

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DO OUTRO LADO DO ESPELHO
5 de Agosto de 2022

DER STUDENT VON PRAG / 1913 “O Estudante de Praga”

*Um filme de Stellan Rye
e Paul Wegener*

Argumento: Hanns Heinz Ewers / *Director de fotografia (35 mm, preto & branco) e efeitos especiais:* Guido Seeber / *Cenários e figurinos:* Robert A. Dietrich e Klaus Richter / *Música original:* Josef Weiss / *Montagem:* não identificado / *Interpretação:* Paul Wegener (*Balduin*), John Gottowt (*Scapinelli*), Grete Berger (*a Condessa Margit*), Lyda Salmonova (*Lydushka*), Lothar Körner (*Conde de Schwarzenberg*), Fritz Weidemann (*Barão Waldis-Scharzemberg*), Hanns Heinz Ewers, Alexander Moissi.

Produção: Union Film (Berlim) / *Cópia:* muda, com intertítulos em alemão e legendas eletrônicas em português / *Duração:* 82 minutos, a 18 imagens por segundo / *Estreia mundial:* 22 de Agosto de 1913 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Odéon), 1 de Maio de 1929 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 14 de Julho de 2007, no âmbito da rubrica “História Permanente do Cinema”.

Com acompanhamento ao piano por JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

Der Student von Prag é um filme sempre lembrado, tanto pelas suas qualidades implícitas, como pela sua posição na História do cinema. Realizado um ano antes da Primeira Guerra Mundial, ou seja antes do “verdadeiro” começo do século XX, o filme faz uma ponte entre a cultura alemã “alta” (o tema do *duplo*, sombra ou reflexo de uma pessoa, que adquire existência própria e se volta contra o seu modelo, muito presente no romantismo alemão, com exemplos em Chamisso e Hoffmann) e o cinema, nova tecnologia que a maioria das pessoas cultas ou “respeitáveis” ainda não considerava arte. Devido a esta conjunção entre o moderno e o tradicional e pelo seu tema o filme anuncia indiscutivelmente o grande cinema alemão dos anos 20, cujo nascimento costuma ser datado de **Der Kabinett der Dr. Caligari** (1919), de Robert Wiene, com a colaboração mais que fundamental dos cenógrafos Hermann Warm e Walther Röhrig. Há uma diferença óbvia entre os dois filmes: ambos ilustram um tema fantástico, mas os cenários de **Der Student von Prag** são naturalistas, ao passo que toda a novidade, o impacto e a influência de **Caligari** vêm dos seus cenários deformados, inegavelmente *expressionistas*, por mais que o uso desta palavra para definir o grande cinema mudo alemão tenha sido contestado há decénios. Talvez ninguém tenha definido com mais clareza até hoje a importância histórica de **Caligari** do que Henri Langlois, num texto dos anos 50: *“obra isolada, única, revolucionária, que marca o triunfo dos extremos e agride todos os hábitos, Caligari atira para o passado, de um dia para o outro, as realizações e o estilo da guerra e do pré-guerra [de 1914-18]. Liberta as forças latentes que os cineastas ortodoxos tinham limitado. Separa o cinema alemão do seu passado e une o seu destino ao do teatro e ao das artes de vanguarda. É nisso, muito mais do que no advento de um expressionismo cinematográfico ortodoxo e total, que devemos buscar a importância deste filme”*.

Isto não tira a **Der Student von Prag** a sua própria importância histórica (este não é um filme que **Caligari** atire para o passado), como sublinhou Lotte Eisner no seu clássico *O Écran Demoníaco* (1965): *“com Der Student von Prag os alemães percebem de imediato que o cinema pode vir a ser o meio por excelência para exprimir a sua angústia romântica e que ele permite traduzir o clima fantástico e as visões vagas que se esfumam na profundidade infinita da tela do cinema, espaço irreal que escapa ao tempo”*. De modo mais geral, como assinala a célebre “arqueóloga do cinema” (era assim que ela se definia às vezes), este filme teve um papel decisivo para que o público alemão percebesse que o cinema podia ter ambições

artísticas e alcançá-las. Quinze anos depois de Lotte Eisner, no seu *Weimar Cinema and After*, Thomas Elsaesser dá uma explicação radicalmente diferente, pois ele acha que “a razão da predominância do fantástico no cinema alemão pode ser mais simples do que aquela que propõem Lotte Eisner e Siegfried Kracauer, que o consideram como um exemplo da alma alemã que se desnuda na tela do cinema”. Com um prosaísmo extraordinário, Elsaesser vê nesta natureza fantástica do grande cinema alemão mudo um simples princípio da “política cultural da época” e nada mais do que isso: “a história e o estilo são levados pela exigência de desenvolver e testar a mais moderna tecnologia e não o contrário”, pois “o filme fantástico tinha um duplo objetivo: militava pela legitimidade cultural do cinema e opunha-se à tendência «internacional» do cinema anterior, oferecendo filmes que podiam ser identificados como especificamente alemães”. Para ele, o argumento que Hanns Heinz Ewers escreveu para **Der Student von Prag** não passa de “uma colagem de temas comuns da literatura fantástica, com sombras perdidas, pactos faustianos e «doppelgängers», ideal para que o o diretor de fotografia Guido Seeber mostrasse os seus efeitos especiais e Wegener surpreendesse a todos contracenando consigo mesmo”. Em suma, técnica moderna e histórias antigas, “vinho velho em garrafas novas”, segundo o crítico, para vender melhor e vender também no estrangeiro. Eis uma visão “materialista” das coisas realmente básica e simplória, pois quando o “materialismo” é levado a este ponto, as ideias desaparecem, só restam os interesses comerciais. Elsaesser parece nem sequer se lembrar que o expressionismo enquanto tal já existia nas outras artes e acabou por chegar ao cinema, quando este foi considerado arte – e poucas vezes o foi em grau tão intenso como na Alemanha da República de Weimar.

Como Wegener era um ator, vindo do teatro de Max Reinhardt (no seu livro, Lotte Eisner distingue cuidadosamente a tendência expressionista propriamente dita da influência de Reinhardt), foi-lhe acrescentada a presença de um realizador, embora este tenha feito aqui o seu primeiro trabalho, o dinamarquês Stellan Rye (à época, o cinema dinamarquês era um dos mais importantes e economicamente poderosos do mundo). Mas Wegener parece ter colaborado estreitamente na realização e se este filme tem um *autor* é ele. Em *O Écran Démoníaco*, Lotte Eisner cita uma conferência dada por Paul Wegener em 1916 em que ele conta que a ideia do filme partiu de uma série de fotos cómicas, em que se via um personagem jogar às cartas ou esgrimir com ele próprio. Esta série de trucagens (na fotografia, este tipo de efeitos existia desde o século XIX) fez-lhe ver que o cinema poderia, melhor do que qualquer outra arte, “se apossar do mundo fantástico de E. T. Hoffmann et sobretudo do famoso tema do «duplo»”, acrescentando: “Percebi que a técnica fotográfica iria dominar o destino do cinema. A luz e a escuridão têm no cinema o mesmo papel que o ritmo e a cadência na música. O verdadeiro poeta do filme deve ser a câmara”. E foi da câmara que nasceu este filme. Depois de ver um filme francês (não identificado) com extraordinários efeitos visuais, Wegener contactou Guido Seeber, um dos mais famosos diretores de fotografia alemães da época (seria responsável pelas imagens de **Sylvester**, de Lupu Pick, **Das Wandernde Bild**, de Fritz Lang e **Die Freulosse Gasse**, de Pabst, entre muitos outros filmes). Chegaram rapidamente à conclusão de que necessitariam de um material narrativo adequado e convidaram Hans Heinz Ewers, conhecido autor de literatura fantástica, a escrever o argumento. Curiosamente, como qualquer espectador pode notar, o personagem de Scapinelli denuncia, até no seu aspecto físico, o Dr. Caligari, que só surgiria seis anos depois. Paradoxalmente, Scapinelli também lembra um pouco os diabos das comédias de Méliès (o nome italiano é gritantemente exótico para um alemão), o tipo de cinema que mais difere da seriedade do grande cinema alemão mudo. Mas o filme nada tem da colagem oportunista a que se refere Thomas Elsaesser. Um dos seus pontos de interesse reside no fato de ainda não ser *expressionista*, no sentido genérico do termo e de ter sido rodado em cenários naturais, em grande parte em Praga, cujo “centro histórico” se presta às mil maravilhas para este tipo de narrativa: esta história extraordinária se passa num mundo bastante real e esta inserção do fantástico num mundo “realista” nada tem de banal. **Der Student von Prag** é um filme não se fica de todo pelas intenções: é um belo exemplar da arte cinematográfica de há cem anos atrás e pertence legitimamente ao corpo do grande cinema alemão mudo, do qual também é um precursor.

Antonio Rodrigues