

# Literatura e luz: iluminação elétrica, teatro e o filme expressionista

recebido em 12/09/2010 e aceito em 04/10/2010

**Michael Korfmann**

This article discusses the influence of electric illumination on theatre and the so called expressionist film. It starts with a short historical overview and will then argue that the only film with a narrative as well as a visual design in expressionist tradition is *From Morn to Midnight*, based on a play written in 1912 by Georg Kaiser and released in same year (1920) as its legend counterpart *The Cabinet of Caligari*. But different then *Caligari* or many other famous German silent movies from the 1920s it is not located in a romantic shadow world, syntactically created by lighting effects, but renounces the dark and spooky irrational in favor of an urban environment in the early twentieth century: a story of money, erotic seduction, escapist fantasies, eccentric bohemian life, crime and rapid alteration of scenes.

**Keywords:** lighting; theatre; expressionism; *From Morn to Midnight*.

## 1 Introdução

O lema de nossa abordagem, literatura e luz, tem seu ponto de partida na famosa frase de Marshall McLuhan na qual ele diz que “a light bulb creates an environment by its mere presence”,<sup>1</sup> atribuindo assim ao *medium*, compreendido por ele de forma abrangente e incluindo, além da rede elétrica e *media* convencionais como filme ou televisão, também as estradas e as redes ferroviárias, em si um papel transformador. Assim, “the medium is the message” afirma que os conteúdos mediais, no sentido ideológico ou político, estão potencialmente disponíveis em qualquer forma medial e cabe entao à própria invenção medial o papel central na reconfiguração das ordens sociais, entre as quais encontram-se a área literária como forma específica do campo artístico.

Um tal olhar medial faz jus a um *crossover* de temáticas, análises e abordagens tão característicos no âmbito dos estudos comparatistas. Esta diversidade nasce obviamente em parte já do próprio conceito de luz, que pode ser compreendida da forma já citada por McLuhan e conseqüentemente poderíamos nos debruçar sobre a massificação social no início do século XX quando a rede elétrica se consolida: instalam-se três turnos de trabalho nas fábricas, acontece a invasão dos centros urbanos com signos luminosos se propagando, surgem os próprios elétricos ou bondes, constata-se um *boom* nos *media* impressos via novas máquinas fomentadas pela rede elétrica e o cinema apenas se instala definitivamente e alcança uma

---

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6696; e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

penetração maciça a partir da eletrificação das salas de projeção. Todos estes elementos marcam não apenas o ambiente social mas também os romances centrais das vanguardas como *Ulisses*, *Berlin Alexanderplatz* ou *Manhattan Transfer*, tanto em termos temáticos<sup>2</sup> bem com no sentido estrutural. Não por acaso McLuhan, professor de literatura, viu em James Joyce o captador destacado das transformações mediais, sociais e comunicativas na virada do século. A referência à luz revela-se explicitamente em construções como o “Modelador de Luz e Espaço” de Maholy-Nagy, na definição que Walter Ruttmann deu a seus filmes abstratos como “pintura com a luz” ou na semântica dos *Farbenlichtspiele* ou “jogos de luzes coloridos” de Ludwig Hirschfeld-Mack, mas também precisa-se levar em conta o simples fato de que inicialmente, na Alemanha, o cinema se chamava *Lichtspiel*, ou seja, jogo de luz. Não surpreende portanto que críticos como Frances Guerin, em *A Culture of Light* denominam todo o período dos anos 20 e 30 do século passado como a cultura da luz.<sup>3</sup>

Evidentemente o eixo literatura e luz abre possibilidades de outras abordagens com diferentes focalizações: pode-se pensar ser a luz ou iluminação como motivo literário, na pintura renascentista com sua distribuição luminosa regular e equilibrada como paralelismo à construção estética do teatro clássico, o *chiaroscuro* na pintura de um Rembrandt como fonte de inspiração para diversos autores românticos e seus mundos entre o fantástico-ameaçador e o cotidiano “iluminado” burguês. Ambos, tanto a literatura romântica quanto a pintura de Rembrandt, se tornariam mais tarde ainda referência para o chamado cinema expressionista alemão com seu enfoque na iluminação parcial e indireta bem como sua inclinação para motivos, personagens e narrativas românticas. Se olhamos para a luz no contexto dos espaços públicos, a iluminação progressiva de ruas e espaços públicos nos séculos XVII e XVIII, é visto por Gaston Bachelard<sup>4</sup> sob a perspectiva de vigilância e controle. Talvez por isso virou um dos lugares preferidos para enforcamentos na revolução de 1789 e posterior, em 1830, objeto de destruição, referência presente na canção revolucionária mais famosa *Ca ira* onde se exclama: “les aristocrates à la lanterne!”.

Também faz parte do universo luminoso a passagem ao longo do boulevard iluminado como “espaço interior” no sentido benjaminiano,<sup>5</sup> que, seguindo Baudelaire e o dandy, criou o *flâneur* metropolitano cuja maneira síncope de caminhar e percepção contra-rítmica tentam “ganhar do corpo urbano”<sup>6</sup> e sua luz uma estética específica. Podemos evidentemente também ver a luz no sentido do (re)conhecimento filosófico ou, pelo menos na tradição ocidental, na luz e no escuro como formas simbólicas básicas de poder em conflito, “metáforas absolutas da vida antagonica em si do vir e desaparecer, do nascimento e da morte, da redenção e do declínio”.<sup>7</sup> No campo religioso ela representa, conforme Walter Sparr,<sup>8</sup> a metáfora teofórica em si, não apenas no Gênesis como também na arquitetura: as catedrais góticas foram construídas arquitetonicamente como mediadoras da luz verdadeira: o abade Suger (1081-1151), construtor da catedral de Saint-Denis, objetivava uma arquitetura “na qual o espaço interno pode ser iluminado por inteiro pela maravilhosa luz contínua”,<sup>9</sup> um espaço-luz onde deve convergir diretamente o dia profano para a *lux divina*. *Lux inter omnia corporalia maxime assimilatur luci aeterni*, esta frase de Bonaventuras (1221-1274), pode ser lida como manual da arquitetura das catedrais e corresponde, na comunicação escrita, a textos do século XIII como “Das fliessende Licht der Gottheit” ou “A luz fluida da Divindade” da mística Mechthild von Magdeburg. E poderíamos ainda mencionar a escrita da luz,

ou seja, a fotografia e suas diversas interligações com a literatura, para citar apenas algumas das formas e constelações possíveis do título literatura e luz. O trabalho a seguir analisa, dentro do vasto campo traçado aqui, um aspecto específico, a iluminação no teatro e sua influência sobre o chamado filme expressionista, ou seja, ele se movimentará sobretudo no âmbito da luz como fonte de iluminação e “personagem” adicional nas encenações visuais.

## 2 Teatro e luz

Iniciamos com dois exemplos concretos. Katrin Brack torna o cenário do palco em um espaço no qual o visual emerge do material. Com isso, ela rompe com a ideia de que a aplicação de efeitos luminosos servem, sobretudo, como ilustração da ação e dos personagens: ela cria um espaço de luz, a partir do qual a história ou narrativa precisa se desenvolver e assim não se submete a uma mera função metafórica.



O artista James Turrell não apenas faz instalações à base de luz como também insere seus espaços iluminados no âmbito do teatro:



1994- iluminação de James Turrell

objetivando refletir a respeito da “reality of transcendental experience”,<sup>10</sup> não tanto no sentido religioso mas como experiência de travessia referente ao espaço onde a luz ideoretinal, a luz ou cor que possa surgir no campo da visão na ausência de um estímulo sensorial, e a mínima da luz externa tornam-se indistinguíveis e assim faz-se necessário um reganho do espaço perceptivo. Para ele, luz é tão essencial quanto o ar e perder a capacidade de sentir a luz é como perder a capacidade perceptiva por completo. Turell assim objetiva, através de sua iluminação, uma recuperação do espaço perceptivo, tornando o olhar do olhar o elemento constitutivo na encenação teatral.

Um retrato da realidade teatral por volta de 1800 ilustra claramente como a iluminação do palco bem como seu papel evoluiu de um precário elemento de apoio para um elemento constitutivo da encenação.



Aqui, a luz de vela é instalada na margem frontal, iluminando a cena de baixo para cima e forçando os atores a vir à frente do palco para serem vistos. Também o espaço reservado para os espectadores é – pelo menos parcialmente – iluminado o que resulta, conforme retratos da época, em diversas ações paralelas ao espetáculo como conversas e outras atividades.

Esta tradição teatral sofre uma significativa ruptura durante o século XIX. No âmbito alemão, podemos apontar para as encenações de Richard Wagner



que, para alcançar o impacto de seu *Gesamtkunstwerk*, esconde a orquestra em um vale e deixa o público no escuro para assim gerar uma intensidade até então desconhecida da ação no palco, reforçado por uma iluminação a gás a partir de diversos pontos e preparando desta maneira as típicas configurações das salas de cinemas algumas décadas mais tarde.

A primeira artista a integrar a luz elétrica como elemento cenográfico foi a dançarina americana Loie Fuller. Nascida nos Estados Unidos, ela se mudou para Paris e foi amiga de artistas como Mallarmé ou o pintor Henri de Toulouse-Lautrec. Fuller realizava uma união entre suas coreografias e trajes confeccionados em seda iluminados por luzes multicoloridas.



Paralelo a eletrificação das salas de cinema, também o teatro dos anos 10 e 20 do século XX incorporou as possibilidades que a então nova iluminação elétrica proporcionava. Era sobretudo o paralelismo de espaços feitos de luzes variados que fascinou os diretores e seus técnicos. Aqui um exemplo do teatro de Erwin Piscator.



Este paralelismo de mundos e ambientes encontra sua contra-partida moderna, por exemplo, em Robert Wilson;



Reith, Destruction and Retreat I. Schauspielhaus Berlin, Inszenierung/ Bühnen/ Licht: Robert Wilson

Para Wilson, o elemento mais importante do teatro é a luz, criando texturas densas e palpáveis que permitem pessoas e objetos saírem do fundo para ganhar contornos e se tornarem unidades diferenciadas.<sup>11</sup>

Voltando à década de 1920, Bertold Brecht destaca explicitamente a importância da luz. Dentro de sua concepção de estranhamento, proclama que a exibição aberta da iluminação – e não seu efeito ilusório – revela ao espectador o caráter artificial do teatro, destruindo assim algo de sua ilusão de se assistir a uma ação momentânea, espontânea, não ensaiada e real.



Diferente de Brecht, o diretor Max Reinhardt usa a luz justamente para criar tais efeitos de ilusão, de espaços de sombras e iluminações

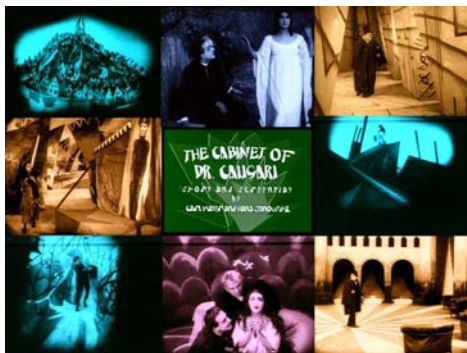


indiretas bem como elemento para reforçar a coreografia de massas no palco



A partir destas formas visuais baseadas nos efeitos da luz elétrica, forma-se o chamado filme expressionista que, em grande parte, recorre, de um lado, a figuras e motivos da literatura romântica mas encena visualmente as narrativas do século XIX com tais efeitos de luz emprestados e adaptados ao novo médium fílmico; basta aqui lembrar de filmes como *O Estudante de Praga*, *O Golem* ou *Nosferatu*, onde encontramos, além dos efeitos visuais mencionados, também referências biográficas com o teatro de Max Reinhard, já que muitos dos atores e diretores tiveram passagem por suas produções teatrais antes de atuar no *medium* fílmico.

O que une de fato muitos destes filmes é então uma iluminação excepcional, encenando e realizando suas narrativas através de uma técnica de luz elaborada, indireta e com efeitos inovadores, com influências claras das encenações teatrais de Max Reinhard. Independente se tais efeitos luminosos se originem a partir da elaboração e aperfeiçoamento consciente dos efeitos da recente iluminação elétrica dos teatros, sobretudo a partir do emprego do cone de luz e do holofote móvel, cortando o espaço e contrastando o protagonista como mancha de luz com a escuridão completa ou criando fortes áreas de sombras<sup>12</sup> ou se, como relata Lotte H. Eisner,<sup>13</sup> sua utilização seria apenas uma saída econômica devido à falta de recursos para cenários complexos, é preciso afirmar que são, sobretudo, tais “imagens de sombra e figuras de luz”, conforme uma publicação recente sobre os filmes e F.W. Murnau e Fritz Lang,<sup>14</sup> que marcam os filmes alemães da época e são a base para sua classificação como expressionistas.. E mesmo o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*,



tradicionalmente considerado o filme expressionista *par excellence*, apenas utiliza um cenário pintado no estilo expressionista como fundo “moderno” para apresentar uma história moldada nos padrões românticos.<sup>15</sup>

### 3 Da aurora à meia-noite

O único filme, no meu ponto de vista, realmente expressionista, tanto em relação à narrativa bem como referente ao aspecto visual, é *Da aurora à meia-noite*, que estreou em 1920, mesmo ano em que estreou *O Gabinete do Dr. Caligari*. Baseou-se em uma peça escrita em 1912 por Georg Kaiser. Publicado apenas em 1916, o texto foi encenado em inúmeros teatros a partir de 1917. Em 1918, o diretor Karl Heinz Martin apresentou sua versão no teatro Thalia em Hamburgo e dois anos depois, o próprio Martin realizou a transposição de *Da Aurora à Meia Noite* para o *medium* fílmico. Trata-se do único filme da época que aproxima uma fonte literária expressionista com uma estética visual claramente na mesma linha. Não se situa no mundo das sombras, renuncia ao irracional e obscuro fantasmagórico em favor de um contexto social do início do século XX num ambiente urbano: uma história de



dinheiro, sedução erótica, fantasias escapistas, vida boêmia excêntrica, crime e alteração rápida de cenas. Na época, o filme foi anunciado como primeiro filme que se apresenta nas cores fundamentais de preto e branco, não tentando esconder sua configuração visual essencial através, por exemplo, de películas pancromáticas, uma coloração artificial posterior (como no caso de *Caligari*) ou a pintura de cenários em certas cores para obter efeitos de cinzas na película. Willy Haas comenta em 1922: “Tentou-se forçar as imagens em movimento numa antítese em preto e branco, provavelmente levando em consideração o caráter incolor do cinema, levando isso até as últimas conseqüências. Em termos de teoria artística e literária, totalmente conseqüente”.<sup>16</sup>



Consequentemente não trabalha tanto com efeitos de iluminação no sentido de criar um mundo de sombras e duplicidade, mas apenas com linhas brancas distorcidas e quase fosforescentes sobre um fundo preto e assim se aproxima bem mais das gravuras expressionistas.



Erich Heckel (1883 - 1970) *Zwei Männer am Tisch*, 1913

O filme se configura através dos cenários reduzidos e parcos, de forte teor gráfico, encurtado, concentrando e comprimindo características essenciais do drama textual em formas visuais. Dominam formas estáticas, linhas simples, um fundo puramente bidimensional, apontando para estruturas de mundo externo e literalmente “traçando” relações lineares de diferentes estados mentais, sociais e discursivas, inclinando-se assim para a abstração gráfica em nome de uma validade mais ampla da condição humana e social.

## Notas

<sup>1</sup> MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media*. New York: Mentor, 1964, p. 8.

<sup>2</sup> DAEMMRICH, Horst S. e DAEMMRICH, Ingrid G. *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen: Francke, 1995.

<sup>3</sup> GUERIN, Frances. *A Culture of Light: Cinema and Technology in 1920s Germany*. Minnesota: Univ Of Minnesota Press, 2005.

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston. *La flamme d'une chandelle*. Quadrige: Paris, 1961.

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Suhrkamp: Frankfurt 1969, p. 37.

<sup>6</sup> SCHWARZ, Michael (Hg.). *Licht, Farbe, Raum. Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium*. Leporello: Braunschweig 1997, p. 121.

<sup>7</sup> SVILAR, Maja. *Und es ward Licht: Zur Kulturgeschichte des Lichts*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, p. 11.

<sup>8</sup> GEBHARD, Walter (Hrsg.). *Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen*. Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 14: Bayreuth 1990, p. 81.

<sup>9</sup> SUGER: De Consecratione 100,19-22. Apud: MEULEN, Jan van der e SPEER, Andreas. *Die fränkische Königsabtei Saint-Denis. Ostanlage und Kultgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. p. 294.

<sup>10</sup> TURRELL, James. *Change of State. Frankfurt: Friedman Guinness Gallery*. 1991, s.p.

<sup>11</sup> HOLMBERG, Arthur. *The Theatre Of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge UP., 1996, p. 121.

<sup>12</sup> ver: SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *Licht, Schein und Wahn : Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*. Ernst: Berlin, 1992.

<sup>13</sup> EISNER, Lotte H. *L'ecran demoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. Paris: Andre Bonne, 1958.

<sup>14</sup> BOZZA, Maik e HERRMANN, Michael (Ed.). *Schattenbilder – Lichtgestalten: Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau*. Bielefeld: transcript, 2009.

<sup>15</sup> ver: KORFMANN, Michael. Romântico, expressionista e colorido: O Gabinete do Dr. Caligari (1920). Em: *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Vol. 30 (2006), UFSC: Florianópolis, p. 97-112.

<sup>16</sup> apud DEGENHARDT, Inge. Über Von morgens bis mitternachts. Disponível em: [http://www.edition-filmmuseum.com/product\\_info.php/info/p110\\_Von-morgens-bis-mitternachts.html](http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p110_Von-morgens-bis-mitternachts.html), acesso em 23 de fevereiro de 2010.