



Cinema de poesia: *Genuine*, elo perdido entre o Simbolismo e o Expressionista
Cinema of poetry: *Genuine*, a missing link between Symbolism and Expressionism

Donny Correia¹

Resumo: *Genuine*, filme parcialmente perdido, dirigido pelo alemão Robert Wiene, em 1920, é um trabalho obscuro na História do Cinema, que revela uma consolidação da linguagem expressionista adaptada para o filme, mas guarda traços de um simbolismo não explorado até então nesse meio de produção de Arte. Este artigo expõe e discute alguns elementos desse diálogo entre ambas as correntes artísticas e propõe a redescoberta de um trabalho que se apresenta como elo perdido na historiografia da estética cinematográfica.

Palavras-chave: Robert Wiene, *Genuine*, Expressionismo, Simbolismo, Cinema

Abstract: *Genuine*, a partially lost film, directed by the German Robert Wiene, in 1920, is an obscure work in Film History, which reveals a consolidation of Expressionist language adapted to the film, but retains traces of Symbolism, something not explored until then in this medium of art. This article exposes and discusses some elements of this dialogue between both artistic currents and proposes the rediscovery of a work that presents itself as a missing link in the historiography of the cinematographic aesthetics.

Keywords: Robert Wiene, *Genuine*, Expressionism, Symbolism, Cinema

Introdução

Um filme parcialmente perdido. Uma obra estranha no escopo do cinema expressionista alemão, em parte por pouco se assemelhar ao ideário expressionista, em parte por seu diretor ter realizado imediatamente antes *O gabinete do Dr. Caligari*, obra seminal que estabeleceu as bases da discussão dos limites do cinema de autor e da representação do estado de coisas da Alemanha no período posterior às hostilidades da Primeira Guerra Mundial. Este filme é *Genuine, a história de uma vampira* (1920), de Robert Wiene, pioneiro do cinema, que teve sua carreira eclipsada pela própria obra-prima.

Neste trabalho, pretendemos resgatar a memória do filme citado e recolocá-lo nas discussões referentes a um cinema próprio da linguagem poética que, para além das questões sociais discutidas metaforicamente no corpo do filme expressionista, vale-se sobretudo de discussões místicas e metafísicas para examinar a descontinuidade do pensamento e a não-linearidade da vida.

Sendo o cinema uma proposta de produção de arte própria do século XX e pautado em representações fílmicas de aspectos nem sempre visíveis ao olho consciente, já poderíamos inferir que, sobretudo em seus primeiros trinta anos de vida, na Europa,

¹ Mestre e doutor pelo Departamento Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. É professor de História e Linguagem do Cinema na FMU e na Academia Internacional de Cinema. Autor de, entre outros, *Zero nas veias* (Patuá, 2015), *Cinematographos de Guilherme de Almeida* (Ed. Unesp, 2016) e *Cinefilia crônica: comentários sobre o filme de invenção* (Desconcertos, no prelo, 2019).

esta arte aproxima-se mais da criação poética, por meio das distorções, reconfigurações e outros processos de intervenção na linguagem. É Walter Benjamin quem sugere uma operação que satisfaça este raciocínio, utilizando uma interessante metáfora, que coloca, convenientemente para seu tempo, lado a lado o realizador de um filme e o pintor:

Cabe, aqui, indagar qual é a relação entre o operador e o pintor. A fim de responder, permita-se nos recorrer a uma comparação esclarecedora, extraída da própria ideia de operação, tal como é empregada na cirurgia. No mundo operatório, o cirurgião e o mágico ocupam dois polos opostos. O modo de agir do mágico, que cura um doente mediante a atuação das mãos, difere daquela do cirurgião que pratica uma intervenção. O mágico conserva a distância natural existente entre ele e o paciente [...]. O cirurgião, pelo contrário, a diminui consideravelmente, porque intervém no interior do doente [...]. Em suma: ao contrário do mágico [...], o cirurgião, no momento decisivo, renuncia a se comportar, face ao doente, de acordo com uma relação de homem a homem; é sobretudo através de modo operatório que ele penetra no doente. Entre o pintor e o filmador encontramos a mesma relação [...]. O primeiro, pintando, observa uma distância natural entre a realidade dada a ele próprio; o filmador penetra em profundidade na própria estrutura do dado. As imagens que cada um obtém diferem extraordinariamente. A do pintor é global, a do filmador divide-se num grande número de partes, onde cada qual obedece às suas leis próprias (BENJAMIN, *in* GRÜNEWALD, 1969, pp. 82-83).

Sendo assim, o pintor, o cirurgião e o cineasta realizariam igualmente alguns processos de investigação das possibilidades do “corpo”, bem como sua operacionalidade.

Por seu turno, Sigfried Kracauer amplia a discussão ao sugerir que o filme não deve se ater a uma história linear, mundana e cronológica:

The avant-garde artists broke away from commercialized cinema not only because of their inferior quality of the many adaptations from plays and novels that swamped the screen but, more important, out of the conviction that the story as the main element of feature film is something alien to the medium, an imposition from without. [...] There are no stories. There have never been stories. There are only situations without tail or head; without beginning, center, and end² (KRACAUER, 1997, p. 178).

Admitindo a descontinuidade do corpo cinematográfico em movimentos de vanguarda como o expressionismo e o dadaísmo, somos compelidos a reconhecer o lugar do cinema no âmbito da produção de poesia, da produção de efeitos de sentido calcados na expressão máxima do autor e seus símbolos utilizados para discutir o conteúdo do qual trata. Esta luta interna e ontológica do cinema para se livrar da narrativa literária ou teatral marcou a produção de obras que aspiraram a um plano

² Os artistas da *avant-garde* romperam com o cinema comercial não somente pela baixa qualidade de adaptações de peças e romances que inundaram as telas, mas sobretudo por estarem convictos que a estória, como elemento principal de um filme, é algo estranho a esse meio, uma imposição alheia. [...] Não há estórias. Nunca houve. Há somente situações sem pé nem cabeça; sem começo, meio e fim (Tradução nossa).

etéreo de discussão. O próprio Caligari, ainda que dentro de uma narrativa de contornos realistas e factíveis, em suas vestes expressionista sugere um ambiente de onirismo e demência. O que pretendemos mostrar com *Genuine* é que sua trama encaminha personagens e espectadores por uma trilha menos óbvia e mais cifrada, mais relacionada a um universo fragmentário de transcendência.

Um filme truncado

Como dissemos, o filme de Robert Wiene teve grande parte de sua metragem perdida para sempre e sobraram cerca de 40 minutos, sendo que a perda pode chegar a pelo menos um rolo. Isto somaria mais de 10 minutos.

Novamente, é Kracauer (1947, p. 96) quem nos tenta dar a dimensão do roteiro de *Genuine*, filme que este autor categoriza como “filmes sobre os instintos”, vertente que seria uma antítese do expressionismo, sendo este voltado à discussão do tema da tirania e da obediência cega, e aquele uma representação das pulsões irrefreadas que, fatalmente, levarão à ruína do indivíduo. Segundo o autor, trata-se de um filme que faz uma exuberante direção de arte rivalizar com uma história bizarra. O pintor Florian adormece no início do filme e a figura exótica de seu quadro, a princesa *Genuine*, ganha vida para que o roteiro passe a narrar sua história de quando era uma princesa de rituais estranhos, poderosa guerreira de algum país do oriente, que é feita prisioneira de guerra numa batalha e vendida a um burguês como escrava. Pouco sabemos sobre este burguês além do fato de que recebe um barbeiro todas as tardes em sua casa, o que atiça a curiosidade dos locais, e que mantém *Genuine* presa num cômodo secreto da casa. Quando a bela princesa, que tornara-se uma selvagem devido a anos de encarceramento, consegue escapar de sua “cela”, inicia-se um processo de sedução e morte em que *Genuine* investe sua beleza vampiresca na destruição de todos que se aproxima dela, até despertar a ira da comunidade local que, no auge da trama, tenta linchá-la, mas chegam tarde demais, posto que Florian já havia dado cabo da mulher utilizando um anel de propriedades mágicas, que seria responsável pela força, mas também pela extinção da força mística.

A trama mostra-se truncada por vários momentos, não somente pela significativa perda de material fílmico, mas por se tratar de uma narrativa fragmentária e onírica, em que a força de *Genuine* a faz quase uma entidade, uma deusa dotada de poderes destrutivos por trás de sua sedutora beleza.

Algumas questões nos chamam a atenção para aspectos que relacionam *Genuine* a um elo de ligação com certos procedimentos estéticos simbolistas.

Em primeiro lugar, a cena de abertura do filme nos mostra um pintor adormecido no momento em que sua criação ganha vida e sai da moldura de um quadro. De imediato, podemos fazer um paralelo com Dorian Grey ou o espelho de *O estudante de Praga*, no sentido da insuportabilidade de alguém conseguir se ver e não se ressentir da magnitude de um retrato ou de uma imagem refletida. O que se está por trás das molduras será sempre o índice da inevitável perda da vitalidade, do ímpeto e da concretude mundana. Supomos que a transcendência de uma imagem a que contemplamos seja o almejo real, mas inalcançável. Quer dizer, a ato de pintar, neste

período a que nos referimos, projeta-se para além do figurativo, do racional e do consciente.

A pintura, de fato, perdendo sua função tradicional, torna-se um instrumento de pesquisa da mente humana, de seus conteúdos e processos, da qual a sensação visual é decerto em segmento, e exatamente o consciente, aquém e além do qual, porém, existe um subconsciente e um sobreconsciente. [...] Como cada coisa, natural ou artificial pode assumir um significado simbólico para nós, não existem mais limites para a morfologia e a simbologia da arte (ARGAN, 2010, p. 83).

Portanto, uma mera cena de adormecimento (Fig. 1) e início de um sonho, pode ser interpretada como uma investigação escapista que vai na contramão do ideário expressionista. Se em *Caligari* discute-se a real presença de uma entidade superior que manipula a massa a seu bel prazer, *Genuine* é a imagem do real impalpável, impossível de se ver pelos olhos da verdade. Dr. Caligari é a alegoria do totalitarismo, *Genuine* é o desejo de se lançar no desconhecido, ainda que este desconhecido traga ruína, ou que seja cifrado demais, pois como ainda postula Argan, “o Simbolismo pretende suscitar reflexões sobre tudo que é incontestavelmente real, mesmo que não se apresente à vista” (2010, p. 83).



Fig. 1: Cena inicial de *Genuine*. O pintor adormece na presença de sua obra

O historiador italiano completa o raciocínio ao afirmar que “na poética simbolista [...] as palavras não valem pelo seu significado habitual ou lexical, e sim pelo que assumem no contexto, como geradores de imagens” (2010, p. 84). Posto isto, podemos adaptar o conceito para o âmbito do cinema e compreender que as imagens construídas por Robert Wiene assumem significados diversos dentro do contexto interativo com o modelo expressionista. O enigma feminino, o vazio burguês, a sedução sobrenatural, a desgraça de um paraíso perdido, o limite da extinção da vida como último alento narrativo, uma morte, em certo aspecto, desejada, são alguns dos elementos que envolvem *Genuine*. Sobre este último aspecto, cabe dizer que Florian, em certo momento, é persuadido por *Genuine* a tirar sua própria vida como prova de amor. Um recurso romântico, reavivado à luz da poderosa imagem de um relógio em forma de

esqueleto cujos ponteiros substituem a cabeça (Fig. 2), insinuando que o tempo é a prova de que a vida não se sustenta e, portanto, pode ser abreviada se confrontada com uma situação propícia e legítima.

Como não temos a certeza de que o filme terminaria com Florian despertando deste sonho lúbrico e violento, assumimos que o mergulho do pintor é uma fuga sem retorno, e neste sentido, é razoável citar Andrade Muricy (1952, p. 40), quando este afirma que “Afora o cunho de gratuidade, indiferença e desdém de alguns deles, os simbolistas julgavam poder viver dentro de seu sonho, na sua poesia, quer dizer: nos seus momentos contemplativos [...]”.



Fig. 2: O cenário exótico, com destaque para o relógio como metáfora da finitude

Visto desta perspectiva, o filme impõe-se cada vez mais como uma demonstração de pleno diálogo entre o cinema e a poesia, algo que ficaria mais claro e consolidado a partir da segunda metade dos anos 1920, na França, com o que se chamou “Impressionismo francês”.

Os poetas, penso eu, observaram que o poder sugestivo de tais aproximações expressivas favorecia e alargava o mundo da poesia. Tiveram, assim, intuição de conclusões a que chegou a moderna Psicologia, para a qual a simbólica é expressão necessária, porque insere na expressão racional e lógica as repercussões diretas do mundo prodigioso do subconsciente (MURICY, 1952, p. 44).

Analisado por este prisma, *Genuine* se mostra para além da angústia de uma Alemanha distópica alegorizada em figuras de poder palpável, como Caligari ou o Golem, e torna-se um panorama nebuloso dos recônditos da mente do criador. Neste sentido, o assombro de um país esfacelado por uma guerra como jamais se vira antes e por impiedosas imposições por parte dos vencedores aos vencidos, parece, paradoxalmente, mais real e justificável que as elaborações expressionistas colocadas à baila pelo próprio Wiene em sua obra anterior.

Uma obediência instintiva a esses movimentos do subconsciente e à tendência à simbolização levou os simbolistas ao abuso da metáfora, da imagem, das construções elípticas. Daí resultou a correntezinha de inquietação e de livre mobilidade que percorre os seus versos (MURICY, 1952, p. 45).

E se levarmos em plena conta a observação do crítico e historiador literário, há uma interação antitética entre o expressionismo, bojo no qual *Genuine* foi colocado, e os simbolismos presentes na espinha dorsal de sua trama.

Este não é um fenômeno incomum. Assumindo que o cinema trabalha mais com a sugestão e menos com o explícito, sobretudo nos anos 1920, qualquer que seja a estética predominante num dado filme analisado, verificaremos a recorrência da busca mística do autor por respostas produzidas no mais profundo inconsciente, conceito muito em voga sobretudo após a consolidação das ideias psicanalíticas, mas não restrita somente a elas no contexto da produção. O surrealismo de Buñuel e Dali seriam o capítulo seguinte, rompendo a bolha do poeta ensimesmado e transformando o mergulho escapista de um decadentismo marcado em puro instinto.

Considerações finais

Não existe, na história do cinema, um período a que se possa chamar de “cinema simbolista”. O que existe é uma série de “cinemas” de vanguarda que dialogam, mais ou menos, com a importância da simbolização de um mundo que, antes de se completar, ruiu.

No caso específico de *Genuine*, as matrizes estéticas e ideológicas aludem a uma visão expressionista de mundo, no entanto recorrem muito mais a índices ligados à transcendência, ao escapismo, à angústia da decadência. É o mal-estar de uma civilização representado por um pintor, convenientemente, às voltas com um delírio onírico em que uma vampira – muito mais uma *vamp*, sedutora e destruidora, do que uma morta viva, situação que também não pode ser excluída, dado o desenvolvimento do filme – drena-lhe a vida e a arte.

O século XX, por si só, imaginando que não houve uma só forma de expressão artística, nasceu sobre a égide da dor e da frustração. O Positivismo foi colocado à prova quando todo o conhecimento que poderia salvar a humanidade, na verdade a destruiu impiedosamente. Com os mais importantes expoentes das vanguardas históricas, aprendemos que pode haver uma relação de complementariedade nas contradições das ideias dos movimentos, posto que o mais importante, em matéria de cinema, é a capacidade de por si só produzir símbolos diversos, escamoteáveis entre todas as estéticas específicas e perduráveis ao longo de toda a história deste suporte de produção artística.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos modernos**. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNEWALD, José Lino. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 55-96.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1947.

_____. **Theory of film, the redemption of physical reality**. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

GENUINE. Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meiner e Erich Pommer. Intérpretes: Fern Andra, Han Heinrich Twardowski, Ernst Gronau e outros. São Paulo: Obras-primas do Cinema, 2018. 1 DVD (44 min).