homem determinado pelo exterior, opõe-se a tese de o exterior ser determinado pelo homem. É assim que, apesar da variedade da dramaturgia expressionista, se encontra um pensamento comum: a apresentação de novas possibilidades, de uma nova realidade a construir, de um *mundo novo*, do *homem novo*, de uma *nova ética*, numa perspectiva que corresponderá ao activismo poético, de um socialismo humano. O texto

dramático do expressionismo é, em última análise, a construção de uma utopia. (SCHEIDL, 1996, p. 55)

O ativismo, a utopia, a construção de novas realidades são a resposta do Expressionismo ao que seu olhar enxerga no mundo pré-, durante e pós-guerra: a fragmentação de todas as verdades estabelecidas. Dos escombros da Alemanha Guilhermina, burguesa, reacionária, militarizada, imperialista e, finalmente, derrotada e humilhada, esses artistas querem que nasça o homem novo referido por Scheidl, centrado em si e em seu mundo interno, pois o externo é só de cinzas, uma paisagem apocalíptica tantas vezes presente na pintura de um Ludwig Meidner, por exemplo. Mas não se (re)constrói um mundo sem uma visão interna que o preceda. É o que acontece no Expressionismo alemão.

E como é o olhar expressionista, metáfora mais evidente, na poesia, na pintura e nas outras artes, de sua compreensão do mundo? É um olhar deformado e deformador, como é próprio a qualquer tempo anterior e exterior à utopia. Nisso, também se revela o diálogo entre o teatro e o cinema do movimento.

Desde seus primeiros experimentos, o teatro expressionista elaborou concepções radicalmente novas do homem e de si mesmo como arte, recusando os modelos do passado, mesmo que não tivesse prontos os seus. Como escreveu Peter Uwe Hohendahl ao refletir sobre as ligações entre o drama expressionista e o contexto social em que se originou:

(...) Predomina a sensação de se estar vivendo a transição de uma época para outra. Parece que a decadência das velhas formas tornou-se evidente, sem que, em contrapartida, as novas formas já se tornassem visíveis. O ser humano vive perdido no fim de uma era, sem saber se vai assistir à renovação, ou se vai perecer juntamente como o mundo que está se extinguindo. O que o Homem vê ao redor são despojos sem vida, que necessariamente se esfacelarão na primeira tempestade. (HOHENDAHL, apud FLEISCHER, 2001, p. 72)

Como o autor está falando dos primeiros dramaturgos expressionistas, como o Oskar Kokoschka de *Assassino, esperança das mulheres*, de 1907, o Georg Kaiser de *Da manhã à meia-noite*, de 1912, ou o Walter Hasenclever de *O filho*, de 1914, é de se presumir que a tempestade temida a que se refere realmente aconteceu, na forma da Grande Guerra. A escalada de fatos que precedeu este abalo sísmico na história e na sociedade ocidentais é o caldo de cultura de que o Expressionismo emergiu, armado de um ímpeto antinaturalista e antirracionalista que se concretizou estilisticamente no domínio da deformação como linguagem, o que se compreende como manifestação da raiz subjetiva de toda a arte do movimento, como aponta Ingo Petzke:

De forma a preferir sua própria subjetividade e se opor a toda fidelidade à realidade concreta, o indivíduo criativo tem que considerar dois órgãos humanos: o coração e o cérebro. Isso está em contraste direto ao impressionismo, que está contando com os sentidos. – Um resultado é a abstração. O outro é uma explosão de violência suprimida, o que, em pintura, significa formas distorcidas e caretas. Ou, como disse o crítico de arte Wilhelm Hausenstein em 1919: o expressionismo é “forma nascida da deformação..., forma nascida da imaginação”. (PEZKE, 2018)

Como se pode inferir dessas palavras todas, a deformação característica do vocabulário estético do Expressionismo se origina no fato de ele ser um olhar que se volta para dentro, não para o mundo exterior, para a emoção, não para a razão. É isso o que permite ao artista deste movimento desconsiderar o que dizem os sentidos, pois quem lhe dá o tom é a subjetividade, na qual reinam a imaginação, a sensibilidade e tudo o que pertença ao mundo onírico, incluindo-se aí os pesadelos. É assim que percorre todo o Expressionismo alemão um vocabulário estético baseado na distorção, deformação, exaltação, exacerbação, colocado a serviço da intensa expressão de uma verdade que a razão, e poéticas baseadas nela, não alcançam, como registra Rosenfeld ao analisar a importância da subjetivação no teatro moderno:

Os expressionistas radicalizam o procedimento, projetando, de vez, as suas intuições e visões íntimas, sem mediação de impressões exteriores. Passam a manipular livremente os elementos da realidade, às vezes fortemente distorcidos, conforme as necessidades expressivas de uma imaginação que opera sob forte pressão emocional. Estas visões íntimas, muitas vezes oníricas, geralmente de uma consciência em situação extrema – em estado de angústia, desespero ou exaltação profética – são projetadas e propostas como realidade essencial, de veracidade superior e mais profunda que a do realismo ou naturalismo. (ROSENFELD, 1968, p. 97)

A deformação de temas, formas e mundividência do teatro expressionista tem suas raízes mais profundas em autores que propiciariam a emergência do drama moderno. Trata-se aqui da influência exercida sobre ele pela submissão do tempo e do espaço teatrais aos impulsos expressivos da personagem que já se observa no *Woyzeck*, peça escrita por Georg Büchner entre 1836 e 1837 e encenada pela primeira vez em 1913, assim como pela dramaturgia do ego já evidente no teatro do aqui já citado Strindberg e pela criação de personagens arquetípicos como os vistos na obra de Frank Wedekind, principalmente em *O despertar da Primavera*, de 1890, mas estreada apenas em 1906.

A primeira peça expressionista já deu esses frutos deformados: *Assassino, esperança das mulheres*, de Oskar Kokoschka, estreada com controvérsia, tumulto e invasão da polícia em Viena, em 1909.

Os movimentos, as cores contrastantes dos figurinos masculinos e femininos, a caracterização dos atores, as expressões faciais próximas a caretas, a gestualidade incessante, a guturalidade das vozes, os gritos, a inventividade da iluminação, o estilo entrecortado, telegráfico do texto, a violência de sua temática — tudo expressa, na sua inarticulação, a tempestade de conteúdos internos alegorizados na Mulher e no Homem que travam entre si a guerra dos sexos.

O abandono por Kokoschka dos ditames realistas que ainda predominavam na cena naturalista do teatro de língua alemã na passagem do século pode ser verificado na descrição que Mariângela Alves de Lima faz da montagem tal qual prescrita pelo dramaturgo:

O espaço cênico é, de início, escuro. Quando se torna visível, a rubrica solicita como único elemento construído uma “torre com uma grande porta gradeada

vermelha; tochas, a única iluminação, chão negro elevando-se em direção à torre de uma forma que todas as figuras avançam em relevo”. O estranhamento da configuração imagística, em que não resta sequer um indício da experiência cotidiana, é também explícito nos figurinos e nas indicações dos movimentos em cena. O Homem veste armadura azul (...). Para a Mulher, a coloração é vermelha e amarela (...). Oposições elementais, as duas figuras se atraem e tentam deixar uma sobre a outra em sinal de posse. Expressam por exclamações e afirmações de vontade a hostilidade entre os sexos e o ambivalente desejo de aproximação, que não se define entre o combate e a cópula. Verbalizam, enfim, sentimentos e sensações, enquanto os movimentos descritos na rubrica são sugestivos da aproximação sexual. Sons, ações, palavras e figurinos referem-se a forças indistintas.

(...) a fala, reduzida aos seus componentes básicos de tom e ritmo, exclui a subordinação lógica da sintaxe. Imagem e texto apoiam-se sobre uma figuração do sistema nevrálgico. (LIMA, 2002, p. 197-198)

Para se avaliar a deformação operada no teatro alemão pela nova concepção da arte introduzida pelo Expressionismo, talvez seja suficiente lembrar da mais famosa companhia dramática daquele país de meados até o final do século XIX: o Meiningen Ensemble. Esta era o grupo teatral da corte do Duque Georg II de Meiningen e exerceu por décadas considerável influência no contexto do teatro realista. Como demonstra Anatol Rosenfeld ao comentar a representação de *Júlio Cesar* produzida em 1874 em Berlim, o cerne da atividade artística dos Meininger era a imitação da realidade, amparada pelos dispêndios financeiros espantosos que o Duque estava disposto a fazer:

O que impressionou o público, foi em particular a meticulosa exatidão histórica dos ambientes e figurinos, o “colorido local” e histórico, portanto, o excelente jogo de conjunto, mormente nas cenas de massas (...). O público ficou empolgado pela eficácia com que tudo foi posto a serviço de uma ideia central: suscitar a mais *intensa* ilusão de realidade. [Tal compromisso com a autenticidade] levou a Companhia a gastar fortunas a fim de, por exemplo, na cena da coroação em “A Virgem de Orleans” (Schiller), apresentar elmos, escudos, espadas, tapetes, trajes e adereços de materiais legítimos, historicamente corretos. (ROSENFELD, 1968, p. 84-85)

Se em *Assassino, esperança das mulheres* tudo o que vai à cena é emanção dos princípios simbólicos alegorizados nos protagonistas Homem e Mulher, não havendo, assim, possibilidade de um teatro de base mimética, realista, o mesmo pode ser dito de outra peça seminal no contexto do Expressionismo. Trata-se de *As massas e o homem* (ou *Homem-Massa*), escrita por Ernst Toller quando ele estava preso na Fortaleza de Niederschönenfeld, por suas atividades nas revoluções esquerdistas de 1918-19. A penetração do tal mundo real pelas visões internas de uma personagem que, assim, reorganiza o mesmo mundo, é o aspecto essencial do texto, como o apresenta Mariângela Alves de Lima:

Em *Homem-Massa*, peça escrita em 1919 e subintitulada “Um Fragmento da Revolução Social no Século XX”, as cenas são, segundo a definição do autor, alternadamente “visionárias” e “abstrações da realidade”. As cenas visionárias emergem do estado onírico, como sonhos ou momentos de introspecção da

mulher que protagoniza a peça. Nas outras cenas, que igualmente nada têm de realistas, trava-se o debate crucial da esquerda nesse momento particular da história alemã: a revolução socialista pacífica ou a guerra revolucionária. (LIMA, 2002, p. 206)

O campo em que se trava esse debate é a interioridade da Mulher, que inicialmente não tem um nome definido justamente para significar a universalidade de seu drama, o qual é jogado em cena pelas outras personagens, autênticas projeções de sua visão de mundo em formação e reformulação. Nas cenas visionárias, entretanto, lhe é atribuído um nome, Sônia, como se apenas na utopia lhe fosse possível definir sua identidade. Dificilmente será indiferente saber-se que este nome, de origem russa, é um hipocorístico do nome originário do grego “Sofia”, significando também, portanto, “sabedoria”. No Expressionismo, a sabedoria está no eu, não no mundo, no sonho, não no real, no olhar, não no objeto. É o que o próprio autor da peça indica numa “Carta a um diretor criativo”, que ele escreveu como prefácio para a segunda edição da peça:

Alguns críticos censuraram os rostos oníricos que o senhor apresentou nos “quadros reais”, paralelamente aos rostos das imagens de sonho, confundindo, assim, as fronteiras entre o real e o imaginário. Pois gostaria de dizer-lhe que, ao fazer isso, agiu exatamente dentro da minha proposta básica. Os “quadros reais” não são, em absoluto, ambientes realistas, e os personagens (à exceção de Sonia) não se destacam individualmente. Afinal, o que poderia ser realista numa peça como “As Massas e o Homem”? Apenas o sopro da alma, a brisa do espírito. (TOLLER, 1983, p. 28)

Como se pode depreender desta última frase, a realidade que o dramaturgo expressionista valoriza em seu mundo artístico é a interna, a subjetiva. Colocada sobre o palco, ela obedecerá a leis próprias, não às que organizaram a cena teatral quando o mundo era outro, anterior à alienação e à neurose da vida moderna. Este procedimento é realizado visualmente na sequência de *As massas e o homem* em que a Mulher/Sônia, no mundo onírico, se confronta com as sombras de seus medos, suas culpas e suas escolhas.

Se, como na pintura de Egon Schiele e na poesia de Georg Heym, o mundo visto a partir do eu expressionista se manifesta por meio de formas distorcidas, degradadas em relação ao ideal plástico vigente desde os gregos, e a situação é semelhante no teatro e no cinema, um mesmo texto pode servir para exemplificar esse diálogo: a peça *Da manhã à meia-noite*, de Georg Kaiser. Escrita em 1912, mas estreada apenas em 1917, pois a censura a proibiu por ver nela uma crítica ao Kaiser Guilherme II, a peça, segundo a descreve Anatol Rosenfeld, é uma das mais características do Expressionismo, destacando-se nela a projeção das angústias do protagonista sobre a realidade que o circunda:

A obra apresenta, numa sequência rápida de episódios, a “paixão” de um homem-autômato, cuja ância (sic) de viver explode e se extingue num só dia, de manhã à meia-noite, na verificação final de que o dinheiro não pode comprar os valores reais. Um mundo colorido, distorcido, é projetado a partir do personagem central, caixa de um Banco, pequeno burguês, marido, pai, que

de tanto contar dinheiro alheio se tornou marionete, rodinha de engrenagem. (ROSENFELD, 1968, p. 104)

A jornada do Caixa ao longo da peça se revela uma paródia macabra da Via Crúcis, mostrando o quanto o teatro expressionista (e, por extensão, o cinema) deve ao drama de estações medieval. Como o Cristo a caminho do Calvário, a personagem passa por diversos espaços e experiências antes de morrer na cruz. Para entender, entretanto, como essa aparente imitação da tradição religiosa se faz em chave de deformação, é preciso observar o que acontece antes de seu início, ou seja, o episódio que deflagrará o périplo do Caixa.

No início da peça, apresentam-se no espaço do Banco, primeiro ambiente que vemos, diversas personagens, todas caracterizadas não por nomes individuais, mas por suas funções profissionais ou funções que desempenham no enredo: o Caixa, o Contínuo, o Cavalheiro, a Dama, o Gerente, o Auxiliar. O foco do enredo, nessa altura, é colocado sobre a Dama, que chega da Itália para fazer uma retirada de dinheiro aparentemente não autorizada. Durante as idas e vindas desse entrecho, antes que tudo se esclareça, todas as personagens falam, menos o Caixa. Ele aparece apenas por meio das rubricas, as quais descrevem seus gestos mecanizados de quem de há muito os pratica repetidamente: tamborilar com os dedos no balcão, escrever, tirar dinheiro da gaveta, contá-lo, guardá-lo, amarrá-lo e desamarrá-lo, entregá-lo aos clientes, sinalizar para eles, sentar-se curvado, sem levantar a cabeça, obedecer a ordens. Como as demais personagens são descritas por suas características exteriores, assim também o Caixa, de início, é marcado para o espectador ou leitor por suas exterioridades. Não se ouve sua voz, não se veem os seus olhos.

Tudo muda quando ele toca o braço da Dama – e sua perspectiva de vida muda, pois se deforma.

Quando a Dama vai pela segunda vez ao banco, tem a intenção de deixar seu bracelete de brilhantes como garantia para o numerário que precisa retirar. No que se segue, o Caixa encontra seu foco na vida, mas seus olhos o estão enganando:

DAMA. Qualquer problema, estou preparada para deixar meus brilhantes como penhor. As pedras podem ser avaliadas por qualquer joalheiro. *(Ela retira uma luva e desata o bracelete.)*

EMPREGADA *(entra ligeiro pela direita, senta-se no sofá e procura algo revirando a sacola de compras).*

DAMA *(olha em volta um pouco assustada; curva-se e coloca sua mão sobre a mão do caixa).*

CAIXA *(volta-se para a mão sobre a sua. Agora seus óculos vão subindo pelo braço da dama).*

EMPREGADA *(sem fôlego, encontra a nota).*

DAMA *(faz para ela um sinal positivo com a cabeça).*

EMPREGADA *(arruma a sacola).*

DAMA *(volta-se novamente para o caixa. Olha-o nos olhos).*

CAIXA *(sorri para ela).*

DAMA *(retira sua mão da dele).* Não quero incomodar o banco com transações que não lhe cabem. *(Coloca o bracelete de volta, passa por dificuldades com a presilha. Estende a mão ao Caixa.)* O senhor poderia me fazer a gentileza? Não sou habilidosa o bastante com uma mão só.

CAIXA (*o tufo da barba se agita. Óculos afundam nas órbitas fosforescentes de olhos que vão se abrindo.*)
 DAMA (*para a empregada*). Ajude-me, senhorita.
 EMPREGADA (*faz isso*).
 DAMA. Agora a presilha de segurança. (*dá um gritinho*) A senhorita está espetando meu braço! Agora sim. Muito obrigada, senhorita. (*despede-se do caixa. Sai.*) (KAISER, 2010, p. 43)

Nesta segunda interação com a Dama, o dinheiro está praticamente ausente, mas a pessoa do Caixa, não seu duplo robotizado, se presentifica. Ele observa a mão da Dama e responde a seu toque, percorre seu braço com os olhos, procura seu rosto, mostra seus olhos, sorri, sua barba se agita, seus olhos se expandem. Dentro em pouco, até falará, pela primeira vez na peça, depois de sete páginas de texto. Nesta sequência, pela primeira vez, o “eu” do Caixa se engaja na vida fora de sua atividade profissional, mas, neófito que é fora de sua prisão, deturpa o que tem diante dos olhos. Todas as atitudes da Dama diante dele têm uma motivação prática: a retirada do dinheiro é para comprar um quadro para seu filho, o pedido de ajuda é mesmo porque a presilha do bracelete lhe oferece dificuldades, ela olha para o Caixa para vê-lo enquanto conversa com ele, não para se oferecer. O problema é que o Caixa não vê isso, não vê o real, não vê nela a mulher prática, muito menos a mãe que ela é. Em vez disso, ele vê nela a si próprio: ou seja, a vida que não tem, mas gostaria de ter. Essa projeção de si mesmo sobre o mundo vai informar toda a sua jornada pelo dia e noite afora, até a meia-noite, hora de sua morte.

É daí que virá seu crime, o de roubar o dinheiro da caixa para tentar viver com a Dama um romance que só existe na cabeça dele; frustrado esse sonho ridículo, ele continuará a ver no ídolo falso que é o dinheiro a possibilidade de redenção de sua vida diminuída, mesquinha mesmo, de pequeno-burguês. Dentro do banco, o Caixa era obrigado, todos os dias, a ver o dinheiro tal qual ele é, um meio simbólico de se estabelecer relações comerciais; fora dele, passará a vê-lo como a varinha de condão que lhe permitirá satisfazer todos os seus desejos. A questão de fundo, é claro, é sexual e existencial, pois o erotismo é visto como a chave para libertar o Caixa da caixa que é o seu cotidiano alienado.

É sabido o quanto a cinematografia expressionista se desenvolveu absorvendo experimentações testadas anteriormente no teatro. Segundo Luiz Nazário,

A criação da imagem expressionista em movimento sofreu forte influência do teatro – da dramaturgia à iluminação, das técnicas de interpretação à cenografia. Os iluminadores recriavam em estúdio toda uma mascarada fantástica: manchas que deslizavam pelas paredes criando profundidades; focos direcionados que revelavam pouco a pouco elementos sinistros; o olhar podia acompanhar os contornos e os planos, os contrastes de claridade e sombra. Os temas dominantes nos chamados filmes expressionistas já haviam assombrado o palco, nas peças precursoras de August Strindberg, Frank Wedekind e na primeira peça do teatro propriamente expressionista, *Assassino, esperança das mulheres* (...). O assassinato misterioso, o desejo frustrado, a impotência da ação e a revolta em forma de grito constituíram (...) a substância do teatro expressionista.

(...)

Os atores expressionistas exteriorizavam os sentimentos rebarbativos de seus personagens com gestos desvairados, deformando-se tal como os objetos de cena, devidamente distorcidos pelos cenógrafos. (NAZÁRIO, 2002, p. 510)

Esses traços evidentes da influência do teatro sobre o cinema expressionista encontram um exemplo perfeito na adaptação cinematográfica da peça de Georg Kaiser.

Da manhã à meia-noite, o filme dirigido por Karlheinz Martin em 1920, não é (nem poderia ser) igual à peça, mas fala a mesma língua de subjetividade extrema projetada sobre o mundo, a tal ponto que ilude o próprio olhar que lança o interior sobre o exterior, deformando os sentidos e o sentido da experiência vivida. Em termos do roteiro, sua relação com o texto original é mediada por procedimentos típicos da cinematografia quando se alimenta de narrativas criadas em outros meios artísticos: redução, adição, condensação, deslocamento, alteração, simplificação, amplificação, tal como Francis Vanoye e João Batista de Brito os descrevem.²

Como na peça, o filme é constituído de sucessivos quadros episódicos, dotados de certa independência, a mesma estrutura que, no teatro, remete aos mistérios medievais, com as estações da vida de Cristo. Dessa forma, o périplo do Caixa pela cidade e pelo dia, gastando o dinheiro que roubou, pode ser visto como uma paródia deformadora da busca espiritual, por meio de sofrimentos, que os protagonistas das *stationendramen* passavam nas representações da Via Crúcis.

A partir do episódio que desencadeia sua busca inédita por autossatisfação, o olhar do Caixa sobre o mundo passa a distorcer os objetos visíveis conforme a força de seu desejo, criando imagens e situações de forte impacto emocional. Como argumenta Lotte Eisner, essa mudança da percepção do Caixa moldará o mundo exterior segundo sua subjetividade (processo delirante que lhe trará resultados desastrosos ao final) e forçará o espectador a ver o mundo tal como mediado pelos desejos do protagonista:

(...) vemos objetos e pessoas tais como os concebe o caixeiro que o acaso arrancou do recatado mundo cotidiano, e que se encontra enredado em desejos confusos. As formas que adquirem importância para ele tornam-se gigantescas e, segundo os preceitos do expressionismo, estão fora de proporção e sem relação lógica com o contexto. Outros objetos, que não têm significado para seu psiquismo, se esfumam ou diminuem ao extremo. (EISNER, 2002, p. 33-34)

Essencialmente, o processo que o súbito encanto do Caixa pela dama italiana desencadeia faz com que todas as mentiras sociais que sustentam a sociedade burguesa em que ele está inserido se tornem verdades aos seus olhos. Assim, o que antes estava conscientemente inalcançável às suas mãos passa, com a ilusão de seu olhar, a ser tão possível quanto desejável. Refiro-me, inicialmente, aos sinais exteriores de riqueza que desfilam diante de seu caixa, mostrando-lhe todos os dias o que não pode ter: a barriga burguesa, a cartola, o casaco, o empregado a tiracolo e o tempo ocioso, sem pressa, do diretor da Cooperativa Habitacional que traz 500 mil marcos para depositar. Em seguida, aos anúncios de um ideal feminino que só o

² Cf. VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994; BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

dinheiro pode materializar para ele: o luxo das roupas, o regalo para aquecer as mãos, a estola, o chapéu, o véu, o perfume estrangeiro, a beleza feminina da dama italiana em viagem de cultura e lazer.

O cotidiano profissional do Caixa se resume a manusear o dinheiro, mas mantendo dele uma distância segura, pelo simples fato de que ele não é seu. Suas horas na caixa passam ritmadas pelos gestos de contar o dinheiro, colocar o dinheiro na gaveta, tirar o dinheiro da gaveta, amarrar o dinheiro, desamarrar o dinheiro, separar o dinheiro, receber o dinheiro dos clientes, entregar o dinheiro dos clientes. Se é a mola que move o mundo, o dinheiro é também a mola que move o mundo do Caixa durante os dias inteiros, como mostram as primeiras cenas do filme, em que ele aparece fazendo as atividades diárias de seu trabalho. Entretanto, a base dessa relação cotidiana é uma separação higiênica: o Caixa sabe que o dinheiro não é dele, por isso mantém um distanciamento estratégico, deixando que o numerário apenas passe por suas mãos. Mas, como na peça *O despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, texto escrito em 1890-1891 e estreado em 1906, essencial para se compreender a gênese do Expressionismo, quando o erotismo reprimido socialmente emerge de suas profundezas, tudo se altera e ele rompe a fronteira que delimitava sua existência. A partir daí, cometerá um crime, abandonará a família, conhecerá prazeres tão intensos quanto vazios e encontrará a morte.

Ao ver a Dama, sentir a maciez de sua pele, embriagar-se com seu perfume, receber o seu olhar, o Caixa se esquece do fundamento de sua realidade existencial: seu lugar na pirâmide social, mais perto da base que do topo. Começou a deformação do olhar que o levará à morte na cruz. Ele se esquece também, que, melhor que roubar um banco, é fundar um. Ou teria pensado, com e antes de Brecht, "O que é roubar um banco comparado a fundar um?"

Parodiando sinistramente o caminho de Jesus ao Calvário, com suas quatorze paradas ou estações, o Caixa faz uma jornada por oito espaços ou ambientes, nos cinco atos em que o filme, paralelamente à peça, se estrutura. São eles: no 1º Ato, o Banco; no 2º, o Hotel; no 3º, a Casa e a Cidade Grande; no 4º, o Palácio dos Esportes e a Boate; no 5º, o Pub e o Exército da Salvação.

No Banco, o Caixa, sob o impacto da beleza da Dama, muda seu ponto de vista na sociedade, pretensamente a coloca de ponta-cabeça, se apropria do dinheiro alheio e se transforma de funcionário exemplar em ladrão e fugitivo.

No Hotel, iludido por não ter entendido a natureza prática e corriqueira da comunicação da Dama com ele, o Caixa já entra pensando que seu dinheiro comprará a companhia dela e a felicidade em uma viagem de núpcias que só existe em sua cabeça. No quarto dela, ele, com a senhora totalmente fechada em suas roupas diante de seus olhos, mesmo assim a verá nua e aberta a seus desejos como a *Maja nua*, de Francisco Goya.

Em sua própria casa, inicialmente o Caixa tentará se encaixar novamente nos hábitos cotidianos, em seu lugar de rei da casa: a Filha traz seu casaco de ficar em casa e seu cachimbo, a Mulher troca suas botas pelas pantufas e prepara o almoço, a Mãe tricota na janela. Em cinco minutos, contudo, o novo Caixa destrona o velho: num rompante de fúria, ele verá que sua Filha tocando piano é uma autêntica tortura, que a Mulher faz a comida numa lata de tinta velha, que o rosto da Mãe é horrível como uma

máscara mortuária. Desde que elas apareceram em cena, o espectador já tinha visto tudo isso. Por que só agora o Caixa enxerga seu mundo doméstico assim? Porque seus bolsos estão cheios do dinheiro roubado e seus olhos, cheios da visão que só o desejo propicia.

Ao chegar à Cidade Grande, tamanha é sua ilusão que o Caixa, parado diante da vitrine de uma loja de modas de luxo, vê tomarem vida os manequins e decide vestir-se como eles. Gastando prodigamente como o milionário que está encenando para seus próprios olhos, ele se veste como as personagens de seus sonhos mais guardados, não as de sua realidade: ou seja, veste-se como o burguês do início do filme, o diretor da Cooperativa Habitacional que depositou o dinheiro que ele roubou. O figurino é o mesmo: fraque, cartola, casaco, luvas, bengala, sapatos bem engraxados, polainas – os sinais exteriores da riqueza que só é sua subjetivamente.

Quando o Caixa entra no Palácio dos Esportes, o filme não perde tempo para nos mostrar às claras a estrutura da sociedade ali representada. A câmara faz uma espécie de “travelling” vertical, mostrando, sucessivamente e de modo invertido, a sociedade de alto a baixo: os ricos e nobres estão todos sentados nos camarotes, quase estáticos, medindo cada gesto ou palavra; no primeiro andar, estão os burgueses, um pouco mais expansivos em sua gestualidade e comportamento, as mulheres (exceto uma) sentadas, os homens (exceto um), em pé. No segundo andar, os pequeno-burgueses, em estado de franca excitação, misturam completamente as posições de homens e mulheres. Na galeria, a multidão dos pobres, espremida num espaço exíguo e precário, tenta se equilibrar para não despencar lá de cima. O Caixa ignora e subverte toda esta hierarquia, pois seu dinheiro falso (já que roubado) lhe franqueia acesso ao camarote pendente em que estão os juizes da corrida de bicicleta que está acontecendo; com eles, ele paira sobre o espetáculo esportivo, assim como paira sobre toda a assistência o camarote real, inicialmente vazio, mas digno de atenção e respeito por parte de todos os presentes. Mas o poder do príncipe ausente é real, não deformado, como o próprio Caixa perceberá em breve.

É também durante o episódio transcorrido no Palácio dos Esportes que o filme afirma com toda a clareza o olhar deformado e deformador do Expressionismo. Em *A tela demoníaca*, essa é passagem do filme que mais impressiona Lotte Eisner, sempre tão econômica em elogios aos primeiros filmes alemães. Depois de criticar a falta de “expressionismo” na atuação da maior parte dos atores do filme, que, segundo ela, interpretam de maneira ainda demasiado próxima do naturalismo teatral, a autora destaca a inovação da técnica de filmagem da corrida de bicicletas:

Resta um efeito espantoso para a época: a Corrida dos Seis Dias, filmada como o fará mais tarde a “vanguarda”. Anamorfoseados, como que transformados em facetas cintilantes graças à magia da iluminação e ao emprego, surpreendente para a época, da lente deformante, os ciclistas avançam, se deformam, tornando-se não mais que o próprio símbolo da velocidade, no turbilhão quase abstrato da corrida. (EISNER, 2002, p. 35)

Diante dessa corrida distorcida, o Caixa levará sua compreensão deformada do valor e do poder do dinheiro até o paroxismo, interferindo nela por meio de prêmios cada vez mais elevados que oferece aos vencedores. À medida que sobe os valores,

comunica à assistência um entusiasmo cada vez mais desabrido, tirando mesmo os nobres dos camarotes de sua impassibilidade; quanto aos pobres, embriagados de esperança barata, batem palmas, pateiam, balançam, gritam, até um deles chega a despencar do alto da galeria. Isso diante do oferecimento de um prêmio de 10 mil marcos; quando a oferta chega aos 500 mil, até os juízes enlouquecem. Porém, tudo passa de um golpe só, quando a chegada do Príncipe Real desvia a atenção da plateia, tirando o foco do Caixa. Ele, num acesso de fúria, cancela o prêmio, agride um dos juízes e vai embora. Como criança mimada, para quem o mundo tem de se dobrar a suas vontades, ele não quer brincar mais com as bicicletas se não pode mais ser o rei da brincadeira.

Dali, o Caixa se dirigirá a uma Boate, onde, em meio às danças feéricas dos demais convidados, tratará de seduzir as dançarinas com seu dinheiro, mas sem sucesso, pois a primeira não gosta de ser submetida a banho de Champagne e a segunda, a quem ele oferece dinheiro para que dance, revela ser deformada, pois tem uma perna de pau. É logo a seguir a isso que o Caixa, pela primeira vez no filme, amaldiçoa o dinheiro que o pôs em seu caminho serpenteante de distorção em distorção.

A penúltima etapa da ida ao calvário do Caixa se passa num *pub* subterrâneo, convenientemente frequentado por jogadores de cartas, trapaceiros, ladrões, beberrões e fumadores, além de um corcunda e de uma criança que por ali circula com gestos e atitudes de mulher adulta. Como se vê, aonde vai o Caixa, lá está a deformação manifestada visivelmente.

Como sempre ganha nas cartas, o Caixa se vê ameaçado de morte pelos outros jogadores, mas é resgatado pela Mocinha do Exército da Salvação, a qual o leva consigo para uma reunião de confissão dos pecados.

Nessa última etapa de sua jornada, as ações do Caixa explicitam como a inflação de sua subjetividade leva à deformação de seu olhar e do mundo. Ao tomar consciência disso, só lhe restará o grito como forma de expressão de sua tortura interior.

Logo seguindo sua entrada no ambiente em que se reúnem os pregadores do Exército da Salvação e sua assistência, amalhada entre as camadas mais pobres da sociedade, dois homens, um velho e um jovem, sobem ao palco improvisado para confessar seus pecados e proclamar o necessário arrependimento – mas aos olhos do Caixa e aos nossos, o que eles confessam são as mesmas ações negativas cometidas por ele (o abandono da família, o roubo do Banco, a fuga, o medo da prisão e da sentença de morte). Ainda mais significativo do que isso para estabelecer claramente a identidade entre os atos do Caixa e os confessados pelos outros homens, os dois são interpretados pelo mesmo ator, Ernst Deutsch, que dá vida ao Caixa. Essa é a forma inequívoca encontrada pela fita para expor o mecanismo pelo qual são geradas todas as situações e personagens presentes na trama: a projeção da subjetividade do Caixa, procedimento fundamental da dramaturgia do ego que o cinema expressionista herda do teatro.

Em seu artigo sobre o papel de *Da aurora à meia-noite*, peça e filme, na dimensão intermedial do Expressionismo, Michael Korfmann aponta o esforço da adaptação cinematográfica no sentido de suprir por meios intrínsecos desta linguagem as necessidades de comunicação entre as personagens e entre a obra e o público que, na peça, eram desempenhadas pela linguagem verbal:

Diferente de *O Gabinete do Dr. Caligari*, escrito especificamente para o cinema, *Da aurora à meia-noite* carrega, evidentemente, o peso da transposição de uma peça de grande sucesso e de destacados experimentos e inovações estilistas para o médium cinematográfico mudo, precisando compensar a qualidade textual por meios fílmicos e visuais, seja em relação aos cenários, seja por causa da atuação dos atores. (KORFMANN, 2012, p. 71)

Como resultado desse processo de transposição do enredo da peça para a linguagem majoritariamente visual do cinema mudo, o autor se vale de uma avaliação crítica contemporânea ao lançamento do filme para registrar como é limitado nele o espaço da palavra:

Na sua estreia para um público seletivo, o crítico Josef AUBINGER constatou: “A força do filme origina-se menos de sua ação do que de sua qualidade explicitamente visual. Criaram-se imagens que expulsam quase que por completo a palavra, e mesmo onde há letreiros, eles registram-se no cérebro através de sua forma tópica e não perturbam o fluxo visual”. (KORFMANN, 2012, p. 71)

Há apenas cerca de cem letreiros nos setenta e dois minutos de duração do filme; a maior parte deles serve para identificar as personagens, lugares e ambientes cenográficos. Em toda a sequência inicial, que dura doze minutos até o momento em que o Caixa, inadvertidamente, toca a mão da Dama italiana e começa seu delírio de desejo por ela, não há um só que aparece para representar uma fala dele. Essa presença esparsa da palavra no filme prepara o momento culminante em que será expressamente cobrada do Caixa uma manifestação verbal. No paroxismo de sua angústia existencial, entretanto, ele não poderá falar: apenas lhe restará gritar.

O estado de espírito centro-europeu anterior à Grande Guerra, seja sob o império guilhermino na Alemanha, seja sob os Habsburgos na Áustria, pode ser ilustrado por uma passagem sobre o jogo de aparências que dominava a cultura vienense naquele momento histórico, presente no livro *Wittgenstein's Vienna*, de Allan Janik e Stephen Toulmin, que se pretende uma visão de conjunto sobre o lugar especial da capital austríaca na cultura dos anos iniciais do século XX. Para compreender a peregrinação do Caixa pelas estações de seu martírio em *Da aurora à meia-noite*, em busca de viver seus sonhos de consumo materialista, é de todo conveniente ter em mente que, na sociedade de que emergiu o Expressionismo, o dinheiro e o poder eram os meios pelos quais as posições de destaque era alcançadas e mantidas, como máscaras que se tivessem colado ao rosto.

Janik e Toulmin expõem o *bal masqué* da cidade de Sigmund Freud, Arnold Schoenberg, Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Egon Schiele e, naturalmente, Ludwig Wittgenstein, por meio do *Affäre Redl* (o caso Redl), ou seja, a descoberta em 1913 de que o Coronel Alfred Redl, chefe do serviço de contra-informações do Birô de Informações do império e Vice-diretor do Imperial e Real Serviço de Informações do Exército, era um espião do tsar russo. A origem dessa situação era a, até o momento, vida homossexual que o coronel levava em segredo, sustentada pelo dinheiro que recebia de seus patrões estrangeiros, que o mantinham a seus serviços também

mediante a ameaça de revelar seus segredos. Na síntese dos fatos feita em *Wittgenstein's Vienna*, torna-se clara a utilidade do Coronel Reidl como exemplo da duplicidade da vida social vienense — e a fragilidade dos armários que guardavam seus esqueletos:

Which was the more shocking and disgraceful crime in the bourgeois eyes of the City of Dreams, the treason or the homosexuality, is a moot question. What is certain is that the Redl Affair opened the closet door and displayed the skeletons that had hitherto been concealed within it. (...) Redl cleverly hid the truth about his homosexuality as successfully as he had hidden everything about himself. He was a man with but one goal: the status which accompanied success in the military. He sacrificed everything and everyone to this end, proving that anything was possible in the Empire for a man who did not quibble over means, so long as he kept up appearances.

To Vienna, he was the ideal officer-temperate, clever, charming, even masculine. He had taken great care to cast just such an image, putting on the façade of a loyal, obedient officer, quick to size up a situation. His generosity endeared him to his colleagues and subordinates, while his elegant, extravagant tastes were those that the Viennese cherished most. When the news reached Stefan Zweig in Paris that the General Staff colonel whom he had known by sight was a double agent in the pay of the Tsar, he confessed himself terror-stricken. For the Redl case illustrated the deceptive aspect of everything in the monarchy. This officer, who had been commended by the Emperor, was a traitor. War, the last thing conceivable to the bourgeois mind, was by no means out of the question. Evidence of homosexuality high in the military—though, in fact, it was rare-struck at the very core of bourgeois morality. Yet the most important aspect of the Redl Affair was not immediately obvious. Here was the case of a man who had succeeded *precisely because* he could assume a mask that completely veiled his real personality. In Habsburg society as a whole, artificiality and pretense were by now the rule rather than the exception, and in every aspect of life the proper appearances and adornments were all that mattered. (JANIK & TOULMIN, 1973, p. 61-62)

O terror experimentado por Stefan Zweig, ao tomar conhecimento da notícia, não foi, certamente, mais que uma fração do vivido pelo próprio coronel. Duas semanas depois de ser preso, ele foi deixado (por ordens do Marechal de Campo Conrad von Hötzendorf, chefe de gabinete do Exército Austro-Húngaro) sozinho em seu apartamento com um revólver carregado e, prontamente, cometeu o suicídio. Como nos autorretratos de Egon Schiele, é lícito vê-lo esquartejado moralmente e socialmente, encurralado numa situação impossível, daquelas em que já há não recursos senão os mais extremos.

Vendo-se numa situação semelhante, o Caixa de *Da aurora à meia-noite* também se deu um tiro, exatamente como o Coronel Reidl; antes, porém, gritou como se estivesse num retrato de Egon Schiele.

Quando começa o quinto e último ato dos que organizam a narrativa do filme, o Caixa já fez de tudo o que era necessário para afastá-lo em definitivo da existência pequeno-burguesa que levava, sem consciência do tédio que dominava, no início de sua jornada. A visão da Dama italiana, qual fosse ela uma Eva moderna, despertou nele desejos que só poderiam ser realizados no reino dos delírios, para o qual ele, então, se

encaminhou mediante um crime, o roubo do banco em que trabalhava. A partir desse desvio de conduta, ele passou a levar uma vida tão deformada quanto os cenários do filme: tentou seduzir a estrangeira com o dinheiro roubado, abandonou sua mulher, mãe e filha, fugiu para uma cidade grande, comprou roupas de luxo, apostou grandes somas em uma corrida de bicicletas, tomou uma garrafada de uma prostituta e descobriu a perna de pau de outra, roubou no jogo de cartas e quase morreu por isso... — ou seja, como se verá abaixo, cometeu todos os sete pecados capitais. Em vez de prazer, porém, colheu apenas desapontamentos.

No quinto ato, o Caixa acompanha uma moça do Exército da Salvação a um local de pregação e lá assiste à confissão dos pecados alheios, apenas para se dar conta de que são reflexos perfeitos dos seus. Esse despertar de sua consciência, colocando-o diante de si mesmo, não mais da imagem deformada que construía com dinheiro alheio, é-lhe insuportável. Instado pela moça a falar, sua reação instantânea é soltar um tremendo grito, tão visivelmente articulado em sua concentração de angústia e alienação do que desejava ser e do que reconhece ser, que o filme nem se vale de um letreiro para traduzir sua intensidade. Os olhos arregalados, a cabeça voltada para trás, os punhos cerrados, a boca imensamente aberta: como em Munch, Beckmann ou Schiele, a imagem cinematográfica, aqui, se torna o som que o espectador não tem qualquer dificuldade de reconhecer e entender. O que tem diante de si é um sujeito que se perdeu no caminho da existência.

Depois do grito, o dilúvio. Finalmente, o Caixa consegue falar, reconhece seus pecados publicamente e, no que parece ser um ato de purificação, distribui todo o dinheiro que ainda lhe resta entre os presentes, mas, ao contrário do que parece pretender, nem a sua nem a alma de ninguém é salva por esse ato. O dinheiro que ele, finalmente, amaldiçoou, espalhará a discórdia entre as pessoas e corromperá a própria moça, que o denunciará à polícia. Quem grita agora, então, é o revólver com que ele dispara sobre o próprio coração, como se assumisse como verdade de sua vida o “silêncio santo” do teatro de Maeterlinck, que pode ser sintetizado nesta sua frase: “As soon as we really have something to say, we are forced to be silent” (apud JANIK & TOULMIN, 1973, p. 131)

Deformação extremada da voz humana, o grito que o Caixa solta no último ato é a culminância de um caminho de distorção do mundo exterior para ajustá-lo aos desejos, medos, emoções e sonhos da personagem, processo que também se manifesta em *Da manhã à meia-noite* por meio de dois detalhes que se entrelaçam na narrativa: a presença dos sete pecados capitais e a visão da morte personificada.

Em todos os atos do filme, o Caixa se entrega gozosamente aos pecados capitais proscritos pela religião e a sociedade. Já nas primeiras cenas, aquelas acontecidas dentro do Banco, quando ele observa o rico burguês e a Dama italiana, afloram nele a inveja, a avareza, a luxúria e a gula; a preguiça fica por conta da sociedade, que lhe diria que ele poderia obter tudo aquilo que deseja se trabalhasse mais. Posteriormente, surgirão também episódios que revelarão nele a soberba, quando se orgulha de poder pagar tudo e todos com dinheiro em espécie, e a ira, quando o Príncipe Real lhe roubar a atenção da plateia da Corrida dos Seis Dias, a qual julgava merecer de maneira exclusiva, já que era o mais rico presente ali.

A cada passo de sua jornada em que pratica os sete pecados mortais, o Caixa encontra ela mesma, a Morte, personificada nas mulheres que cruzam seu caminho: a Mendiga que entra no Banco para pedir uma esmola e que depois ele encontra na porta do hotel da Dama; sua Filha, em casa; a cocote que o espera na porta do Palácios dos Esportes; a dançarina da perna de pau; a Mocinha do Exército da Salvação. Na interação com elas, sempre chega um momento em que ele fixa o olhar, mas já não vê o rosto normal delas: diante de seus olhos, eles se distorcem até assumir o aspecto de uma caveira. Essa metamorfose é operada pelo seu olhar, que não é mais prático e objetivo como deve ser o de um caixa de banco. Agora, é o olhar de alguém que se entregou a um desejo ilícito, mas guarda ainda, em algum cofre interior, a lembrança de que tudo na sociedade burguesa tem um preço. Pela extremidade de seu ato de revolução meramente individual, ele intui que terá de pagar um preço extremo.

De distorção em distorção, o Caixa termina seu caminho com uma deformação absoluta, radicalmente ofensiva no contexto da cultura ocidental: a do sacrifício de Jesus na cruz. Ao ver seus pecados refletidos nos dos outros presentes, ele resolve confessá-los de viva voz, mas, ao fazê-lo, termina por desvirtuar totalmente os propósitos da reunião do Exército da Salvação, pois, ao amaldiçoar definitivamente o dinheiro e o efeito que teve sobre sua vida, resolve distribuí-lo entre a assistência, jogando-o para o alto. Ora, fazendo isso, converte-se no próprio Diabo, pois seu ato se torna uma tentação irresistível para os presentes, que, num tumulto dos infernos, lutam para conseguir pegar ao menos algumas notas. Os conflitos internos do protagonista estão, dessa forma, perfeitamente projetados sobre o mundo. Onde foi buscar a paz, levou a guerra. O tumulto deixa o salão em polvorosa e, em seguida, vazio. Por companhia, o Caixa fica tendo apenas a Mocinha, à qual informa que há uma recompensa de 5 mil marcos por informações que levem a sua captura. Incontinenti, a santa Mocinha o trai, mas não antes de que ele veja no seu rosto o da Morte que o persegue. Antecipando-se, ele dá um tiro em si mesmo e se posiciona de braços abertos sobre a cruz no fundo do palco. Ora, é uma cruz tão torta quanto seu gesto, pois que ele não significa nenhum tipo de sacrifício altruísta, nem está sendo cometido por um inocente de alma pura e intenções benfazejas: trata-se de um ladrão que se mata apenas para não ser preso, egocêntrico que é até o fim. Aqui, a paródia macabra se completa, mostrando ao espectador, de uma vez por todas, o olhar que o Expressionismo lança sobre a sociedade que o produziu: um olhar que não aceita as coisas como elas são.

Visto criticamente, o percurso do Caixa durante o dia em que saiu de sua prisão cotidiana é exemplar e didático, ao mostrar que sua adesão superficial às camadas privilegiadas da sociedade burguesa, conseguida meramente no nível das aparências, já que feita apenas de sinais exteriores de riqueza e poder e sem nenhuma perspectiva de mudança fundamental na estrutura dessa sociedade, é uma deformação extrema da realidade feita por motivos meramente subjetivos, tão vã e inútil que se extingue ao ser punida com a pena mais extrema que a mesma sociedade acaba por impor, a morte por suicídio. Vistas assim, todas as distorções e deformações de *Da manhã à meia-noite* mostram como o teatro e o cinema expressionistas falam a mesma língua, a língua do grito que resta quando os desejos egoístas de uma sociedade que se alimenta de dinheiro e alienação são expostos como os delírios que são.

Bibliografia

- EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- FLEISCHER, Marion. O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 65- 81.
- KORFMANN, Michael. Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo. In: *Pandaemonium*. São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 49-81. Disponível em: www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum. Acesso em 20.08.2018.
- JANIK, Allan & TOULMIN, Stephen. *Wittgenstein's Vienna*. New York (N. Y.): Simon & Schuster, 1973. Disponível em: https://monoskop.org/images/1/13/Janik_Allan_Toulmin_Stephen_Wittgensteins_Viena.pdf. Acesso em 19.11.2018.
- KAISER, Georg. *Da aurora à meia-noite*. In: *Revista Contingentia*, Vol. 5, No. 2, novembro 2010, 38–74. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/330419838/aurora-peca-1-pdf>. Acesso em 10.05.2018.
- LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.189-221.
- MAUCLAIR, Camille. *The French Impressionists (1860-1900)*. Translated by P. G. Konady. London: Duckworth & Co. New York: E.P. Dutton & Co., 1903. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/14056/14056-h/14056-h.htm>. Acesso em 12.02.2019.
- NAZÁRIO, Luiz. O Expressionismo e o cinema. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.189-221.
- PETZKE, Ingo. *An introduction to Expressionism*. Disponível em: http://www.academia.edu/1467406/An_Introduction_to_Expressionism. Acesso em 07.04.2018.
- The Expressionist Movement. In: *Encyclopedia of Art History*. Disponível em: <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/expressionist-movement.htm#vision>. Acesso em 13.05.2018.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão*. 1ª parte. Esboço histórico. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- SCHEIDL, Ludwig. *O Expressionismo literário*. Poesia. Prosa. Drama. (Textos e documentos). Coimbra: Minerva, 1996.
- TOLLER, Ernst. *As massas e o homem*. In: MERKEL, Ulrich. *Teatro e política*. Poesias e peças do Expressionismo alemão. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1983, p. 27-63.
- ZANCHETTA, Luciene. Impressionismo: 230 anos de luz. *Cienc. Cult.* [online]. 2004, vol.56, n.3 [cited 2019-02-12], pp.58-59. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000300027&lng=en&nrm=iso. Acesso em 12.02.2019.