CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
VIAGEM AO FIM DO MUDO
19 de junho de 2026

VARIETÉ / 1925
(Variedades)

Um filme de Ewald A. Dupont

Realização: Ewald André Dupont / **Argumento**: E. A. Dupont, Leo Birinski, segundo o romance de Friedrich Holländer / **Fotografia**: Karl Freund / **Cenários**: Oscar Friedrich Werndorff / **Música**: Erno Rapee / **Interpretação**: Emil Jannings (Boss, o trapezista), Maly Deischaft (a sua mulher), Lya De Putti (uma jovem órfã), Warwick Ward (Artinelli), Warner Krauss, Alice Hechy, Georg John, Kurt Gerron, Paul Rehkopf, Charles Lincoln

Produção: UFA, Berlim / **Cópia**: DCP, tintada, muda, com intertítulos em alemão e legendas em inglês, legendada eletronicamente em português, 95 minutos / **Estreia Mundial**: 16 de Novembro de 1925, no UFA-Palast Zoo, Berlim / **Estreia em Portugal**: Dezembro de 1926, no cinema Tivoli.

Acompanhamento ao piano por Daniel Schvetz

Pese embora toda a controvérsia que marcou a avaliação da importância relativa das várias correntes do cinema alemão nos anos 20 do século passado, num ponto parece não haver dúvidas: os meados da década, e em particular o ano de 1924 (que foi também o ano da estabilização do marco e do relançamento industrial através do "plano Dawes"), marcaram uma transferência de atenções para assuntos mais concretos, para a realidade social e o dia-a-dia. Não se tratou propriamente do "realismo" mas, de qualquer modo, em traços muito largos, de uma certa reconciliação com a realidade exterior e contemporânea, que começou a disputar a anterior primazia das lendas e da metafísica. E foi assim que os anos de 24 e 25 se tomam os anos da transição e da confluência de correntes, acabando umas, culminando outras, iniciando-se ainda outras, todas elas acusando, de um modo ou de outro, essa reconciliação.

Variedades, uma das obras mais entusiasticamente aplaudidas na altura (nomeadamente nos Estados Unidos, donde inevitavelmente veio o convite de trabalho aos seus responsáveis), situou-se portanto em pleno período de transição e foi dele um bom reflexo. Em primeiro lugar, perecia nascer directamente de uma outra obra famosa supervisionada no ano anterior pelo mesmo grande patrão da UFA, Erich Pommer, interpretada pelo mesmo actor, Emil Jannings, e fotografada pelo mesmo operador, Karl Freund: **O Último dos Homens**, de Murnau. E, através dela, o que estava em causa era ainda a presença dos "dramas psicológicos do dia-a-dia", que marcaram o que se chamou o "Kammerspielfilm" ("filme de câmara", por analogia com o "teatro de câmara" de Reinhardt). Ou seja, a corrente que se tinha oposto ao expressionismo, chegando a retomar o epíteto de "realista", mas em que (como por exemplo Sadoul chamava já a atenção) o realismo ficava na aparência, na medida em que a observação dos pormenores aparentemente

insignificantes e banais do quotidiano era ainda marcada por uma atmosfera densa e estilizada, carregada de símbolos.

Mas, se prolongava o "Kammerspielfilm", também é verdade que o ultrapassava: a extrema densidade e simbologia dos gestos e das coisas parecia ceder o passo, agora sim, a uma efectiva aproximação naturalista, em que os pormenores eram tratados pela sua força dramática e não pelos prolongamentos simbólicos a que podiam conduzir. Por último, e como nunca deixou afinal de acontecer em todo este cinema, não era um filme isento de expressionismo, ou mesmo de "demonismo": se é certo que começamos por mergulhar no mais simples e direito quotidiano, com a vida "familiar" de Boss, não se deixa depois de notar, à medida que o drama cresce, uma progressiva transformação nos temperamentos, uma progressiva demonização da alma, acentuada pelo emperramento dos gestos, por uma iluminação perturbadora (que frequentemente incide de baixo), e que culmina na cena da prisão (a cela, as grades, o corredor, o pátio e o círculo de prisioneiros, a abstracção do número...).

Num ponto, porém, e exactamente naquele que mais lhe deu a fama e o lugar histórico, **Variedades** era um cume, um último desenvolvimento, e, portanto, mais um "fim" do que um "princípio": referimo-nos ao célebre virtuosismo da câmara, à sua extrema mobilidade e à fantástica aglomeração de recursos expressivos que a fotografia e a montagem aqui atingiram. Era, afinal, o resultado lógico de uma evolução em que, de uma primazia absoluta do décor e da representação – como a de **Caligari** – se passava gradualmente para um mais activo papel da câmara, da sua presença, primeiro através das lentes e dos filtros, e depois, cada vez mais, dos seus ângulos e movimentos. Neste sentido, portanto, **Variedades** era o pólo oposto em que se cai, o extremo natural de um processo que se leva às últimas consequências antes de ser possível qualquer síntese.

Em relação a este aspecto, não vamos aqui fazer o inventário dos recursos utilizados. Não vamos insistir em pontos tão palpáveis como o do arrojo duma câmara que se chega a balouçar num trapézio e a mergulhar em queda livre até ao chão. Não vamos insistir nos inúmeros efeitos psicológicos, dramáticos (até "sonoros") obtidos pelos movimentos de câmara e a montagem (os "efeitos de zoom", por exemplo, seja sobre os olhares ou os ouvidos...) Limitemo-nos a um único ponto, por sinal muito focado, mas que o merece sempre cada vez mais, parece-nos, a cada visão do filme: os célebres planos subjectivos, que Dupont obviamente não inventou (como aliás, praticamente nada inventou, a não ser a própria sistematização e exaustão dos processos...). Com efeito, mais até do que conter muitos planos subjectivos, é *todo o filme que se constrói como um encadeamento de olhares*, estando quase sempre a câmara na posição dum dos personagens, que olha outro, e assim sucessivamente...

Ao enquadramento teatral, frontal, em que a câmara vê "de fora", substitui-se assim o enquadramento subjectivo sistemático, em que o nosso olhar de espectador é sempre identificado com o olhar dum dos elementos da intriga. Um exemplo clássico disto é a célebre comparação feita por Boss, dos bastidores, entre o corpo e as pernas da rapariga e os da sua própria mulher: À medida que ele vai voltando a cabeça e o olhar, a câmara é guiada por esse gesto, e coloca-se sucessivamente nos novos eixos da visão. Mas citemos outros exemplos menos referidos, porque menos evidente a sua originalidade: quando Boss acende um charuto no fogão da roulote em que está a viver com a rapariga, na feira de Berlim, os seus olhares cruzam-se, e a câmara coloca-se no lugar do trapezista para observar a imagem erótica da sua companheira, que está deitada. Também aí, o plano subjectivo não é apenas uma curiosidade ou "um dos processos possíveis": é a própria carga erótica do momento que surge tremendamente aumentada, ao sabermos e sentirmos que somos o veículo do olhar do desejo. Se essa insinuação do corpo se não se dirigisse

assim ao encontro do nosso próprio olhar (e isso só acontece porque a câmara está na pele do interlocutor), o impacto seria muito inferior. Por outro lado, mesmo quando não é exactamente "subjectiva", a câmara assume sempre, através da sua posição, um papel determinado: na cena em que Boss suspende o espectáculo na barraca em Hamburgo, senta-se em frente ao palco a observar as bancadas vazias. A câmara coloca-se no seu lugar e percorre esse espaço de desolação. Mas, logo a seguir, salta para trás, para o palco, e foca o trapezista de costas, ainda na mesma posição. Ora, aquilo que parece apenas um lugar de observação do homem e das bancadas, revela-se afinal, o lugar que vai ser a seguir o seu pólo de interesse, o "atrás do palco", o local onde está a bailarina. E isso mesmo se patenteia quando ele se volta para onde a câmara está, e, em seguida, se dirige para lá. Ou seja, mais uma vez, a *posição* não era indiferente, não era só escolhida em função do que permitia ver mas sim em função do que estava no *local donde* se via. O que está à frente da câmara passa a ter tanta importância como o que está atrás, à máxima visibilidade sucede-se a máxima significação. Os exemplos podiam continuar. Mas lembremos apenas um último aspecto desta "máxima significação": no seu jogo de enquadramentos e montagem, Dupont recorre com insistência e intensidade às elipses, e chega mesmo a ampliar o seu poder sugestivo com algumas falsas pistas. O mais espantoso exemplo está na luta final, em que Boss mata Artinelli. Quando os corpos caem ao chão para o golpe decisivo, a câmara mantém-se estática, focando o espaço vazio acima deles, reforçando o suspense e insinuando o final. Então, talvez já sem o esperarmos, uma mão volta a aparecer, empunhando uma faca, aparentemente pronta a cair sobre o adversário. Ora, logo a seguir, os dedos soltam-se e a faca cai: aquilo que parecia ser a mão do vencedor era a mão do vencido, e o golpe fatal, esse, já estava dado.

Deste gosto da elipse relevam também outros célebres efeitos, que não são já apenas resultado do uso da câmara, mas simultaneamente da presença dos actores: é o caso dos poderosos momentos em que Jannings, (inesquecível na sua variação de registos...) representa com o corpo visto de costas, dizendo-nos que, afinal, a simples presença dum dorso pode ser tão expressiva como o mais fantástico grande plano.

De toda esta exibição de recursos visuais, no que geralmente se considera uma das maiores sistematizações das potencialidades expressivas do cinema mudo, o que geralmente se aplaude é a perfeição e a exaustão, mais do que a novidade ou a originalidade. Sem deixarmos de reconhecer a evidência – **Variedades** centra o seu impacto neste exercício de estilo – também não deixamos de reconhecer que nunca se trata duma pura elucubração estilística, e que a rebuscada imaginação de processos encontra sempre justificação na própria história e nos seus temas. A película é, com efeito, e antes de mais, a história de um amor que se torna obsessão, e que transporta o protagonista para o abismo, ao acaso da sorte. A sua vida, o seu destino, passam a comportar um risco mortal, que é o mesmo risco do aleatório que ele enfrenta no trapézio. Jogando esse amor, ele joga a vida (num tipo de associação que é ironicamente evocada na cena das cartas, em que lhe dizem "que tem sorte no jogo e no amor"). A acrobacia da câmara ao longo do filme é a do protagonista ao longo da sua actividade, a vertigem dos seus movimentos é a dum salto mortal no trapézio, ou, afinal, a de uma paixão que suplanta, o equilíbrio dos sentidos e da razão.

José Manuel Costa

Texto originalmente escrito para a passagem de Varieté em 12 de Fevereiro de 1981 no contexto do "Ciclo de Cinema Alemão".