

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

Trabucchi
S. 9 (C)
3533

DESFILE DE DÉSPOTAS: CINEMA E CRISE NA REPÚBLICA DE WEIMAR

3533 245.
S. 9 (C)

LVO MAMEDE ALVES JUNIOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

AV. UFPA - 1.000 - 38.000-000 - Uberlândia - MG

Telefone: (31) 3592.1111 - Fax: (31) 3592.1112

E-mail: ih@ufu.br

JONALVO MAMEDE ALVES JUNIOR

DESFILÉ DE DÉSPOTAS: CINEMA E CRISE NA REPÚBLICA DE WEIMAR

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação do Prof. Pedro Spinola Pereira Caldas.

Uberlândia, Agosto de 2007.

JONALVO MAMEDE ALVES JÚNIOR

DESFILE DE DÉSPOTAS: CINEMA E CRISE NA REPÚBLICA DE WEIMAR

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

Prof. Ms. Rodrigo de Freitas Costa

Profa. Ms. Nadia Cristina Ribeiro

AGRADECIMENTOS

Muito da força que me coube neste momento devo a você Lana, amor que foi luz e fogo pra todos os instantes de trevas e de frio, sem o qual viver perderia o sentido. Agradeço de coração à paciência e ao estímulo que, de bom grado, se dispôs a compartilhar comigo, assim como compartilha sua vida e sua alma.

A meus pais e minha irmã devo minha ânsia pela realização pessoal, por me ajudarem a enxergar tudo como possível e realizável, sem cobrança desnecessária, mas sim incentivo pertinente.

Muito obrigado aos grandes amigos Tiago Finzi e Mariana Samora, incríveis intelectuais que acabaram por me inspirar na busca pela apreciação dos processos históricos, a eles sou muito grato pelas horas de reflexão e de conversas, às vezes sem sentido, que tanto me foram e me são caras.

Ao querido amigo Lucas Simões, que neste momento final, mesmo distante, foi fonte a ser sorvida como exemplo de dedicação e de disciplina para o término deste trabalho. Muito tenho a agradecer pelos momentos memoráveis durante estes anos da graduação.

Agradeço sem pestanejar a minha madrinha Vera Mamede. Nada nem ninguém souberam dar razão e prumo aos meus caminhos como ela o fez e faz com todo o carinho que compete aos seres humanos detentores de um espírito elevado.

Ao grande “Edão” Lopes, colega historiador, por me fazer entender, apanhando muito, que no final das contas a caneta é realmente mais poderosa do que a espada.

Ao meu orientador Pedro Caldas, que não teve medo de me ajudar num momento tão crítico e soube habilmente tecer o fio condutor deste trabalho quando eu achava tudo estar simplesmente perdido.

Muito, mas muito obrigado Alan, pelo socorro muito bem prestado e pela amizade indispensável, sem a qual nada disso seria possível.

A todos aqueles que de uma forma ou outra acreditaram ser possível trespassar esta etapa de minha formação e me fizeram acreditar nisso ligado a eles. Muito obrigado a todos. Gostaria ser capaz de mostrar-lhes algo que realmente valesse a pena o esforço, mas como historiador não posso satisfazer-me sem antes encher-me de críticas, sejam elas para o bem ou para o “não-tão-bem”. Por isso, contenten-se por aí que tentarei fazê-lo por aqui.

SUMÁRIO

Introdução	6
Capítulo 1: Weimar, um diagnóstico da crise	11
Capítulo 2: Weimar e o Cinema	28
Capítulo 3: O déspota desfila	40
Considerações Finais	48
Fontes Utilizadas e Referências Bibliográficas	49

RESUMO

Nossa pretensão nesta pesquisa, foi a de confrontar as principais obras do Expressionismo cinematográfico alemão, movimento ocorrido no início do século XX, desencadeado com a crise do pós-guerra e a insurgência da República de Weimar na Alemanha, no intento de esclarecê-la como fonte documental, testemunha de seu tempo e como voz ativa no diálogo da História da Cultura.

Palavras-chave: Expressionismo alemão, cinema alemão, cultura de Weimar.

INTRODUÇÃO

A frustração e a derrota podem vir a ser moléstias pungentes e destrutivas quando tratamos de ideais que esbarram em outras verdades que parecem possuir mais poder e mais “aceitação” que as nossas.

Assim, após a unificação em 1870 dos reinos germânicos, do surgimento do grande herói Otto Von Bismark, do nascimento (ainda que tardio) na nação alemã em tempos de Revolução Industrial, sob a égide de Guilherme II e sob o espírito do novo reich, este povo se prepara para encarar a Primeira Grande Guerra (1914-18) ao lado da Tríplice Aliança. A Alemanha perde esta guerra e entra num período de trevas e de crise que desembocará na ascensão de Adolf Hitler em 1932 e do partido Nazista. Porém a instituição de uma República e uma tentativa de golpe esquerdista, a revolução do final de 1918, torna o período rico e fascinante. E é sobre este prisma de possibilidades que colocaremos nossos olhares, sobre a República de Weimar e seus desdobramentos tanto políticos quanto culturais, afinal toda uma mentalidade acaba por se reconstruir inspirada na humilhação e na vergonha sem precedentes que este povo se considera ter sofrido a partir – também – da instituição do Tratado de Versalhes e da ocupação francesa do pós-guerra.

Ora, com as perdas de terras e de influências que muitos dos industriais e grandes proprietários alemães sofreram depois da derrocada, uma grave crise econômica assolou a quase totalidade do país. Todas as classes sofreram de alguma forma com a inflação e a desvalorização dos produtos nacionais, a miséria aumentou e poucos burgueses escaparam deste destino. Tanto campo quanto cidade, tanto proletário quanto funcionalismo, tanto patrão quanto empregado, todos sofriam com a falta de alimentos e os salários ínfimos.

Este é o pano de fundo, o cenário na qual a peça de Weimar será encenada e com a exceção de poucos momentos até 1932, esta crise levará o alemão a buscar a restituição de seu orgulho ferido, ao ressarcimento de suas frustrações e a retomada de suas verdades. É neste contexto que uma forma de arte ganha espaço e chama a atenção para si: o Cinema. Este será nossa principal ferramenta para entender e estabelecer as conexões necessárias nos estudos subsequentes sobre a arte cinematográfica alemã deste período e o que esta busca representar como porta-voz de seu tempo.

De início devemos conceber o fato largamente discutido de que a produção fílmica vale a nós historiadores como importante documento de análise sócio-cultural e

política da sociedade que a concebe. Marc Ferro, importante intelectual da História do Cinema, propõe a consciência de que o cinema sempre será reflexo da polifonia de seus idealizadores e tendo em vista o fato de que o cinema passa a ter uma incrível penetração nas camadas mais populares – a alta classe só se voltava para o teatro e para a ópera – como meio de comunicação e de entretenimento, o Cinema torna-se principal veiculador de propagandismos e idéias que brotam de seus produtores.

O reconhecimento do filme como documento histórico só foi possível após acalorados embates entre historiadores durante quase todo o século XX. Existiam os positivistas que aceitavam apenas os cinejornais e documentários como fonte real de conhecimento histórico e mais tarde (1960 e a Nova História) aqueles que viam grandes possibilidades de estudo nas ficções tratadas pelos filmes históricos. Para os primeiros, a produção filmica está presa ao processo de obtenção das imagens, já que a lente da câmera filmadora registra a realidade como ela o é, independente da ação do homem. Esta corrente positivista leva em consideração as montagens que podem ser feitas no rolo do filme, como edições e cortes, porém se restringe a afirmar que o que a lente objetiva capta ainda é a realidade ou está extremamente próximo dela, as imagens são, portanto, objetivas – como insinua seu nome. Mesmo considerando a veracidade da fonte, a linguagem cinematográfica inexistente e independe do instinto criativo do diretor ou de qualquer pessoa participante do processo de criação. Numa segunda linha de raciocínio, existe riqueza infinita em admitir todas as possibilidades de alteração da verdade que o Cinema possibilita. Pode haver uma construção irreal baseada em documentos verdadeiros, falsificações de realidades anteriormente verossímeis. A lente objetiva, portanto poderia ser um filtro deformador que nas mãos de seus portadores tem o poder de moldar uma determinada realidade. O filme permite isso e cabe a nós historiadores do Cinema, confrontar sempre criticamente o material a ser estudado com outras fontes documentais, como por exemplo, as que trazem informações sobre os fatos ocorridos na filmagem (livros, jornais, arquivos e depoimentos), as fontes mais tradicionais levando em conta sempre a ação humana, as intenções e a subjetividade.

Como em uma casa de espelhos, onde as imagens podem ser refletidas de várias formas diferentes, o filme traz a tona realidades que dependem inerentemente aos intentos de seu diretor e de seus produtores, por isso se torna fonte tão preciosa de pesquisa. Podemos encontrar mentalidades e ideais que saltam aos olhos em certos momentos da narração e apresentação dos fatos, como Ferro defende “*mesmo*

fiscalizado um filme testemunha”¹, brilhante comentário sobre a possibilidade que o Cinema possui de, mesmo sobre opressão, mostrar imagens que são testemunhos de seu tempo. A fascinação pela fotografia cinematográfica, como explorar as imagens de maneira que elas falem por si próprias. Os ditos e não ditos que a fotografia de um filme pode trazer. É onde faltam letras e sobram imagens que nossa paixão se situa, nesta lacuna onde mesmo o som torna-se por vezes desnecessário. O Expressionismo seria, portanto, um grande tradutor de toda esta ânsia.

Assim Ferro nos esclarece:

“por exemplo, vocês filmam a cerimônia de condecoração de um general: naturalmente as câmaras do exército estão presentes, as câmaras do governo francês (se isto se passar na França) estão lá e filmam o general no momento em que um outro general lhe coloca a medalha. Mas se por detrás, ao mesmo tempo, há pessoas que se manifestam ou que riem, ou que protestam, a câmera também os apanha enquanto que num texto nunca ficarão vestígios desse tipo de fenômenos”.²

Portanto, tudo o que se registra por meios técnicos e neutros diante da lente da câmera deve ser contraposto com outros documentos e analisado sempre se tendo em mente as polifonias da realidade capturada desta forma. É o que acaba por tornar o historiador da “Nova História” portador de amplos horizontes, pois inclui com êxito o filme ficcional à sua documentação e tem capacidade de estabelecer diálogos com o contexto da produção que este possui e da obra em questão.

É extremamente necessário que tenhamos uma preocupação com os não ditos que uma obra pode trazer. Uma história sempre será recontada em um filme segundo os interesses de seus produtores e distribuidores. Desde a escolha de quais personagens tornar herói ou vilão, sejam eles ficcionais ou não, quem aparecerá mais ou falará menos, quem liderará e quem não seguirá liderança alguma, quais fatos serão abordados e quais não serão nem ao menos citados, enfim quais as intenções por trás da montagem. É sensato buscar o que o filme diz e fundamentalmente como ele diz.

¹ FERRO, M. “O filme: uma contra análise da sociedade?”. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. RJ: Francisco Alves, 1979. p. 202.

² FERRO, M. “Falsificações”. *Revista do cinema*, Lisboa: A Regra do Jogo, n. 4, p. 70, jul. 1977.

Outro estudioso que será amplamente abordado neste estudo é o alemão Siegfried Kracauer, estudioso do cinema deste período e defensor da idéia de que os filmes de uma nação refletem sem dúvida a mentalidade desta ao período de sua filmagem por refletirem uma mentalidade que é coletiva – dada a penetração deste meio – e que sempre reflete as maquinações de toda uma consciência popular.

A partir destas premissas, pretendemos entender a figura do burguês alemão durante o período da crise e da insurgência de Weimar como esperança para alguns e desesperança para outros. Como o Cinema deste período retrata esta decadência e nos traz este retrato? O que ele insiste em dizer em alguns momentos e o que ele acaba por deixar de lado? Perguntas que para as quais buscaremos respostas ao longo deste trabalho. Nossos objetos principais serão algumas das obras dirigidas por F. W. Murnau ao longo dos anos 20 na Alemanha de Weimar.

Porém estes são filmes ficcionais! Será que são filmes históricos? Qual a relação entre História e ficção? A ficção e a História caminham sobrepostas. O historiador Alcides Freire Ramos em seu livro *Canibalismo dos Fracos* propõe entender algumas premissas do estudioso Pierre Sorlin em se tratar do filme histórico e como este se dá em conjunto com a ficção.

*“segundo o autor: ‘ todos os filmes históricos são filmes de ficção. Com isto quero dizer que, até mesmo quando se baseiam sobre documentos devem reconstruir de maneira puramente imaginária a maior parte daquilo que mostram’. O autor sugere como exemplo disso a seguinte situação: cenários, móveis ou roupas, que deverão ser colocados em cena, podem ser feitos à semelhança daqueles do período histórico representado, se o diretor basear-se sobre textos ou quadros de época, mas, por outro lado, só os atores são responsáveis pelos gestos, pelas expressões pela entonação. Estamos neste último caso, no campo puramente ficcional. Por isso, Sorlin arremata sua argumentação dizendo: ‘Ficção e história se sobrepõe constantemente uma sobre a outra. E é impossível estudar a segunda ignorando a primeira’”.*³

³ RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos*. Bauru, SP EDUSC, 2002. p. 33 e 34.

Procuraremos tratar estes objetos aqui propostos de maneira que boa parte das pistas sejam levadas em consideração para que não passemos pelo perigo de considerar de maneira vil os dizeres das obras tratadas. Afinal, sobre tudo o que se diz, escolhe-se como e por que dizer.

Durante este estudo trabalharemos com três capítulos que irão respectivamente abordar a crise na república de Weimar e como esta influencia na mentalidade dos alemães que futuramente escolherão Hitler como seu líder. Tendo em vista a decadência de uma burguesia anteriormente fadada ao enriquecimento, devido suas apostas na vitória alemã na guerra, como ele se decompõe e se destrói com a inversão e frustração de suas expectativas. Iremos expor o contexto desta Alemanha que produz o Expressionismo e grandes gênios do Cinema como Murnau e Fritz Lang, buscando explorar um diagnóstico da crise, tudo isto em nosso primeiro capítulo.

No segundo capítulo, abordaremos o Cinema alemão em si, como surge e de que forma pode contribuir em nosso estudo sendo representação direta de seu tempo. Ateremos-nos com ênfase à Murnau e seus principais filmes: *Nosferatu* (1922) e *A Última Gargalhada* (1924), o que representam e o que dizem sobre sua realidade. Como a produção cinematográfica se dá neste universo, um panorama geral da filmografia alemã.

Finalmente reservamos espaço especial para o *Nosferatu* e seus significados no terceiro capítulo. A figura do monstro e a decadente burguesia, seu comportamento obcecado e a aristocracia doente, trataremos do mito do vampiro e de como Bram Stoker o traz para o ocidente e é aproveitado por Murnau no intuito de explicitar suas ideologias sobre sua Alemanha contaminada e sobre seus líderes pútridos.

CAPÍTULO 1

WEIMAR, UM DIAGNÓSTICO DA CRISE.

A Alemanha aos tempos do início do século XX carregava muito das expectativas que o novo e quase recém-nascido Estado Nacional poderia propor. Se lançando apoiada pela Aliança na Grande Guerra em 1914, toda a mentalidade expansionista do império que se irrompia na figura de Guilherme II estava à prova e deveria ser vitoriosa, essencialmente se tratando de combater ingleses, franceses e russos. Novos mercados consumidores estavam se formando ao longo do globo e o império não poderia perder oportunidade alguma se cercá-los em seu próprio benefício, mesmo que para isso fosse necessário se impor pela força. A Alemanha vinha de uma tardia unificação sobre o domínio da Prússia, conseguiu se elevar a excelentes condições tecnológicas com a Segunda Revolução Industrial em 1870 e necessitava de escoamento para sua nova e crescente produção fabril, porém a formação tardia de seu Estado a colocou atrasada na disputa por territórios de influência mercadológica, o império sabia que só se colocaria nesta concorrência através da guerra e em 1914 se lançou contra as outras potências européias dominadoras de áreas de influência comercial.

É a partir deste ponto, sem dar muita ênfase a Primeira Grande Guerra em si, que iniciaremos nossos estudos a cerca da cultura de Weimar. O primeiro passo, portanto, é a contextualização das condições políticas e sociais que forjam o pensamento do cidadão tanto pobre quanto rico. Durante todo o período de duração da guerra, todos os esforços do país estavam pungentemente voltados para os esforços do campo de batalha, toda a produção industrial estava focada no belicismo e nos gastos com as incursões contra a Entente, por outro lado a população se encontrava a mercê do que se era possível conseguir em termos de itens de primeira e segunda necessidade. A ração semanal (em alguns períodos, quinzenal e até mesmo mensal) disponível a cada família, era ínfima e não transpunha cotas de poucas centenas ou dezenas de gramas de alimentos e condimentos, o que levou a população quase geral a períodos terríveis de miséria e fome. Até mesmo pequenos burgueses se vêem jogados à bancarrota devido aos esforços monetários, em sua totalidade, do país voltados para a guerra.

Em seu livro *A República de Weimar*, Lionel Richard nos fornece dados preciosos sobre a situação da Alemanha a luz de 1918, como por exemplo, os números de soldados que chegavam a 10 milhões enquanto o de operários nas fábricas diminuía

em quase 40%. A nação estava a beira do colapso, o sentimento nacionalista que tanto inflava a propaganda imperial no início do século se limitava a manifestações contra a guerra, todo o fervor patriótico declinava juntamente com a disponibilidade de bens de consumo primordiais como o gás para a iluminação pública – e conseqüente recolhimento dos cidadãos as suas casas assim que anoitecia – e do carvão para aquecimento dos lares urbanos, além é claro de comida que pudesse suprir as necessidades corporais e do que se vestir, já que a indústria têxtil havia se transformado em indústria bélica. Como nos conta o próprio autor:

“Para economizar o carvão durante os meses de inverno, os fogões só eram acesos no momento das refeições. Mas era preciso achar algo com que fazer fogo. Nas grandes cidades, todas as manhãs, mulheres se agrupavam em torno de uma carroça sobre a qual dois homens estavam empoleirados: eles trocavam lascas de lenha por sacos de cascas de batata”.⁴

Toda esta crise que atinge seu primeiro ápice em 1918 com o fim da Primeira Guerra Mundial, acaba por estipular os limites do que viriam a ser as novas correntes políticas predominantes na Alemanha como conseqüência direta ou indireta da guerra. Novas bases se formam a partir da derrota da Aliança e mais tarde (de forma esmagadora e destrutiva) com a estipulação do Tratado de Versalhes.

De forma geral, a investida bélica de 1914 apresentava diversos prismas. Mesmo que levemos em conta o acordo selado com a multidão inflamada e quase delirante nas ruas da capital Berlim, todo esse entusiasmo tinha sentidos muito distintos para outras classes sociais. Para a aristocracia e para grande parte da burguesia, a vitória significava anexações e conquistas de novos territórios, para as massas operárias e as classes pobres o principal motivo de todo esse espetáculo beligerante era a defesa de sua nação, uma pátria ameaçada. Todos os partidos políticos de esquerda e de direita haviam dado plena razão à convocação feita pelo imperador à luta, “todo o povo contra um inimigo comum”, a intelectualidade também não poderia ficar de fora desta canção nacionalista, tanto que um grande número de escritores, jornalistas e artistas se manifestavam a favor da investida militar. A consciência nacionalista pode ser entendida como coletiva e até mesmo subjetiva e “unanimidade” é a palavra chave neste entendimento. O que é

⁴ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. Pág. 16.

importante entender é o fato de que uma fração mais do que significativa da população depositava sonhos, projetos e, literalmente, enormes investimentos neste acometimento dos líderes germânicos, ou seja, o grau de insatisfação e de frustração de todas essas camadas que outrora apostaram todas a suas fichas superaria os limiares da calamidade e para este buraco seriam arrastados inclusive àqueles que sempre se mostraram contra o projeto militar de 1914.

As manifestações eram cada vez mais constantes em meados de 1917, os grandes problemas na nação estavam sendo constantemente colocados no centro dos debates intelectuais com paixão a muito não presenciada, organizações pacifistas ganhavam voz e cada vês mais adeptos a medida que a hipótese de uma vitória rápida se tornava distante e inalcançável. Um partido de repúdio à guerra surgia: a Liga Spartakista, editor de um periódico chamado *Spartacus*, no qual os ataques ao Estado eram constantes. É o embrião do Partido Comunista e possuía em seu interior como representantes e porta-vozes membros já condenados à prisão por subversão e tinha como dirigentes Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. Era possível o fortalecimento de instituições de cunho político como esta, nestes tempos, já que o sentimento de descontentamento começava a se tornar geral nas grandes cidades e no mínimo ascendente nos outros cantos do país. O fracasso da Alemanha na guerra tornava as contestações justificáveis, afinal quanto mais a batalha se arrastava, menores eram os estoques e a distribuição de víveres.

Outro sentimento que crescia com uma velocidade impressionante era o ódio contra as camadas que aparentemente pareciam não ter sido afetadas pelas dificuldades que assolava o país neste período. Durante a crise, a comida era escassa e apenas os ricos conseguiam se alimentar (ainda que uma alimentação pobre em nutrientes) de maneira satisfatória, pois tinham acesso aos produtos que, por preços absurdos, eram importados e contrabandeados de outros países, o que também acontecia com roupas e quaisquer itens de consumo privado. A insatisfação e o desconforto em relação às desigualdades atingiam índices elevadíssimos entre as camadas populares e a *burguesia* passava a ser vista como a principal vilã nesta história de miséria e de privação.⁵

Na esfera política, a luta contra a guerra provocou um cisma entre o conservadorismo deste sistema e propostas de reforma começam a surgir dentro das estruturas institucionais juntamente com os primeiros sinais de democracia. O sistema

⁵ Grifo nosso.

de monarquia parlamentar passa a ser discutido propondo dar mais voz aos deputados e aos representantes diretos do povo. E o povo por sua vez se ocupa em aumentar consideravelmente o número de greves e de motins, o operariado se fortalece associado aos partidos de esquerda que se proliferam e se rebelam cada vez com mais força. A consequência mais imediata foi um reacionismo por parte dos conservadores gerando conflitos armados e transformando as ruas da cidade em verdadeiros palcos de combate.

No front de Verdun, os exércitos alemães fraquejavam e davam sinais de impotência e o alto comando com concessão de Guilherme II decidia que o melhor a se fazer era destituir o então general von Falkenhayn de suas funções como chefe do Estado-Maior. Em seu lugar o marechal von Hindenburg assume o papel de comandante do assuntos militares. Hindenburg já era um herói aos olhos dos alemães pela vitória sobre os russos em 1915 e já que o país se encontrava em estado de alerta máximo o estado-maior detinha agora poderes quase que totais sobre a política governamental, tendo Guilherme II como poder supremo, porém um poder sem nada mais a dizer ou opinar, quer seja sobre assuntos militares ou civis. Assim sendo, a população precisava ser ludibriada e assim foi. Apesar do fracasso no front, a imagem de Hindenburg era manipulada pela imprensa e pelos órgãos de propaganda do governo a fim de manter as ilusões, ele foi promovido ao status de herói da pátria, era tudo o que os jornais nacionalistas precisavam, ele passou a incorporar o símbolo da vitória.

Entretanto, conforme os meses se passavam e a situação parecia piorar cada vez mais e numa velocidade exorbitante (a exemplo da inflação galopante que derrubava o marco e o poder de compra do salário o operário alemão), as exigências pela democracia e por mudanças cresciam, era desejo geral a participação nas decisões, principalmente em relação aos rumos da guerra.

“No entanto, chegou um momento em que, se todos os lados, surgiam reivindicações de democracia. O que havia mudado pouco a pouco nos espíritos era a própria idéia do Estado. A razão era simples: nada fora modificado desde a Constituição de 1871. Presidida por um imperador, a Alemanha era um Estado federal. Compunha-se de 25 estados membros, incluindo três repúblicas e 22 monarquias, mais o território da Alsácia-Lorena, que dependia da Prússia. O imperador possuía o poder executivo. Um parlamento central, eleito por sufrágio universal, tinha simplesmente o direito de

propor leis. O Conselho Federal, que representava os Estados membros e não era composto por deputados eleitos, era mais poderoso do que ele. Tinha até mesmo o poder de dissolvê-lo, coma anuência do imperador. Além disso, o sistema repousava sobre a hegemonia da Prússia. Não apenas o rei da Prússia era de pleno direito imperador alemão e nomeava o chanceler, como também a Prússia dispunha do maior número de deputados. Todo o edifício do Império da Alemanha tinha, portanto fundamentos antidemocráticos".⁶

Mesmo frente inúmeras tentativas de mudança partidas de dentro do Parlamento, nenhum debate conseguiu lugar e nenhuma mudança de realizou. O Estado se sentiu realmente acuado quando a derrota se tornou certa nomeando como chanceler Max de Bade, primo de Guilherme II com fins de iniciar as negociações com os vitoriosos e a assinatura de um armistício. Novos protestos tomam as ruas de Berlim, a paz (leia-se rendição para alguns) ou a necessidade de se negociar não agradava a uma boa parte dos favoráveis ao conflito, milhares de correspondências de intelectuais, professores e de funcionários suplicando a não rendição, até mesmo grandes industriais como o presidente da companhia geral de eletricidade, Walter Rathenau enviara ao ministro da Guerra um relato de como se organizar a defesa nacional.

Era inegável que os acontecimentos agora exigiam alguma atitude por parte das lideranças estatais. Manifestações e greves inflavam a mente de boa fração do operariado, as mudanças e as transformações majoritariamente no sistema político eram inadiáveis, algo estava e por vir e começou com as mudanças na Constituição de 1871 que davam ao Parlamento atribuições amplas sobre as decisões militares e mesmo continuando como Monarquia simbolizada na figura de Guilherme II, esta se tornava Parlamentar em outubro de 1918.

Era o início do que formava, aos moldes do acontecido na Rússia em 1917. Os quartéis não conseguiam controlar os motins, assim com as bases da marinha e da aeronáutica, os soldados e oficiais se recusavam a continuar a guerra, nas fábricas bandeiras vermelhas se hastearam e conselhos de soldados e de operários se formaram a fim de tomar frente nas negociações com os respectivos comandos, insígnias do exército foram destruídas como símbolo da luta contra a opressão centenária. Destacamentos inteiros foram enviados para debelar o que o Estado chamou de "infecção"

⁶RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. Pág. 28

revolucionária, houve confronto direto e sangue foi derramado. A trégua havia trazido maus bocados à Alemanha e esta se encontrava no limiar de um novo tempo, um tempo que de certa forma assustava todos, afinal neste panorama tínhamos esfomeados, revoltosos vingadores, além de um bom grupo de indiferentes que simplesmente reclamava as péssimas condições que lhes eram oferecidas. Como apagar o passado e as milhares de vítimas da guerra que se encerrava ali, como construir um novo Estado e ao mesmo tempo deter o crescimento da revolução comunista, eram alguns dos enigmas que deveriam ser rapidamente resolvidos pelos líderes alemães sem esquecer de contornar a humilhação trazida com a derrota e os termos dos vencedores.

A luz desses acontecimentos, Guilherme II foge para a Holanda e o governo fica nas mãos de líderes socialistas. Nas ruas a multidão usa braçadeiras vermelhas e a polícia imperial perdera seu prestígio e sua influência, a efervescência tomara conta dos bares e dos bairros operários. Mesmo sobre toda essa pressão e tendo o chanceler destituído de seu cargo por Hindenburg, havia o constante medo de uma ofensiva maciça por parte dos bolcheviques durante o período do armistício e foram escolhidos os socialistas da social-democracia para enfrentar e encabeçar a resistência.

Muito se discutiu a respeito da revolução e romanceá-la foi recorrente. Nas páginas dos manifestos de intelectuais marxistas, o povo se uniria em prol de uma república democrática forte e gritaria em uníssono os nomes dos líderes comunistas, as desigualdades sociais não mais segregariam as pessoas, pois deixariam de existir, uma mobilização fácil e instintiva se daria contra o império e a figura de Guilherme II. Realmente houve mobilização e em poucas horas do início dos protestos finais as ruas estavam tomadas e o calor da revolução se espalhava pelas fábricas e pelos quartéis e uma multidão desfilou pelos guetos e vias de Berlim. Não houve retaliação e chegou-se a achar que os social-democratas não empreenderiam resistência. O proletário havia tomado à cidade e nada havia sido feito, estava proclamada a República Socialista Livre da Alemanha. No entanto, os dois braços do poder reconhecem e entendem que a república como instituição política é inevitável e quem agir com mais velocidade e força chegaria ao poder e apesar de não combater de imediato os comunistas, o estado-maior se prepara para uma investida fatal contra os revolucionários.

Após três meses a contra-revolução se inicia sanguinária e com mão de ferro, todos os operários perdem seus empregos, os líderes esquerdistas são afastados do Parlamento, os soldados que não retornarem a seus postos serão considerados amotinados e serão liquidados. Em 9 de Novembro de 1918, quando a revolução atingia

seu auge, os jornais e meios de comunicação transmitiam manchetes que rogavam pela paz e por uma república sem luta fratricida, é um dos argumentos usados para evitar o confronto. Em Janeiro, o porte de arma é ilegalizado por particulares e novos corpos e milícias patrocinadas pela burguesia de direita investem diretamente contra os núcleos da liderança da revolução e promovem um verdadeiro espetáculo de horror. Dezenas de pessoas são baleadas e morrem enfrentando a polícia e guarnições do exército preparadas para exclusivamente debelar o controle que os “vermelhos” detinham sobre gráficas, meios de comunicação e dentro do próprio Congresso Nacional, são tropas remanescentes do regime imperial e que apóiam a social-democracia, recrutadas entre regimentos recém retornados do front e que não tinham mais nada a perder, afinal com a derrota da Alemanha e a pressão pela redução do contingente militar que seria proposta pelo Tratado de Versalhes, seriam futuros desempregados e arruinados. Surgiam os Corpos Voluntários, uma tropa irregular que exerceria um papel muito importante na retaliação e na repressão daqueles que se voltassem contra a direita conservadora.

Porém, a República não poderia ser abandonada. É a principal ferramenta para conquista do apoio popular somada às propostas de sufrágio universal. A revolução foi esmagada e um novo pleito convocado em respeito às propostas da situação e em 19 de Janeiro de 1919 o Parlamento tinha um novo rosto e inclusive mulheres participavam das deliberações. De forma geral, o maior número das cadeiras ficou com o partido Nacional-Liberal que eram contrários ao império, porém suficientemente conservadores a ponto de apoiar a Social-Democracia contra a manifestação spartakista. Era esta a base que constituiria a nova República, liderada por generais de guerra e por políticos tradicionalistas, mas que não abriam mãos de certas reformas políticas a fim de buscar o apoio das classes mais abastadas. “Morte ao caos e a Anarquia” era o que os cartazes espalhados nas ruas pregavam em relação às novas medidas da frente conservadora.

Toda república precisa de uma Constituição e a formação de uma assembléia constituinte estava na lista de promessas dos partidos nacionalistas. Os líderes social-democratas logo avançaram e tomaram atitudes quanto a isto elegendo como primeiro presidente “honorário” da República o líder partidário Ebert até que a promulgação das leis fosse possível e um novo presidente se colocasse no poder. Algum tempo depois as lideranças do novo governo estavam dispostas em Weimar, uma pequena, porém ascendente cidade da Turíngia, para deliberar a nova constituição. Nasce a República de Weimar sobre o prisma dos interesses de direita e sobre a batuta do partido Social-Democrata, porém já de início enfraquecida pela deixa da “humilhação” frente às

convenções entregues pelos vencedores da guerra. Era o que mais precisava o radicalismo direitista para iniciar as oportunidades de propaganda populista sobre o sentimento de “espoliação injusta” que se abatia sobre a população, o que levaria mais tarde a ascensão do Nazismo e de uma nova empreitada bélica em 1939.

Para todo o povo alemão o Tratado de Versalhes, assinado em 28 de Junho de 1919, sorvido com imensa dificuldade pelas lideranças nacionais, retirava a Alsácia-Lorena do controle alemão além de suas colônias africanas; era obrigatório ceder territórios à Polônia, à Tchecoslováquia e à Bélgica; a região do Sarre estaria a partir de então sujeita ao controle da Sociedade das Nações, órgão liderado internacionalmente pela França, seriam perdas que reduziriam significativamente as fronteiras do país.⁷ Além de tudo o contingente militar profissional estaria para sempre reduzido ao limite máximo de 100 000 homens e o exercício militar não poderia mais ser obrigatório.

“A República de Weimar nascera, portanto Provinha de uma guerra que tivera os seus beneficiários, seus incansáveis defensores ainda vivos. Provinha de uma revolução esmagada. De um retorno à ordem fundada numa aliança entre as antigas camadas sociais influentes sob Guilherme II, os quadros do exército imperial e os dirigentes do partido Social-Democrata. Tendo em vista seu nascimento, dificilmente poderia escapar de ser tragada pelas forças de direita.”⁸

Desde antes da guerra, um forte sentimento de anti-semitismo começou a se espalhar entre a população, principalmente a contrária ao conflito. Esse movimento foi ligeiramente afastado quando da propaganda de vitória por parte da Alemanha, porém a frustração da derrota e a crise política o trouxeram novamente. Vários ataques foram direcionados aos formadores da nova Constituição como, por exemplo, Hugo Pruss, que era judeu e foi um quase patriarca das novas leis, ele sofreu imediatamente duras críticas feitas pela ala contrária ao movimento republicano que dizia a República de

⁷ Busquemos uma compreensão lógica do impacto destas mudanças para o mercado industrial, mesmo que ligeiramente falido, alemão. O país que entrara em conflito direto pelo direito de explorar mercados consumidores pra sua produção fabril, saíra da guerra com menos territórios do que no momento de sua entrada em 1914. Tinha uma população faminta e miseravelmente insatisfeita, uma indústria bélica falida e um sistema de governo que mal se agüenta sobre as próprias pernas ao término do conflito, e para piorar a situação ainda mais, tinha territórios suprimidos e estava nas mãos dos vencedores condenada a pagar pesadas indenizações de guerra e estava sem recurso algum para promover sua reconstrução. O sentimento de espoliação que se espalhava vorazmente pelo povo, possuía sem dúvida alguma seus alicerces incontestáveis.

⁸ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. Pág. 55

Weimar ter sido importada pelo presidente estadunidense, ser uma forma de governo que, portanto, traía e feria os interesses do povo alemão, era considerada a “república dos judeus”. Motivos estes que farão da área mais radical conservadora a detentora de poderosas armas em sua ascensão ao poder, o que ser testemunhado na forte penetração que a propaganda nazista atinge ao longo da década de vinte.

A derrota do país, além de envergonhar o sentimentalismo nacionalista do povo, iniciou uma interessante caça aos culpados, acobertando todo e qualquer erro que o Estado poderia ter cometido. A Alemanha havia perdido a guerra, mas a culpa pelo fracasso de longe estava no exército ou em seus destacamentos, a culpa vinha de dentro, a nação havia sido traída! Assim procediam os órgãos da mídia, majoritariamente radiofônica, ao explicar os porquês da derrota. Tinham parte de culpa os comitês revolucionários e os liberais contrários à guerra, opositores aos investimentos bélicos. Também eram de alguma forma culpados os amigos da paz, políticos de esquerda que haviam desmobilizado contingentes populares a apoiar o movimento militar. Pensadores e intelectuais, romancistas opostos ao governo, contra as iniciativas beligerantes também foram duramente caçados e reprimidos. Todos os motins, greves e manifestações passaram a ser rigorosamente desmantelados e caluniados pela propaganda pró-governo. Dentro deste contexto opressivo e largamente de cunho totalitarista é que acontece a primeira tentativa de golpe militar liderada por Ludendorff e Hitler, representantes da República livre na Baviera.

Pondo Weimar em pratos muito limpos, temos o predomínio de uma série de contradições. As diferenças sociais e culturais mostram-se tão grandes e exacerbadas que compõe um quadro surreal (senão ousar dizer expressionista). Bairros miseráveis se misturam com condomínios e mansões, palacetes da vida burguesa ou dos poucos aristocratas e industriais que ainda mantinha posses de valor ou fontes de renda a fim de suprir seu custo de vida luxuoso, tramitamos então entre o fantástico e o irreal, como se esta paisagem tivesse sido previamente construída por uma tênue e tensa linha sem limite certo ou definido. As ruas parecem tão calmas que não nos permitem perceber os climas lúgubres que permeiam bares, cabarés, fábricas, teatros, cinemas e as próprias casas dos habitantes da cidade. São bairros por vezes tão tranquilos que parecem conseguir (embora sem sucesso) esconder os assassinatos e os atentados que constantemente irrompem nos noticiários de maior ou menor circulação. Todas são pessoas que têm como ordem primeva a sobrevivência e a luta estéril contra o desemprego. O presidente Ebert, figura principal do propagandismo político favorável

ao Estado, chega a sofrer cerca de 170 processos por difamação e é constantemente ridicularizado por comentários cada vez mais escandalosos. A nova Constituição não deixava claro sobre a utilização do pavilhão da república, se o vermelho, amarelo e preto dos revolucionários de 1848 ou o símbolo baseado na bandeira da coroa de Guilherme II, mesmo este tendo todos os seus ícones retirados dos prédios públicos, o que ainda permanecia em muitos estabelecimentos comerciais como símbolo do conservadorismo burguês juntamente com uma foto do imperador.

Uma característica muito interessante de se observar no povo alemão e que se mostra presente desde 1870 é como foi possível balancear e equilibrar o nacionalismo que se formava e o forte sentimento de particularidade muito comum às regiões incorporadas à nação. A partir desta data, uma miscelânea cultural se formou dentro dos limites identificados por Bismarck, áreas predominantemente agrícolas convivendo com grandes centros urbanos, alguns aristocratas poderosos dividindo mercados para seus produtos. Povos com marcas do sul da Europa, do norte e até de zonas de influência oriental juntos sob uma mesma bandeira e sob o domínio da Prússia. Estava formado o império alemão unificado. O sentimento de união existia e o povo, mesmo consciente das diferenças que os permeavam se entregava a esse sentimento na figura de Berlim como centro desenvolvimentista e capital do império e a primeira experiência comum destes 60 milhões unidos é a guerra de 1914-18, ela serviu como fundação para a coesão dos estados e principados que formaram a Alemanha. Porém o país toma outros caminhos já em Novembro de 1918. Várias medidas separatistas assolam o território. Toda a humilhação e a vergonha que a derrota trouxe, imputadas as responsabilidades principalmente à Prússia, até então centro administrativo do império. Isso explica porque os levantes revolucionários conseguiram tamanha repercussão mesmo tendo sido expurgados, ele se derivava da experiência nacional unificadora vinda de uma guerra vívida e muito presente no coração popular, talvez a guerra estivesse perdida, mas o Estado tinha de ser salvo para que a nação continuasse ilesa. Era a deixa dos novos nacionalistas – futuros nazistas – no que correspondia aos seus anseios pela exaltação dos campos de batalha irrompendo novos entusiasmos nacionais. Quando da assinatura do Tratado de Versalhes, uma grande arma foi colocada nas mãos dos radicalistas de extrema direita dando-lhes uma bombástica insurgência carismática.

O arianismo, carro-chefe da política extremista da direita ultra-conservadora, faz-se cada vez mais justificável aos olhos dos dirigentes e das elites alemãs quando os problemas de fronteiras passam a se tornar os estandartes de luta não apenas da direita,

mas várias camadas da opinião pública, responsável por grandes progressos eleitorais do partido Nazista. A Prússia teria sido amputada em proveito da Polônia e com isso uma corda muito sutil e tênue teria sido rompida e os interesses imperialistas dos dirigentes do recém derrocado império e todos aqueles que sofriam alguma influência desta diligência. Ora, se desde o século XII os povos germanos investiram suas vidas em conquistas pela Europa, principalmente no que diz respeito às terras do Leste, por que agora isso deveria ser diferente? E se até agora, se a esmagadora maioria das investidas ao longo de quase mil anos teriam tido sucesso era pelo simples motivo de o povo alemão ser superior moral e intelectualmente a todos os outros povos conquistados. Princípios simplistas e racistas estes registrados pelo príncipe de Bülow em 1913 em seu livro *Política alemã*, e que haveriam comandado toda a colonização prussiana no leste eslavo. Era como se essas regiões estivessem automaticamente sobre o campo de ação dos alemães, legitimados por sua superioridade.

A realidade do pós-guerra consistia em cenários tristes para aristocratas e fidalgos, as enormes perdas de território causaram enormes impactos econômicos e estruturais que levaram tanto as indústrias quanto a agricultura a desastres significativos. Correu então uma frase que parecia fazer agora muito mais sentido do que nunca: “tudo o que era alemão deveria voltar a ser alemão”, iniciando um forte campanha contra a França e demais países que se apoderaram de partes do território nacional alemão como por exemplo a Polônia que inviabilizou boa parte do escoamento pelo mar do norte do território (o “Corredor Polonês”). Usava-se, por exemplo, qualquer justificativa para críticas duras e ferrenhas contra a ocupação francesa na Renânia. Uma propaganda de execração francesa que chegava a atingir os níveis da educação, que tinha modelos adotados segundo alguns pensadores e pedagogos da Universidade de Paris.

Nosso principal modelo de Alemanha em tempos de *Belle Époque* é Berlim. Exemplo de uma Alemanha industrial e cosmopolita, é a grande capital já com 4 milhões de habitantes em 1925, unida a Munique e Dresden, faz parte do roteiro cultural mais importante do país, palco do Expressionismo e de outros movimentos artísticos de vanguarda levava uma vida econômica diversificada e comportava (segundo nosso interesses) centenas de salas de cinema, estas ainda em dinâmico crescimento. Grande mãe de boêmios e de boemias muito famosos na Europa. Em consequência, a cidade de Berlim era também considerada a capital do vício onde, como em qualquer megalópole que se preze, o sexo libertino e as drogas eram meros acompanhantes dos indigentes miseráveis que sobravam aos montes nas ruas da cidade. O desemprego (entre 25% a

27%) a assolava como a todo o país, a desvalorização da moeda levava a Alemanha a beira de uma catástrofe já em 1923. Para tanto foram criados os Serviços de Assistência especificamente para ocupar e abonar a massa de desempregados ⁹. A situação era miserável e passava-se muita fome, mesmo entre as famílias mais abastadas a dieta era pobre e a desnutrição infantil uma realidade piorada pela inflação de 100% por mês, o que tornou a massa de dinheiro em circulação 1000 vezes maior do que em 1913.

Uma obra muito importante para exemplificar essa nossa visão de miséria e de crise que assola a capital e outros centros urbanos de forma geral é o filme *O ovo da serpente* (1923) do diretor Ingmar Bergman. Neste filme algumas cenas foram ardilosamente montadas a fim de que o telespectador se abalasse e se identificasse com a situação a qual os personagens são obrigados a transpor, como nos conta Richard:

“‘Estamos no dia 3 de novembro de 1923. O maço de cigarros custa 4 bilhões de marcos. A maioria das pessoas perdeu toda a fé no futuro...’ Esse comentário de apresentação abre O ovo da serpente (...), e o título desse filme indica claramente que significado seu autor desejou lhe emprestar. Os espectadores mergulham numa Alemanha onde, sobre o humo da miséria, todas as coisas não passam de objeto de tráfico, inclusive as vidas humanas. Esse período do pós-guerra pareceu a Ingmar Bergman o ponto de partida do Nazismo. Suas imagens mostram o crescimento de anti-semitismo, as manifestações de violência dos grupos nazistas, o terror sempre latente, a impotência e o desespero da população.” ¹⁰

Algumas tentativas de contornar os problemas de uma nação falida, em concordata, que deve conviver com uma inflação apocalíptica. O Estado inicia então algumas medidas paliativas tentando colocar algum poder nas mãos dos trabalhadores criando “conselhos” e estimulando o sindicalismo. Mas o sindicalismo proposto, é claro, atendia muito mais aos interesses dos empregadores, um movimento que perdeu tanto a força que foi reduzido a ser intermediário nas brigas entre empregados e patrões,

⁹ Eram criados postos de trabalho diários ou semanais com pagamentos ao final da jornada de modo a garantir uma rotatividade entre os que vagavam buscando sustento para o dia, assim filas quilométricas eram formadas às portas destes estabelecimentos estatais todos os dias. Era a legião alemã de desempregados e famintos lutando diariamente por sua sobrevivência.

¹⁰ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. Pág. 85

não conseguia assegurar direitos e nem deveres de nenhum dos lados conflituosos, pois o Estado precisava se reerguer e a exploração da mão-de-obra e de sua produtividade tornou-se a principal ferramenta para a reconstrução do país. Inclusive as leis trabalhistas foram reestruturadas de modo que a exploração pudesse se tornar o mais constitucional possível. Sobre esse ponto de vista, podemos concluir que os trabalhadores intelectuais foram mais lesados do que os trabalhadores braçais, pois a taxa de sindicalização tornara-se muito baixa e a defesa de seus interesses, portanto, muito penosa, os escritores viveram momentos calamitosos porque ninguém mais podia trocar um pedaço de pão por livros ou ensaios, o mercado não estava muito propício para o escoamento do produto final de seu trabalho, não havia mais muito interesse neste tipo de negócio.

Enfim, temos o retrato de uma população (majoritariamente operária) que se sente, em todos os seus níveis, lesada e frustrada de alguma forma, seja com os retrocessos que a social-democracia passa a sofrer ao passar dos primeiros anos da década de 20 perdendo gradativamente força e representatividade no Congresso, seja com o mutilamento das áreas agrícolas aristocráticas e principalmente na colossal desvalorização sofrida pela classe média.

Em meio a crise, a Alemanha ainda tenta buscar novos aliados e assina em 1922 um tratado de boa vizinha com a URSS que previa melhores relações mercantis e fora muito combatida e criticada pelos reacionários conservadores, já que o ministro das relações exteriores era Walther Rathenau, judeu e ousado o suficiente para reconhecer necessidades de sua política. Passeatas se organizaram e intelectuais protestavam contra o escancaramento da república à influência externa.

Todas as mudanças econômicas acontecidas neste período causaram transformações significativas no aspecto cultural da República de Weimar. O medo, consequência do alto índice de marginalidade, era constante e a mentalidade da introspecção fazia com que as pessoas se trancassem o máximo possível. “Padarias eram pilhadas, não em busca de artigos preciosos, mas simplesmente de pão. Nos restaurantes de luxo, os clientes só recebiam os talheres após terem feito um depósito no caixa, porque a louça desaparecia regularmente. Quanto aos imóveis e apartamentos, o medo dos assaltos conduzia a complicados sistemas de proteção: cadeados de segurança, portas duplas, grades de ferro”¹¹. A incerteza do amanhã levava a população

¹¹ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. Pág. 97.

inteira ao imediatismo muitas vezes irresponsável. A libertinagem era fato em todos os cantos de Berlim e a desigualdade social uma besta comedora de almas. A moeda perdeu tanto seu valor que a permuta foi amplamente praticada com o cigarro como uma excelente moeda de troca em qualquer tipo de transação, médicos e advogados preferiam receber ovos e carne no lugar de seus desvalorizados honorários. Outra consequência foi a expansão voraz de seitas religiosas dos mais diversos tipos, qualquer um que vendesse esperança teria seu lugar arrebanhando mentes e almas. O desespero levou ao crescimento exorbitante do misticismo oriental, monges de todos os tipos vagavam pelos campos coletando seguidores (que existiam aos milhares), o protestantismo e o catolicismo perdia fiéis por toda a parte. A necessidade de segregação fez com que “tribos sociais”, seitas e movimentos surgissem em todos os cantos. Toda a população se encontrava dividida em vários sentidos nessas organizações que tentavam agradar a todos os gostos, religiões, partidos políticos, grupos culturais, idealistas, naturalistas e muitas outras.

A xenofobia crescera gritantemente. A queda do marco levou as principais cidades da Alemanha a serem largamente freqüentadas por estrangeiros e inúmeros estabelecimentos se aproveitaram do momento para investir de alguma forma no turismo. Porém um grave paradoxo se colocava neste momento: enquanto os turistas e visitantes tinham acesso a todo o tipo de mercadoria, inclusive itens de primeira linha, a população já não conhecia mais a boa comida ou os bons produtos alemães por não terem a mínima condição de adquiri-los. Especular era a melhor opção, principalmente nas terras ocupadas pelos franceses, onde o marco era a moeda corrente, mas os empregados sobre a administração da França eram pagos em francos, uma ótima atividade tornara-se o câmbio, comprando e vendendo francos, a Alemanha tornara-se um verdadeiro paraíso para os estrangeiros.

Os mais atingidos pela crise foram os possuidores de pequenos rendimentos e os aposentados, principalmente estes últimos que perderam muito seu poder de compra com o crescimento da inflação e falta de reajustes aos salários pagos pela previdência. Assim sendo era muito comum ver nas ruas homens e mulheres de idade muito avançada forçados a trabalhar em qualquer coisa que lhes coubesse ou vendendo tudo o que tinham para não sucumbir à miséria. Também foram brutalmente submetidos a estas condições os estudantes universitários provenientes das classes da média burguesia que, basicamente formada por profissionais liberais não tinha mais circunstâncias de sustentar os estudos dos filhos, o que tornou as Universidades vazias e opostas a um

desinteresse inerente à crise. A nação estava condenada a um isolamento cultural, nada que vinha de fora podia entrar em território alemão, fundamentalmente periódicos que poderiam conter conteúdo “subversivo” e portador de “máculas” da imagem nacional. Os únicos que poderiam garantir de algum modo seu sustento ainda eram os fidalgos, os industriais, mesmo sob todas as más condições oferecidas pela situação do presente momento em que se encontravam. Berlim encenava os extremos em seu palco, a exibição do luxo e o desperdício conviviam lado a lado com a fome e com a indigência.

A crise de 1929 também atingiu a Alemanha que dependia diretamente dos créditos estadunidenses, houve novo aumento vertiginoso do desemprego, da criminalidade e da prostituição, período em que o número de suicídios sobe tanto que os veículos de comunicação são proibidos de noticiá-los com o objetivo de não desencorajar ainda mais a população.

Dentre todos estes processos, encontramos o cinema como apacador das sedes pelo esquecimento, da alienação consciente, ou seja, servia muito bem como subterfúgio à realidade que cercava os cidadãos, mas não era o único meio de esquecimento, a bebida e seu consumo aumentaram demais, os cabarés onde música tocava o tempo todo e bebida era servida sem parar – mesmo tendo se tornado muito cara. Uma boemia tornara-se de crescimento vertiginoso nas cidades como Berlim, a intelectualidade e os movimentos culturais tanto de esquerda quanto de direita eram constantes e todos os tipos de arte conheceram de alguma forma, grandes nomes e em alguns casos acentuada ascensão.

Nos outros parâmetros, a República de Weimar se caracterizava por tomar medidas sempre muito autoritárias contra os operários e seu movimento organizado, pela falência das empresas e pela contradição social que, somados à criminalidade abundante embasam o discurso nazista em suas campanhas pelo controle do poder¹². Na propaganda nazista, o desespero popular foi amplamente utilizado em campanhas que chegavam a ser proféticas num movimento liderado pelo caráter messiânico de Adolf Hitler e de seus companheiros de partido. Uma tática grande mente abordada pelos Nacional-socialistas era reunir sob sua influência todos os insatisfeitos com o pós-guerra e com a situação de crise pela qual o país passava – uma maioria esmagadora da população – disseminando entre eles o arianismo (levando muito em conta a pressão

¹² Esta criminalidade e o rompanete caótico que ela proporcionou foram genialmente abordados por Fritz Lang em seu filme “M”, utilizando-se do caso do “vampiro de Dusseldorf”, psicopata de crianças que horrorizou a cidade de Dusseldorf no início do século XX e também no caso do “açougueiro de Handôver”, criminoso análogo ao primeiro. Abordaremos mais a frente este filme de Lang.

externa que causava humilhação, a insatisfação com líderes políticos judeus e o sentimento de “fechamento em si mesmo”¹³ recorrente entre as novas correntes culturais e sociais) apoiado pelo punho firme do pan-germanismo. Era um partido advindo das instituições anti-republicanas de ligação imperial e de extrema direita, que foi o berço das massas nazistas. Essa massa de manobra do corpo fascista se alimenta e cresce em demasia, do ódio que Versalhes traz e por consequência agressão direta aos que apóiam o tratado.

Outra medida habilmente implantada pelos dirigentes dos partidos Nacional Socialista e Nacional Alemão (bases do Nazismo), homens sempre de muita influência na imprensa, quando não donos dela, era engrossar as fileiras de suas milícias e corpo de soldados pagando-lhes um soldo digno ou ao menos não tão defasado quanto do próprio exército, e fornecer-lhes comida, refeições. Frente à inflação galopante e a fome geral, eram condições muito tentadoras. Essas propostas aliadas a uma política propagandista que chegava a ter caráter ritualístico e uma disciplina sedutora eram armas quase infalíveis no recrutamento do nacional-socialismo.

Portanto, definamos nosso ringue da seguinte forma: de um lado o Partido Social-Democrata, republicano, defendido por esquerdistas conservadores e rompido com o Comunismo das manifestações de novembro de 1918, formado por membros excepcionalmente jovens mantedores de pensamentos utópicos e que não conseguiam fazer frente à crise; do outro lado o Nacional-Socialismo, credores do totalitarismo como arma contra a falência do Estado, com mentes no mundo imperial de extrema direita, formado por ex-generais de guerra e políticos mais velhos e segundo intitulavam-se mais “experientes”, detentores de um pensamento mais focado na realidade, argumentava sempre que os alemães teriam de encarar a crise e de maneira bastante ríspida; não menos importantes neste embate político, mas propositalmente colocado por último por ter menos presença e destaque, o Partido Comunista, que depois do fracasso da revolução¹⁴ de novembro, perderam gradativamente cadeiras no Parlamento e assim sua atuação na política alemã.

A observação da vida acadêmica e universitária de modo geral, mesmo frente o esvaziamento das instituições de ensino devido à dificuldade de pagá-las, torna-se muito

¹³ Como ratificará Kracauer, o alemão dos anos 20 e 30 gostariam de sentir em seu casulo, afastando ou isolando todo o mal do lado de fora de si mesmo, de sua nação. Especulação de pura xenofobia.

¹⁴ Segundo críticos de direita que comentaram o movimento comunista ainda no período em que esta ocorreu, não teria acontecido de fato uma revolução, mas sim apelo dos oportunistas frente a inevitável mudança de regime e a enorme insatisfação do operariado e dos soldados recém retornados da guerra e sem noção de futuro, homens que entraram em decadência juntamente com seu governo.

interessante se observada pelo ponto de vista da produção que ela proporcionou mesmo durante a crise. Os educadores alemães estudavam técnicas de pedagogia que são comparadas as de Paulo Freire e as do próprio Sócrates, eles estimulavam e instigavam os alunos a fim de que eles mesmos pudessem adquirir seu conhecimento. A pesquisa conseguiu se sustentar e grandes nomes surgiam nas diversas áreas do conhecimento.

Quanto ao cinema, principal atração e divertimento, ganhara muito espaço a partir de feiras itinerantes frequentemente montadas nas áreas urbanas e mais tarde com a inauguração das salas de cinema (milhares distribuídas pelo país). O cinema alemão começa então seu destaque, no início apenas interno para depois ganhar telas de todo o mundo, como abordaremos a seguir, criando estilos e técnicas e tornando-se ao final dos anos 30 um dos mais importantes da Europa. Ele ganha tanto espaço, pois se torna refúgio da crise, onde se pode admirar o mundo não como ele é, mas como ele nunca seria ou será em alguns casos, é o cinema como entretenimento.

Enfim, temos neste contexto geral uma Alemanha com classes tanto altas e médias quanto baixas em crise, a miséria dança uma valsa triste parceira da fome, ressaltando que alguns dos envolvidos apenas assistem e distanciam-se se resguardam.

"Na verdade, os alemães passaram para a democracia com uma boa parte de sua bagagem da época imperial. O Estado muda de forma, mas as estruturas sociais se modificam pouco. É por isso que todas as reformas de base que são tentadas, da vida sindical nas fábricas à democratização do ensino, provocam tantas resistências, de maneira que só chegam a compromisso e a recuos." ¹⁵

¹⁵ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. Pág. 267

CAPÍTULO 2

WEIMAR E O CINEMA

Nesta parte de nosso estudo, uma tentativa breve e pragmática de colocar à mesa a arte cinematográfica alemã de Weimar e discuti-la no foco que nos cabe será feita, e entendê-la dentro de seu contexto é fundamental. Começemos das origens desse cinema a partir do período imediatamente posterior à Guerra Mundial iniciada em 1914 e traçaremos um caminho que nos levará ao fim dos anos 20 elegendo determinados pontos de vista que melhor couberem aos nossos intentos.

De maneira geral, os novos estilos da escola alemã acabaram por fundar e estabelecer padrões e novas possibilidades através de uma disciplina organizacional coletiva reveladora de uma unidade narrativa singular. Influenciado pela sua própria população ¹⁶, o cinema alemão molda-se atraído pelo discreto, pelo que está sempre por dentro da alma germânica, intrínseco em comportamentos muitas vezes camuflados e ardilosamente imbuídos de significados subentendidos, alcançando a vida interior de cada cidadão da República. Ao gravar e filmar mundos externos, sejam eles ficcionais ou realistas os filmes conseguem nos levar a significados chaves e ocultos. Através dos primeiros planos do cinema mudo, das ações superficiais das personagens da trama, os autores alemães criaram o que Siegfried Kracauer propôs chamar de “hieróglifos visíveis” dentro da dinâmica das ações humanas na tela, representantes da vida interior na qual a nação produtora da obra se encontra mergulhada.

Outro pilar à que precisamos nos ater é atenção aos temas. Em todas as classes de filmes, desde os menos aos mais populares, o que realmente interessa à análise cultural é a preocupação com os temas, pois é através deles que se escancaram as tendências da cultura e da mentalidade que nos servem de objeto. Na Alemanha pré-nazista, os desejos e propensões da classe média alcançavam todas as camadas sociais e econômicas, o cinema portanto, torna-se repleto de enraizamento no nacionalismo desta classe média.

Enfim, o cinema propriamente dito alemão realmente nasceu após a Primeira Guerra Mundial. Anterior a este período, a produção fílmica é considerada como arcaica já que até 1910 não existia cinema nacional, a maioria dos filmes vinha da França ou

¹⁶ Compreendamos que na recepção da obra o espectador não é uma mera folha de papel em branco, no final das contas é ele quem define a produção artística aceitando-a ou não, refletindo suas ânsias e suas mentalidades sócio-culturais, como dispositivos psicológicos.

dos Estados Unidos e uns poucos que se aventuravam no ramo participavam de uma produção cinematográfica fraca e quase inexpressiva e com características pueris. No início as apresentações atraíam apenas os mais pobres como espetáculo de variedades, roubando toda a clientela de circos itinerantes e abandonando os lugares populares nos teatros da cidade. As salas de cinema ganharam má reputação, representariam teto para os pobres ou refúgios para os casais. O Cinema como arte surgiu após um movimento francês que visava levar o teatro e todas as suas atribuições às telas das salas de cinema, movimento que ganhou espaço na Alemanha chamando pela primeira vez a atenção das elites para a capacidade comercial que assim surgira da mídia cinematográfica. Mas apesar da evolução do cinema doméstico no período do pré-guerra, os filmes estrangeiros continuavam a invadir as salas alemãs. Uma produção própria ainda não se tornara relevante o suficiente para engendrar novas possibilidades mercadológicas, a paz levava a indústria do Cinema alemão a estar preso numa crise. A produção nacional era insignificante para competir com a produção estrangeira e o crescimento das salas de cinema apenas servia como duto de absorção do que vinha de fora. Situação resolvida pelo advento da guerra e do fechamento das fronteiras, que libertou o cinema nacional da competição e deu-lhe um desejado fôlego para o cumprimento da demanda interna o que fez companhias cinematográficas crescerem exorbitantemente. Foi um período em que os lucros começaram a surgir e as classes mais altas começaram a prestar mais atenção a esta nova forma de entretenimento.

A partir de 1915, quando cinema já havia sido largamente utilizado como meio de veiculação dos propagandismos da campanha militar, tornou-se óbvio que a guerra tomava rumos incertos e os espectadores se recusavam a engolir o patriotismo cego tão empreendido pelo Estado e os temas começaram a mudar. O mercado estava entupido de filmes que exploravam o fervor patriótico, porém, estes foram superados pelos primeiros temas de cunho psicológico, como no período da paz. À medida que as pessoas acordavam para o momento a que estavam submetidas – a guerra – elas se ajustavam à indústria de comunicação procurando por produções outras, mas verdadeiras mudanças só se dariam em 1917/18 no fim do período beligerante.

O cinema nacional alemão é resultado de algumas medidas organizacionais tomadas pelas autoridades quando da percepção do imenso poder de sugestão inerente a este tipo de mídia. É importante o fato de que para compensar o crescimento da demanda por filmes domésticos com o advento da guerra, produtores fracos inundaram o circuito com filmes igualmente fracos e de qualidade muito baixa. Para resolver esta

pendência, o Governo resolveu intervir diretamente na produção incentivando e criando novas produtoras que buscavam tragar as menores, a fim de ganhar força e expressão na produção de filmes com qualidade e competitivos o suficiente com a obra a qual o telespectador se acostumara durante os primeiros anos da década de 10. Grandes empresas como UFA (Universum Film A. G.) surgiram neste contexto de incentivo direto das autoridades alemãs e mais tarde a elas serviriam como instrumento de propaganda política. Através de tudo isso, um movimento de intelectualidade borbulhava e as vanguardas estéticas ganhavam gradativa expressão, os últimos preconceitos sobre o cinema desapareciam, jovens escritores e pintores recém-retornados dos campos de batalha começaram a se aproximar dos estúdios de cinema, excitados pelo desejo de comunicação direta com o povo e com a tela, um rico meio de perpassar e divulgar mensagens, era um meio muito rico e repleto de possibilidades que permitia vãos ainda inimagináveis à criatividade destes jovens artistas e mesmo sob alguma pressão dos produtores e donos das companhias cinematográficas toda esta efervescência fez o Cinema alemão ganhar uma linguagem própria e singular.

Após as primeiras semanas da revolução de Novembro de 1918¹⁷, as classes dominantes começaram a se restabelecer e exceto por algumas poucas reformas sociais provenientes da crise do pós-guerra, nada mudara. Neste contexto, dois tipos de filme entraram em voga. O primeiro deles tratava explicitamente de questões sexuais pornograficamente, testemunhando as necessidades primitivas que surgiam nos países participantes da guerra recém terminada. Obtiveram sucesso impressionante, várias salas de exibição esgotavam seus ingressos por semanas, mesmo as pessoas não gostando de serem vistas nesses lugares quando os filmes de sexo ganham classes mais altas. Tiveram forte apelo da censura e inúmeros movimentos contrários às medidas dos censores procederam em várias cidades da Alemanha, porém o Estado manteve-se firme e a opressão aos filmes deste tipo foi nacionalizada.

O segundo tipo de filme que foi amplamente comercializado após a guerra foi o filme histórico-medieval. Enquanto os filmes de sexo surgiam dos estúdios como nascidos de cantos obscuros da produção nacional, os épicos alemães eram colocados em pedestais nos mais altos níveis reservados à arte. Quer fossem ou não bem

¹⁷ Kracauer neste ponto explicita uma vertente interessante da revolução. Ele diz este ser um termo abusivo, pois na Alemanha não houvera revolução, mas sim uma queda dos que estavam no comando, algo como que já destinado e inevitável, resultado d uma situação militar sem esperança e de revoltas entre marinheiros e operários que só ganhou importância pelo cansaço da guerra ser um sentimento geral e muito bem compartilhado socialmente.

construídos, produzidos em sua maioria pela UFA estavam a serviço da propaganda e elas serviam muito bem pelo caráter heróico dos personagens e pela capacidade de incitar sentimentalismos coletivos.

Em 1919, seguiu-se uma tendência explícita na arte cinematográfica de introversão dos desejos coletivos, o país fechava-se em relação a um mundo moldado pela pressão de Versalhes, por violentas lutas internas e pela inflação crescente seguida da onda de desemprego. Particularmente a classe média fora atingida por esta ânsia como que sob um choque perturbador de suas relações tanto externas quanto internas...

“Na superfície viviam como antes, psicologicamente, retiraram-se para dentro de si mesmos. (...) Esse encolher-se dentro de uma concha foi favorecido por várias circunstâncias. Primeiro, servia admiravelmente aos interesses da classe dominante alemã, cujas chances de sobrevivência dependiam da disposição das massas de esquecerem as razões de seus sofrimentos. Segundo, a classe média sempre gostou de ser tutelada, e agora que a liberdade política havia surgido, ela estava, tanto teórica quanto praticamente, despreparada para assumir responsabilidades. O choque que experimentou foi causado pelas transgressões à liberdade. Em terceiro lugar, ela entrou na arena no momento em que qualquer tentativa de salvar a abortada emancipação burguesa era capaz de precipitar uma solução socialista.”¹⁸

Finalmente a produção fílmica, influenciada por estas circunstâncias fundamentais recorrentes à República de Weimar, começa a trazer a tona obras essencialmente representantes dos estilos inovadores do período. A primeira obra a inaugurar a época de ouro do cinema alemão e a fundar um estilo que se consagraria mundialmente após a abertura do país e as exportações artísticas é *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919/20) escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer e dirigido por Robert Wiene. Sua estória se passa no formato de estória moldura, começa quando dois homens (o mais jovem se revelará como a personagem Francis) conversando sobre uma fatalidade acontecida ao mais velho dos dois, quando entra em cena uma figura quase

¹⁸ KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Jorge Zahar. 1988, Rio de Janeiro – RJ. Pág. 75

fantasmagórica (Jane) e passando por eles incita o mais jovem e contar a sua história, que ele mesmo caracteriza como mais terrível do que a anterior. Muda-se o quadro com um lento fechamento do diafragma da lente, como que para transportar o telespectador a outra dimensão ou outros tempos e é mostrada uma cidade fictícia ao Norte da Alemanha (*Holstenwall*) que acabara de receber uma feira itinerante com um parque de diversões. Dentre as atrações estão um homem de aparência sinistra com grandes óculos e cabelo desgrenhado que se intitula Caligari, juntamente com seu sonâmbulo Cesare, atração principal de seu show. Já no início do filme Caligari vai a te a prefeitura a fim de conseguir a licença necessária para sua apresentação e quando destratado por um arrogante funcionário público dá sua primeira demonstração de vilania quando o quadro se fecha em seus olhos aterrorizadores e este parece evaporar ódio pelos poros. No outro dia o funcionário a perece morto e a cena de sua morte é o presságio do que outros gênios como F. W. Murnau também fariam em suas deixas. Quem mata o funcionário público, arrogante como prepõem os autores ser o Estado, é a sombra de seu assassino numa luta em que a grandeza das proporções do algoz se debruça sobre sua vítima liquidando-o horivelmente. As apresentações no parque continuam, e dentro da tenda de Caligari, dois jovens se encantam com Cesare que, ao comando de seu mestre, sai de dentro de uma caixa vertical, conscientemente representando uma urna funerária, prometendo ser capaz de prever qualquer futuro de qualquer telespectador. Um desses jovens é Alan. Avidamente ele vai à frente da platéia e pergunta à Cesare por quanto tempo ainda viverá e recebe de volta sua resposta: “até o anoitecer”. E assim acontece, Francis, o amigo que acompanhara Alan até a feira, sabe que ele morrerá da mesma forma que o funcionário da prefeitura e convence o pai de sua noiva Jane a ajudá-lo na investigação. O filme segue até que Cesare é enviado para assassinar Jane, mas quando levanta seu punhal é tomado por um relâmpago de humanidade, guarda o punhal e foge carregando-a por telhados e estradas. Perseguido ele solta a moça para depois morrer de exaustão na fuga. Todas as pistas levam Francis a um hospício, subindo os degraus ele vê Caligari entrar na sala do diretor da instituição e quando ele corre para dentro do aposento vê o Doutor sentado em sua grande mesa como real dirigente do lugar. Ele sai apavorado e consegue ajuda de outros médicos quando explica a história e o porquê dele estar ali sob aquelas condições.

À noite, enquanto Caligari dorme, eles invadem o gabinete do diretor e descobrem um livro que cita a vida de um monge de mesmo nome atraído por hipnotizar sonâmbulos com o intuito de forçá-los a cometer atos contraditórios a sua

natureza. As cenas no gabinete são intercaladas com “flash backs” onde o doutor é fortemente atraído pela chegada de um sonâmbulo onde ele se sente tentado a utilizar os métodos do monge Caligari e descobrir se eles são verdadeiros. Uma hipnótica e extraordinária tomada em letras que vão surgindo ao redor da personagem, formando palavras e conseqüentes expressões nas árvores, no muro, no chão, no céu, como que sussurrando aos ouvidos do diretor do hospício: “torne-se Caligari”. E ele assim procede, esclarecendo o mistério e resolvendo o caso. Caligari então é internado e tudo deveria ter acabado bem. Porém um novo *fade out* da câmera leva o telespectador a visualizar Francis terminando de contar a estória a seu ouvinte e quando este se levanta e anda entre as outras pessoas do lugar, uma revelação: ele é interno da instituição de sanidade mental do filme e Caligari é seu médico. O filme termina com Francis sendo medicado e com o médico dizendo ser agora capaz de compreender a doença do rapaz e ser capaz de curá-lo.

Dentre inúmeras análises possíveis a esta obra inaugural, uma é bastante esclarecedora e nos serve muito bem. Como Kracauer e também David Robinson nos propõem, o fato de ser uma estória-moldura traz a tona noções da desesperança que permeia a mentalidade da sociedade alemã de Weimar. A ficção ocorre em meio a assassinatos e horror comandados por um déspota – colocado na figura de Caligari como o burguês decadente e louco – e quando na realidade, temos o ambiente de devassidão de um hospício permeado por símbolos atestadores do contexto de produção da obra. Ninguém está a salvo da insanidade do mundo. A utilização de cenários irreais e montados com o objetivo de levar quem assiste ao filme a um estado de sonho, um mundo tomado pelas sombras em constante contraste com a luz, porém dominado pelas primeiras. É o resultado artístico de toda a situação em que a produção se situa trazendo aos nossos olhares o Expressionismo alemão, movimento baseado principalmente no primitivismo dos sentimentos, na utilização da luz e da sombra como principal arma para extravasar e construir as cenas de filmes que tinham como foco quase que principal, chocar e mostrar ao público a força e a potência que a imaginação dos autores e diretores alemães possuía. Ilustra lindamente a utilização das sombras como uma personagem independente dos filmes expressionistas a cena em que Cesare, a caminho da casa de Jane, se funde as sombras do muro externo da casa como se estas fizessem parte predominante do matador e delas ele emerge sombrio e terrível. Kracauer propõe, em suas discussões sobre cinema alemão, um dos principais motivos que levaram a alma alemã a ser tão exposta pelos filmes do pós-guerra: a possibilidade do aumento

lascivo da aura de mistério que ela comportava. “*Macabro, sinistro, mórbido: estes eram os adjetivos favoritos usados para descrevê-los*”.¹⁹

Um dos autores, Janowitz, desde o início da guerra servira como oficial num regimento de infantaria e voltara da guerra em 1918 como um pacifista ferrenho e com um ódio fértil por uma autoridade que havia enviado milhões de homens para a morte, ele sentia que aquela autoridade absoluta e despótica era má por natureza. Caligari é representante desta concepção de Janowitz compartilhada pela grande maioria dos militares que retornaram dos campos de batalha e pelo então inexperiente Carl Mayer. Este conto de horror foi revolucionário da arte cinematográfica, os autores foram capazes de estigmatizar a autoridade de um Estado com serviço militar obrigatório e repleto de declarações de guerra, são características de um filme que engloba e exemplifica as tendências de uma autoridade ilimitada que idolatra o poder e é ávido pela dominação absoluta violando malevolamente os direitos e os valores humanos. A figura de Cesare, por exemplo, retrata o homem comum que, sob a pressão do Estado, é treinado para matar e morrer. Mesmo a estória-moldura amenizando e segundo eles pervertendo as suas intenções iniciais (predileção dos produtores para os formatos do mercado), a ânsia por retratar as autoridades como insanas foi mantida intrínseca por Wiene. O Expressionismo assim, parecia combinar a negação das tradições burguesas com a desconfiança no poder que o homem tem de moldar a natureza e os outros homens e a sociedade, encantando muitos alemães irritados e cansados com o colapso de seu mundo.

“Os elementos narrativos e pictóricos do filme gravitam em torno de dois pólos opostos. Um pode ser rotulado de ‘Autoridade’ ou, mais explicitamente ‘Tiranía’. O tema da tirania, pelos quais os autores eram obcecados, perpassa a tela do começo ao fim. Cadeiras giratórias de enorme peso simbolizam a superioridade dos funcionários municipais e, de modo semelhante, o gigantesco espaldar da cadeira do porão de Alan testemunha a presença invisível de poderes cujos tentáculos se estendem sobre ele. Escadarias reforçam o efeito dos móveis: numerosos degraus levam às delegacias policiais, e no próprio manicômio não menos do que três lances

¹⁹KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão**. Jorge Zahar. 1988, Rio de Janeiro – RJ. Pág. 16.

paralelos de escadas são mostrados para marcar a posição do Dr. Caligari no topo da hierarquia."²⁰

Durante este período, vários outros filmes como *Dr Mabuse, o Jogador* (1922) de Fritz Lang e *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924) de Paul Leni, completam o que chamamos de circuito sobre a tirania. A insistência com que, durante aqueles anos, a imaginação pictórica se voltou para o assunto do déspota, retrata o problema da autoridade absoluta como uma preocupação enraizada na mente coletiva. Em ambas as obras, a figura do tirano é amplamente abordada. No filme de Lang, o protagonista é chefe de uma máfia construída no submundo da sociedade alemã com influência direta sobre a vida de todos os seus componentes. Paul Leni também explorou a tirania trazendo personagens históricos, como Ivan o terrível, para assumirem seu poder despótico no presente, indicando que a autoridade dos governantes tiranos é presente e poderosa em sua realidade, remontando ao conservadorismo imperial direitista.

O movimento expressionista, a partir da segunda metade da década de 20 se dissolve para dar lugar ao cinema de filmes realistas. No entanto, alguns filmes do final deste período dialogam com outros feitos, por exemplo, em 1930/31 e que também devem seu estilo as emanções de *Caligari*. Filmes de instinto, em contraste com os filmes de tirano, o destino da nação devia escolher entre o caos ou a tirania, o destino só mostrava estes dois caminhos e o mundo psicológico do cinema se aprofundava cada vez mais tentando retratar este conflito.

Em *A Última Gargalhada* (1924) de F. W. Murnau e roteirizado por Carl Mayer, uma sociedade que se desintegra e se decompõe em si mesma, uma antiga classe média baixa fadada à insignificância frente à crise do pós-guerra, um campo de criaturas que dele surgem oprimidas, porém incapazes de suprimir seus instintos. É um filme poderoso que retoma a dicotomia entre dois ambientes. De uma lado um prédio de cômodos onde centenas de pessoas se alojam, lembrando os cortiços do Brasil do início do Século XX, e do outro um luxuoso hotel no centro de Berlim exclusivo para os ricos e figurões da cidade. O porteiro do hotel é um senhor vestindo seu brilhante uniforme com uma dignidade inédita auxiliando os hóspedes com bagagens e estampando um agradável sorriso passando pela porta giratória da entrada do hotel e além, oferece balas às crianças no pátio da casa de cômodos onde vive com alguns parentes. No prédio de

²⁰ KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Jorge Zahar. 1988, Rio de Janeiro – RJ. Pág. 88/89.

cômodos, todos os inquilinos, particularmente as mulheres, respeitam e veneram seu uniforme de modo que, sua simples presença é suficiente para dar um toque de glamour à modesta existência da daquelas pessoas. Como no conto de Machado de Assis, o uniforme torna-se personagem no filme e absorve significados muito claros à estória, ele representa um elo entre a dignidade e a decadência, magnificamente interpretado por Emil Jannings, que quando é quebrado desfaz toda a razão que poderia sustentar o mundo do pobre porteiro. O uniforme é reverenciado como um símbolo da suprema autoridade e quem o faz aceita de bom grado ser possível fazê-lo. Uma ironia presente na obra revelada pelo credo na autoridade de uma sociedade em decomposição.

O porteiro sente o peso dos anos e cambaleia penosamente quando carrega as malas de um hóspede. A cena é presenciada pelo gerente do hotel que providencia para que o uniforme seja trocado por um avental branco e seu posto seja trocado. De porteiro e representante da sofisticação do mundo simbólico do qual ele se impregna, torna-se atendente de banheiro. *“Esta humana medida gera uma catástrofe. Como o filme significa que a autoridade, e só a autoridade funde num todo as esferas sociais díspares, a perda do uniforme que representa a autoridade provoca anarquia.”*²¹ a existência do avental branco em detrimento do uniforme de porteiro causa alienação nos inquilinos que se sentem isolados em sua miséria e defende-se desta situação ridicularizando a figura de Jannings. O porteiro então rouba o uniforme numa tentativa de manter a qualquer custo este elo entre a dicotomia social da qual participa, mas quando é descoberto usando a roupa branca tudo desaba e nenhuma mentira mais o pouparia da vergonha. As seqüências que relatam a decadência moral a que se submete nosso herói são impressionantes e trazem a tona instintos psicológicos tão cruéis que comungam com o telespectador sua realidade, muitas vezes, de escória ou pária social. O porteiro se sente humilhado e cai na completa auto-renúncia. Neste momento as sombras do filme parecem até possuir vida própria. Nas cenas que se seguem a devolução do uniforme roubado ao hotel, a escuridão que se impõe parece tão densa que a luz da lanterna que o vigia carrega parece não conseguir rompê-la. A entrada do banheiro é construída de modo que sua escuridão remonta a um abismo sem precedentes, trespassar esta escuridão é irromper os portais que separam os mundos do protagonista, acima dele seu desgraçado realismo sem esperança e abaixo seu inferno pessoal, escolhas das mais desagradáveis. O vigia, o único que se mostra solidário ao

²¹ KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Jorge Zahar. 1988, Rio de Janeiro – RJ. Pág. 121

porteiro é quem termina por colocar um cobertor ao redor dos ombros definhados da personagem de Jannings e um *fade out* encerra a cena. Acabara o filme e a desgraça se imporá? Teoricamente sim, mas na única legenda do filme, Murnau e Mayer explicam que tiveram pena de seu herói e por mais inverossímil que possa parecer escolhem um final diferente para ele. A seguir, uma farsa que zomba dos típicos finais felizes holywoodianos. Uma enorme riqueza teria sido deixada por um milionário à pessoa que o tivesse em seus braços no momento de sua morte, ele morre no banheiro do hotel e seu redentor é nosso ex-porteiro. Ele esbanja no restaurante do hotel e sai em uma esplendida carruagem junto com seu camarada, o vigia.

Os textos de Mayer são farsas que afastam os filmes do realismo e o aproximam do expressionismo, utilizando-se por exemplo, de recursos próprios ao estilo como não dar nomes aos personagens personificando paixões e sentimentos, impulsos definidos como que pela representação diretas destes. Todos os elementos têm participação direta na obra e Murnau os explora bem nas imagens fortes e longos primeiros planos que nos dão a explícita sensação de por um instante acessar o recôndito interior das personagens. A sociedade alemã se interiorizara numa guerra de instintos e conflitos psicológicos, e *A Última Gargalhada* é chave no entendimento deste mundo impenetrável, desta esfera de introspecção.

Várias outras filmagens explicitam esses valores representados por nossos objetos, mas não é de nossa competência cita-los todos com pretensão de dar cabo de suas análises. O investimento foi muito extenso e a produção enorme, porém ainda temos trunfos a serem expostos a fim de ilustrar a pesquisa.

Em 1926, já fora das características expressionistas, foi filmada uma superprodução, dirigida por Murnau: *Fausto*. Filme de primeira linha produzido com o que havia de mais moderno e com recursos inovadores e grandiosos, superando as técnicas anteriores, porém humanamente fracassado. O roteiro de Hans Kyser explorava Goethe e contos folclóricos nacionais, a câmera de Karl Freund (gênio deste instrumento) corria sobre trilhos num ambiente cheio de construções urbanas, florestas e vilas montadas em estúdio, as aparições de Mefistófeles eram sempre cercadas de magia e de encanto, os efeitos empregados permitiam que anjos e demônios compartilhassem esplendor estético, as tomadas em que Fausto e seu algoz sobrevoam o país e dele se afastam são magníficas. Perfeição técnica e profissionalismo cinematográfico que não foram capazes de esconder a futilidade em que se desenvolve a estória. Mesmo com passagens belas e dramáticas, a obra acaba por despencar em certo momento das

condições inerentes ao seu tema, ignorando suas possibilidades psicológicas. O conflito entre bem e mal acabou por se vulgarizar em detrimento de um caso de amor obsessivo entre Fausto e Margarida e a figura do Diabo (Emil Jannings), no início do filme incorporado a essencialidade da vilania e da sagacidade, evapora-se para se tornar dama de companhia, se não num protagonista de comédia esdrúxula. *Fausto*, apesar de ser um monumento de exposições artísticas de prestígio inegável fora da Alemanha, dentro dela passou indiferente por não abranger nenhum caráter psicológico firme ou reflexivo. É um filme que já representa o período de estabilidade e o fim do expressionismo, do cinema sem legendas de Carl Mayer, da exploração do instinto e do psicológico, passando a se preocupar com outros paradigmas referentes à estabilidade, como tentativas de neutralidade.

Mais tarde, dentre muitos outros filmes, duas obras de Fritz Lang ainda teriam relevância nesta breve história do Cinema alemão: *Metrópolis* (1927) e *"M"* (1931), o segundo já depois do período por nós pretendido, porém com características que não nos cabe ignorar. A ascensão de Hitler já era fato e o partido Nazista se arraigava ao longo da política e dos homens mais influentes da Alemanha.

Em *Metrópolis*, retrato do brilhantismo de Lang, a perfeição estética e a inovação tecnológica são tamanhas, que é possível afirmar sobre sua grandeza ornamental. Não é mais um representante do expressionismo *caligariano*, contudo se mostrou para a Alemanha como uma revolução cinematográfica da época da estabilidade tratando de temas como a máquina e a revolução operária, mesmo esvaziando-a de capacidade ao considerá-la maleável e, de certa forma, ingênua. A estória se passa numa cidade em que a grandiosidade arquitetônica poderia simbolizar qualquer tentativa de profetizar os séculos que se seguiriam. Colossais construções dividem espaço com vias suspensas de tráfego intenso transparecendo a cidade ser habitada por milhões e milhões de habitantes, uma megalópole controlada por um homem apenas. Abaixo do nível do solo está a "cidade dos trabalhadores", onde os operários mantêm as máquinas que sustentam *Metrópolis*, enormes seres de aço que em passagens do filme se mostram como demônios sorvedores de todo o sangue e de toda a carne de seus operadores (escravos), até a última gota de vida destes serve apenas para alimentar os fornos e as engrenagens colossais do salão das máquinas. Exemplo da discrepância social presente no país, os trabalhadores moram no subsolo para não se mostrarem na superfície, camuflando a desigualdade e não permitindo a formação de cortiços como em *A Última Gargalhada* ou piores.

Reuniões e convocações levam o proletariado a se organizar na espera de um “mediador”, aquele que servirá como voz e ao mesmo tempo como líder de sua revolução. Descobrimos as intenções de seus subordinados, que acabam sendo ajudados por seu próprio filho, o senhor da cidade envia para plantar o caos uma sósia robô da oradora e profetiza dos movimentos operários. O caos se instala e os homens do submundo tomam o salão das máquinas destruindo a principal, o coração do sistema, porém não desconfiam que foram levados a fazer isso pela mente diabólica do robô. As consequências são desastrosas e quase todas as crianças da cidade dos trabalhadores morrem pela cegueira de seus pais, até aqui guiados como insetos imaturos. No final tudo se descobre e a paz volta a reinar com um aperto de mãos entre o senhor da cidade, representando a autoridade, e o capataz das máquinas, representando o proletariado. A união entre as classes parece utópica ou inocente, quase inalcançável nos parâmetros reais, porém possível na ficção e tão somente nela.

Na busca pela perfeita ornamentação de sua obra, o diretor torna-se quase obsessivo, colocando ordem em toda a movimentação das massas, e utilizando-se de muitos figurantes num estúdio que demonstra tamanho de certa forma inconcebível. O filme impressionou o mundo todo como sinal da vitalidade da nova Alemanha. O período tratado geriu filmes com pouca significância emocional em oposição ao que se rotulou de “desespero ornamental”. Empreendimentos cósmicos foram lançados com veracidades singulares, mas com enredos dignos de pena, repletos de insuficiências emocionais. Tudo era tão óbvio e explícito que se tomou como carro-chefe destas novas composições o virtuosismo exibicionista, outros filmes mascararam sua insignificância assumindo grandes tragédias, tentando tocar o telespectador de alguma mínima forma.

O Cinema Alemão segue seu caminho até a ascensão do totalitarismo Nazista e a eles serve como poderoso instrumento de propaganda. A partir de 1932, apenas a exaltação nacional tem lugar e as críticas ao autoritarismo e ao Estado estão descartadas de vez do repertório fílmico alemão. Porém, mesmo neste contexto a produção foi excepcionalmente vasta e a máquina de fazer filmes que foi tão prontamente construída através destas primeiras três décadas do século XX não descansaria ainda, mesmo servindo a outros propósitos.

CAPÍTULO 3

O DÉSPOTA DESFILA

Nada exerce mais fascínio e sedução no ser humano do que a fantasia, a possibilidade de ver acontecer o impossível diante de seus olhos. Homens que podem voar, animais fabulosos, criaturas bizarras que parecem ter sido tiradas dos mais terríveis contos de horror ou construções mágicas tão reais que nos dão a impressão de estarmos sonhando acordados. Talvez por essas e por muitas outras características, o Cinema se tornou tão caro para todos os que viveram para poder experimentá-lo a partir do início do século XX.

A recepção e o sucesso dos filmes, claro, dependem do espírito da população que o recebe. É inútil, por exemplo, produzir-se filmes que combatam o Estado quando o povo está extremamente satisfeito com seus governantes ou satirizar situações na tela que não têm ligação com o dia-a-dia das pessoas, que não se encaixem na situação psicológica do contexto em que se produz a obra. *Caligari*, por exemplo, era por demais intelectual para se tornar popular na Alemanha, por outro lado seu tema primevo (o enfrentamento da alma nos caminhos entre a tirania e o caos) causou extraordinário fascínio, tanto que a partir dele inúmeros filmes alemães insistiram neste tema até 1924 das mais variadas maneiras.

*"Neste tipo de filme, os alemães da época – um povo ainda desequilibrado, ainda livre para escolher seu regime – não alimentavam ilusões quanto a possíveis conseqüências da tirania; ao contrário, eles privilegiavam o detalhamento de seus crimes e dos sofrimentos por ela infligidos. Estava sua imaginação excitada pelo medo do bolchevismo? Ou evocavam estas visões apavorantes para exorcizar luxúrias que, pressentiam, eram deles mesmos e que agora ameaçavam apossar-se deles? (De qualquer modo, é uma coincidência o fato de, pouco mais de uma década mais tarde, a Alemanha nazista ter colocado em prática aquela mesma mistura de torturas físicas e mentais que o cinema alemão então retratava.)"*²²

²² KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Jorge Zahar. 1988, Rio de Janeiro – RJ. Pág. 96

Nos filmes de tirano, o grande gênio malévolo precede uma situação que pouco mais tarde cuida de controlar a mentalidade da nação, como ratificou Kracauer, o povo de certa forma ansiava por líderes que pudessem eliminar de uma vez por todas o caos recentemente instalado no país mesmo que para isso utilizasse métodos autoritários. A crise era tamanha que, mesmo com a pouca instabilidade obtida após 1926, homens como Adolf Hitler, encontraram seu lugar e foram muito bem aceitos.

O maior sucesso destes filmes de tirano e um excelente instrumento para nosso estudo é o filme *Nosferatu*, lançado em 1922 e dirigido por F. W. Murnau. A lenda de *Nosferatu* remonta a novela de Bram Stoker: *Drácula*, publicada em 1897. O que Stoker fez foi reunir as lendas européias, africanas e orientais que citavam um tipo de criatura detentora de um poder sobrenatural sobre suas vítimas, controlando-as tanto psicologicamente quanto socialmente, a fim de sugar seu sangue para satisfazer sua sede e transformando-as, em alguns casos, em monstros que serviriam seu senhor pela eternidade. Essa criatura ficou conhecida como “vampiro” e possui registros folclóricos de inúmeras nacionalidades datadas de muitos séculos anteriores a este, um mal presente em todos os pontos da humanidade, como uma moléstia comum e inerente à raça humana. Sem dúvida, o vampiro retratado por Stoker se tornou um símbolo da opressão e da dominação que os senhores podem exercer sobre seus servos quando eles têm poder suficiente para tal. Baseado na história de um príncipe romeno que teria sido um grande combatente do expansionismo do império turco-otomano no século XV, *Drácula* traz ao ocidente terror absoluto. O príncipe Vlad Draculea III, filho de Lord Dracul, senhor de terras muito influente na região dos Cárpatos na Transilvânia, possuía características de execução muito peculiares. Ele apreciava que seus inimigos externos e internos recebessem como forma de punição por crimes ou por simples limpeza étnica, uma estaca de madeira polida untada com óleo de penetrava, na maioria das vezes, pelo ânus até que trespassasse a garganta, os ombros, pescoço ou outra região alta do corpo da vítima. As lendas a seu respeito contam de campos inteiros permeados por pessoas estocadas e algumas vezes ainda moribundas sofrendo com seus tormentos dolorosos, quando não empalava os infiéis ele ordenava que suas peles fossem arrancadas ainda em vida e expostas junto aos corpos em um segundo momento. A crueldade de Vlad III inspirou a superstição de que ele ao ser assassinado teria se transformado em um vampiro para continuar seu legado de tormento através dos séculos. Seus métodos de execução aterrorizavam (ou excitavam) a mente ocidental, fazendo o tirano Drácula ser

muito popular na Europa, e mais tarde na América através de dois caminhos: a novela de Bram Stoker e o filme de Murnau, por inaugurar a tradição do vampiro cinematográfico.

A obra de Murnau conta a estória de um corretor de imóveis de Bremen, recém-casado, que fora enviado aos bosques carpatianos para resolver uma venda com um conde que desejava negociar pessoalmente. O conde é Nosferatu, residente numa região amaldiçoada e macabra, cercada de lobos e de cavalos assustados, pássaros medonhos e névoa. É recebido por uma figura fantasmagórica, de presas salientes e mãos esguias, pele cadavérica e olhar fulminante que o leva em uma carruagem sobrenatural ao castelo do conde. O cocheiro desaparece engolido pela névoa para dar lugar a uma construção medieval decadente e em ruínas que remonta a séculos de poeira e abandono. Quem o recebe é o próprio conde sobre o pretexto de todos os serviçais já estarem em sono mais do que profundo. Passam-se alguns dias e nosso corretor é prisioneiro do conde Nosferatu que passa as noites saboreando conversas intermináveis com o jovem a fim de cansá-lo. A procura de seu hospedeiro, através de quartos e porões abandonados, ele descobre Nosferatu deitado num sarcófago como um cadáver, com os olhos escancarados presos numa face espectral. Nosferatu é um vampiro e vampiros dormem durante o dia para a noite sorver suas vítimas. Mesmo aterrorizado o vendedor se recolhe em sua “cela” e durante um sono turbulento tem seu sangue chupado pelo monstro que vem a até ele com este único intuito. Neste exato momento, sua esposa acorda em Bremen com o nome do marido em seus lábios, o que faz Nosferatu afastar-se de sua presa poupando-a. O monstro decide então correr o mundo a fim de provar do poder que possui este elo telepático entre os amantes. Cada vez mais ele se mostra como a encarnação da pestilência – como devem realmente ser os vampiros dos diversos folclores em que aparecem – por onde ele passa as pessoas morrem e sinais apocalípticos se manifestam. Nosferatu embarca em um veleiro onde todos os tripulantes morrem e chega como um fantasma aos portos de Bremen. Sorrateiramente e a distância ele observa a moça a fim de também se apoderar dela através de seu enorme poder. Neste meio tempo o corretor consegue escapar do castelo e chega a sua cidade a tempo de proteger sua amada do poder do conde maldito. Enquanto os dias se passam, as pessoas são acometidas por uma estranha doença que leva a cidade a um estado de calamidade pública, os cadáveres são encontrados sempre sem sangue algum dentro de suas veias. Um personagem até então sem expressão ganha seu lugar no filme neste momento, o servo de Nosferatu em Bremen, Knock, internado

em um hospício pressagia a chegada de seu mestre e é acusado de ser o portador da maldição que toma conta da cidade e leva seus habitantes a beira da histeria. Ele é perseguido por uma multidão enfurecida e sofre quando seu mestre é derrotado. Ao invés de repudiar a presença do vampiro, a esposa do vendedor entende seus braços ao monstro enquanto um milagre acontece: o Sol nasce e dissolve o corpo de Nosferatu no ar, dando prova de sua existência etérea.

Ao adaptar o livro, o roteirista Henrik Galeen, impregnou o filme com suas próprias idéias, enriquecendo-o com ilustrações de sua época, frisando a vinda do lorde vampiro como ameaça externa e repudiando o poder do déspota insano através do auto-sacrifício de Mina como representante da ação do povo, o único que poderia combater de frente a tirania e dela se desvencilhar com um pouco de atitude e sacrifício. Para Galeen os demônios mortais que sustentam Nosferatu não podem derrotar aqueles que o enfrentam sem medo em seus corações. Ele elimina uma figura importante da novela: o cientista Van Helsing, como sintoma da falta de crença na razão e do apelo místico que acometia a Alemanha durante a crise do pós-guerra. No livro de Bram Stoker, Van Helsing é figura chave na destruição do monstro Drácula. Ele possui instrumentos de fé para destruir o mal, mas se apoiava com mais firmeza em suas armas mais clássicas, como a boa e velha estaca de madeira unida à decapitação do cadáver morto-vivo. No filme, apenas o homem-comum poderia salvar a realidade da figura terrível do tirano monstro vampiro.

A figura monstruosa e humanóide de *Nosferatu* corrobora na construção da imagem que se pretende realizar do déspota. É a personificação do mal, o algoz de uma sociedade fraca e supersticiosa. Dentro da personificação do mal e da tirania que, assim como em *O Gabinete do Dr. Caligari*, são pontos fundamentais de análise da obra, temos algumas passagens e cenas construídas de maneira a explicitar nossa discussão. Nosferatu é um monstro que vive da vida de outras pessoas, e se Caligari é o Estado na pretensão totalitária, Nosferatu, além disso, é a personificação deste totalitarismo. Tem poderes mágicos que o tornam onisciente e quase onipotente. Molda, controla e traça os destinos como bem quiser, é o prenúncio da queda da tradição burguesa, o “pássaro da morte” agourento e poderoso. Há uma intenção de criticar a tirania, um ser capaz de fazer as coisas da maneira que entende, sem consulta daqueles que serão direta ou indiretamente atingidos, isso só traria malefícios como trouxe Nosferatu, destruindo a vida por seus intentos. É mais tirano e mais cruel, afinal tem a vida de todos nas mãos e

não depende de instrumento algum para dar cabo de suas pretensões, é a figura do Estado controlador e autoritário.

O filme de Murnau traz inovações estéticas fascinantes, seu expressionismo toma força espetacular nas cenas de assassinato onde as sombras tomam o papel do assassino. Marcante a utilização de ângulos e posições dinâmicas nas cenas em que as mãos de Nosferatu crescem a fim de alcançar Mina sem que seu corpo físico se projetasse até ela, apenas no momento crucial onde ele suga seu sangue. *Nosferatu* não tem os cenários pintados de *Caligari*, contudo traz jogos de luz e sombra que tornam o aspecto do filme equivalentemente mágico e fantástico. São todos os estereótipos, construídos com a finalidade de provocar medo e quem sabe pretensões reflexivas em quem os assista. Em ambos os casos, os vilões são derrotados, entretanto fica clara a idéia da continuidade da tirania e do caos que perdurarão a todos os tiranos e caóticos.

Existe uma cena em que a inatingibilidade burguesa se expressa na ação de Hutter, o corretor, rapaz de posses e que não acredita no fato de algo poder tirar dele e de seus pares a estabilidade de sua classe, mal sabendo sobre o tirano que ainda não havia chegado para confrontá-lo. Na cena em que ele toma contato com as lendas de um livreto que ele começa a ler na estalagem em que se hospedou antes de chegar ao castelo de Nosferatu, há a intenção de ridicularizar algo que lhe parece remoto demais e quase improvável (a crise se anuncia, mas é ignorada), ri como se tudo estivesse muito bem. No final do filme não é o burguês corajoso e intrépido que salva o dia, mas o desejo transformador de sua amada, sua protegida.

Outra comparação existente entre *Caligari* e *Nosferatu* é a insanidade dos servos Knock e Francis, a idealização do novo mundo dentro da mente de intelectuais que prevêm a crise, quem realmente está fora de si, aqueles que enxergam o apocalipse antes de todos os outros ou aqueles que preferem se fechar em sua própria ingenuidade para não perceber o caráter real do problema?

Fritz Lang é genial quando consegue quebrar o paradigma do monstro subversivo de até então em seu filme “*M*” de 1931. Nesta obra o assassino tem aparência inofensiva, é um pequeno-burguês infantil que nunca seria capaz de fazer mal a ninguém, é gordo e parece efeminado e não resoluto como o conde vampiro ou o médico louco. Mais uma vez a ascensão do irracional acontece fora do controle da sociedade em que tudo acontece. No caso de “*M*”, o assassino é tomado por uma alma demoníaca que o possui e ele nada pode fazer simplesmente ceder a estes instintos, é um

personagem prisioneiro de si mesmo, prisioneiro de campos incontroláveis. Explicita Kracauer:

*“Ele não apenas é uma fortuita combinação do matador habilidoso e da submissa pequena burguesia: de acordo com sua confissão, este Cesare modernizado é um matador por causa de sua submissão ao imaginário Caligari que existe dentro dele. Sua aparência física mantém a impressão de sua completa imaturidade – uma imaturidade que é também responsável pelo crescimento de seus impulsos assassinos.”*²³

Em seus filmes, Murnau recorreu habilmente a um recurso amplamente utilizado nos filmes expressionistas: as tomadas de primeiro plano em que o rosto das personagens é privilegiado, buscando revelar tendências emocionais interiores e criar suspense através das faces angustiadas de seus atores. Murnau foi capaz de destruir a linha tênue que separa os limites do real e do imaginário num momento em que o Cinema começava a ganhar novas técnicas que permitiam aos autores transmitir melhor seus intentos por meio de efeitos especiais impressionantes. A realidade nos filmes de Murnau era como um devaneio, uma esfera de sonho e pressentimento capaz de conduzir uma pessoa tangível a este tipo de esfera, a mundos outrora inimagináveis. Em *Nosferatu*, foi como se o diretor pretendesse manufaturar um pesadelo rodeado de frios intentos apocalípticos, os quais laçam o telespectador numa aura de medo e excitação que o matem conectado a obra cada vez mais intensamente até o final do filme e o acender das luzes da sala de cinema. Como instrumento de alguns de seus truques, em sua ansiosa busca pelo terror, Murnau, juntamente com seu cinegrafista Fritz Wagner, optara por utilizar quadros em negativo nos bosques carpatianos como um emaranhado de árvores brancas sob um céu negro, e efeitos que permitiam à carruagem de *Nosferatu* se distanciar com movimentos fantasmagóricos ou o navio, vazio de tripulante vivo, deslizar por sobre as águas de um mar brilhante levando a peste encarnada no conde vampiro *Nosferatu*.

²³ KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Jorge Zahar. 1988, Rio de Janeiro – RJ. Pág. 258

Os horrores causados no filme, tem como culpado o vampiro. Identificado a pestilência, ele a encarna impregnado de uma natureza destrutiva, um flagelo contra o qual homem algum pode lutar ou se desvencilhar, comparado a um dos cavaleiros do apocalipse evocados mais tarde ao filmar *Fausto* em 1926. O conde evoca os temores da figura tirânica sedenta de sangue, um monstro que por mais fantasioso e fabuloso possa parecer, mostra uma inclinação do cidadão alemão por lendas e contos fantásticos, que devido a seu caráter irreal, eram tão oportunas quanto o próprio expressionismo. A força destes filmes brota nos dramas fantásticos, uma conquista alemã em detrimento de outras obras estrangeiras – como assim defendiam os produtores nacionalistas, principalmente da UFA.

Nosferatu também nos assusta revelando uma característica do tirano ainda escondida dos olhos populares, o fato de que ele pode ser onipresente e ter braços estendidos e prontos para tomar-lhe a força a vida e a liberdade. É uma ameaça onisciente ilocalizável (é impossível localizar e derrotar o monstro, é necessário que deixe que ele venha até sua presa usando-a como isca para então deflagrá-lo) e, deste modo, reflexo da consciência de uma sociedade que, se convertida e submersa num regime tirânico, sofrerá de colapso e de temor coletivo, afinal qualquer um poderia ser ouvidos ou braços do tirano, como os espiões de Maquiavel, um déspota onisciente e onipotente, como um conde de mais de 300 anos portador de um passado sangrento e execrável.

O que acaba por tornar-se muito interessante à nossas conclusões, é o simples fato de que a insistência com que, durante todos aqueles anos, a imaginação pictórica se voltou para este tema indica explicitamente que o problema da autoridade era uma preocupação interior na mente da coletividade. Ao mesmo tempo em que havia uma busca por melhores condições de sobrevivência das classes menos abastadas, rodeada por movimentos de contestação e algumas vezes por revoltas localizadas, grande parte deste contingente temerário de médio-burgueses insatisfeitos visualizava como única saída para a crise a tomada do poder por um partido ultra-conservador que fosse capaz de cercear o caos e a anarquia que imperavam nas instituições públicas e nas esferas da política.

Toda a especulação sobre o cinema do pós-guerra atrofia com a subida dos nazistas ao poder e sua conseqüente manipulação das mídias de massa como ferramenta de propaganda. Atentemo-nos quando falamos desta atrofia, pois pretendemos associá-la à opressão e a ditadura e não ao empobrecimento da produção cinematográfica, pois

toda e qualquer produção cultural cabe muito bem aos intentos da História e de seus profissionais em qualquer momento de suas pesquisas, basta escolher o que melhor lhe sirva. A ascensão de Hitler ao poder em 1932 muda o cenário fílmico da Alemanha, porém não o fada ao declínio, mas sim a uma mudança brusca de foco e de intenção, exigindo de nossos olhares perspicácia singular ao instante, ao processo histórico a que este remete.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, terminamos nossa pesquisa com pesar, pois um tema tão vasto e magnífico ainda tem muito a nos encantar. Quando tratamos de Cinema, a imaginação logo se acende e borbulham em nossas mentes discussões prazerosas e estudos dos mais agradáveis. É a magia da lente cinematográfica, que após mais de um século de sua apresentação ao público ainda nos impressiona. Porém estudar o Cinema e sua História também possui lados obscuros. Como historiadores, não podemos deixar de levar em conta as polifonias dos produtores e nem deixar de lado o contexto de produção das obras pretendidas, e este é um trabalho intelectual árduo, que exige perspicácia e paciência, mesmo sendo gratificante a cada descoberta ou nova forma de enxergar uma cena ou um cenário, os porquês de determinados atores em detrimento de outros ainda melhores ou os motivos que levam os roteiristas a matar alguns vilões e algumas vezes permitir que eles triunfem.

Este é o jogo do qual participamos ao longo desta pesquisa e para o qual convidamos o leitor a se juntar a nós. Dentro das florestas fantasmagóricas de *Nosferatu* ou da cidade mal iluminada por onde Cesare deslizava a procura de suas vítimas, ou melhor ainda, porque não voar junto com Mefistófeles pelos céus de uma Alemanha próxima por seu ocidentalismo capitalista e ao mesmo tempo tão distante de nós, separada por decênios intermináveis neste “breve século XX”, como diria Hobsbawn, já deixado para trás pela nossa geração.

Conviver com o Cinema é mágico e trágico, e entendê-lo ou tentar, pode ser prazeroso ou danoso, a escolha é nossa e independente de qual seja ela a beleza da História como linha de pensamento humano sempre perdurará.

FONTES UTILIZADAS

Filmes:

- ***O Gabinete do Dr Caligari*** (Das Kabinet des Dr Caligari, 1919 / Alemanha).
- ***Nosferatu*** (Nosferatu, 1922 / Alemanha).
- ***A Última Gargalhada*** (The Last Laugh, 1924 / Alemanha).
- ***Fausto*** (Faust, 1926 / Alemanha).
- ***Metropolis*** (*Metropolis*, 1927 / Alemanha).
- ***M, O vampiro de Dusseldorf*** (M, 1931 / Alemanha).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX 1914 – 1991**; tradução Marcos Santarrita. São Paulo. Cia das Letras, 2004.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler, uma História Psicológica do Cinema alemão**; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 1988.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos, Cinema e História do Brasil**; Bauru - SP: EDUSC 2002.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar, 1919 – 1933**; São Paulo: Cia das Letras. Círculo do Livro, 1988 (A Vida Cotidiana).

ROBINSON, David. **O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)**; tradução de José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STOKER, Bram. **Drácula**; São Paulo – SP: Editora Martin Claret, 2006.