

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Fernando Henrique Bononi Verga

A INFLUÊNCIA DO ROMANTISMO NO CINEMA EXPRESSIONISTA ALEMÃO

Bauru
2018

Fernando Henrique Bononi Verga

A INFLUÊNCIA DO ROMANTISMO NO CINEMA EXPRESSIONISTA ALEMÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Comunicação sob orientação do Prof. Dr. Cláudio Bertolli Filho.

Bauru
2018

Bononi Verga, Fernando Henrique.

A influência do Romantismo no cinema
expressionista alemão / Fernando Henrique Bononi
Verga, 2018 Caldeira, 2017
188 f.: il.

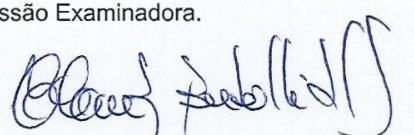
Orientador: Cláudio Bertolli Filho

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2018

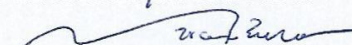
1. Cinema expressionista. 2. Romantismo. 3.
Alemanha. 4. Análise cinematográfica. I. Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE FERNANDO HENRIQUE BONONI VERGA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

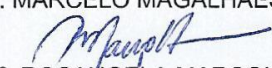
Aos 22 dias do mês de agosto do ano de 2018, às 14:30 horas, no(a) Sala de reunião dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Adj. CLAUDIO BERTOLLI FILHO - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru / UNESP Bauru, Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Profª. Drª. ROSANGELA MARÇOLLA do(a) Polo de São José do Rio Preto / Universidade Metodista de São Paulo, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de FERNANDO HENRIQUE BONONI VERGA, intitulada **A influência do romantismo no cinema expressionista alemão**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: Aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Adj. CLAUDIO BERTOLLI FILHO



Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES



Profª. Drª. ROSANGELA MARÇOLLA

Agradecimentos

Primeiramente a Deus e a Nossa Senhora. Obrigado por toda essa história.

Obrigado, minha esposa Amanda Carubelli Sapata, por seu amor e incentivo. Não teria conseguido sem você. Que cada estudante que ler esta dissertação saiba que você é amada por este autor e que ele será eternamente grato por tudo o que você fez.

Agradeço toda minha família, que sempre apoiou minhas iniciativas, especialmente minha mãe, Vera, e meu pai, Ademir.

E também meu orientador, professor Cláudio Bertolli, os demais professores e colegas da Pós.

À primeira vista, o expressionismo – cujo estilo telegráfico explode em frases curtas e exclamações breves – parece ter simplificado o modo de expressão complicado dos alemães. Mas essa clareza aparente é falaciosa, pois o desejo de ampliar o significado “metafísico” das palavras domina a fraseologia expressionista. Joga-se com expressões vagas, forjam-se cadeias de palavras combinadas ao acaso, inventam-se alegorias místicas, desprovidas de lógica e cheias de insinuações, que se reduzem a muito pouco quando tentamos traduzi-las. Essa linguagem, carregada de símbolos e metáforas, permanece obscura de propósito, para que apenas os iniciados possam captar-lhe o sentido. É um terreno juncado de armadilhas: para atravessá-lo incólume é preciso conhecer suas senhas

(Lotte Eisner, crítica de cinema e autora de *A Tela Demoníaca* – 2002, p. 18).

VERGA, Fernando H. B. **A influência do Romantismo no cinema expressionista alemão.** Dissertação (Mestrado Acadêmico em Comunicação) – FAAC – UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Cláudio Bertolli Filho. Bauru, 2018.

Resumo

Este estudo mostra como o Romantismo alemão influenciou e moldou uma geração de filmes que se transformaram em ícones da cinematografia mundial e constituíram um gênero próprio de seu tempo, o expressionismo. Através da metodologia de análise cinematográfica de Vanoye e Goliot-Lété, apoiada pela concepção de contextualização histórica de Marc Ferro, apresenta-se uma leitura dos aspectos românticos presentes nos filmes *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, *O Golem – Como veio ao mundo* (1920), de Paul Wegener, e *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau. A análise evidencia que essa influência está presente em todos os aspectos dos filmes, sendo notada nas narrativas, na estética e no uso das técnicas cinematográficas, construindo uma *mise-en-scène* que estabelece uma atmosfera para cada obra e revela uma crítica em relação à modernidade.

Palavras-chave

Cinema expressionista; Romantismo; História da Alemanha; análise cinematográfica; *mise-en-scène*.

Abstract

This study shows how Romanticism influenced and shaped a generation of movies that became icons of the world cinematography and constituted a genre of its time, the expressionism. Through Vanoye and Goliot-Lété film analysis methodology, supported by Marc Ferro's conception of historic contextualization, it presents an interpretation of the romantic aspects present on the following movies: *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919), by Robert Wiene, *The Golem* (1920), by Paul Wegener, and *Nosferatu* (1922), by F. W. Murnau. The analysis evince that this influence is present in all aspects of the movies, being noted in narrative, aesthetics and in the use of cinematography techniques, building a *mise-en-scène* that creates an atmosphere for each work and reveals a criticism about the modern times.

Key words

German expressionism; Romanticism; Germany history; cinematography analysis; *mise-en-scène*.

Índice de Figuras

FIGURA 1 MATERIALIZAÇÃO DA PALAVRA MÁGICA REVELA UMA INSTÂNCIA NARRATIVA SECUNDÁRIA, ALTERNATIVA À AUSÊNCIA DE SOM QUE ENUNCIA O UNIVERSO CABALÍSTICO DO JUDAÍSMO.....	113
FIGURA 2 FOCO DE LUZ E FECHAMENTO DE ÍRIS NO ROSTO DO RABINO REVELAM UMA SUSPEITA – ELEMENTO DE LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA QUE COMUNICA DIRETAMENTE AO ESPECTADOR UM SENTIMENTO DO PERSONAGEM.....	114
FIGURA 3 DA MULTIDÃO PARA A EXCLUSIVIDADE EM TELA: MONTAGEM INFLAMA A VONTADE DE FAMULUS E TORNA SUA REAÇÃO PROPORCIONAL AO TAMANHO DE SUA DECEPÇÃO.....	115
FIGURA 4 FLORIAN CHEGA AO PORTÃO DO GUETO: AS PROPORÇÕES DIZEM RESPEITO A FATORES CULTURAIS DE DISTANCIAMENTO ENTRE JUDEUS E ALEMÃES, ALÉM DE DESTACAR O BRANCO QUE CHEGA COM FLORIAN EM CONTRASTE À ESCURA BARREIRA JUDAICA.....	116
FIGURA 5 PLANO CONJUNTO EM QUE AS PESSOAS SUPPLICAM AO RABINO POR UM FEITIÇO CONTRA O INCÊNDIO – TODA A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> CONSISTE EM REAFIRMAR A AUTORIDADE DO LÍDER RELIGIOSO.....	116
FIGURA 6 PLANO APROXIMADO ENFATIZA EXPRESSÕES E GESTOS COLETIVOS, INTENSIFICA O SENTIMENTO QUE ESTÁ SENDO EXPRESSADO, DRAMATIZA A CENA.....	117
FIGURA 7 POSICIONAMENTO E ÂNGULO DA CÂMERA REFORÇA O ENCURRALAMENTO DE FLORIAN PELO GOLEM E FAZ CRESCER O SENTIMENTO DE MEDO EM RELAÇÃO À CRIATURA.....	118
FIGURA 8 AMULETO EM FORMA DE ESTRELA DE DAVI TEM UMA PALAVRA MÁGICA SOPRADA POR UM DEMÔNIO EM SEU INTERIOR – RELACIONAR JUDEUS A MAGIA NEGRA É UM FATOR RECORRENTE EM O GOLEM.....	119
FIGURA 9 DA ESQUERDA PARA A DIREITA OS PERSONAGENS VÃO SURGINDO PELAS ARTÉRIAS DESSE ORGANISMO OBLÍQUO. AS CURVAS DE CENÁRIO DESTACAM O ASPECTO ORGÂNICO DA CENA, QUE CULMINA NAS IMAGENS DA PRÓXIMA SEQUÊNCIA.....	120
FIGURA 10 NA SALA ANTERIOR OS CONFLITOS SURGEM E AQUI ELES SÃO DEVORADOS, EM CENAS QUE DEMONSTRAM O DOMÍNIO DE UM PERSONAGEM SOBRE O OUTRO - A DECORAÇÃO CÊNICA CONSTRÓI UM AMBIENTE OPRESSOR, COM DENTES GÓTICOS.....	120
FIGURA 11 COM A CÂMERA PARADA, O PLANO GERAL TORNA-SE CONJUNTO NESTE USO DE PROFUNDIDADE DE CAMPO – OS PERSONAGENS ATRAVESSAM A DISTÂNCIA ENTRE O FUNDO DA TELA E O ESPECTADOR.....	121
FIGURA 12 NESTA SEQUÊNCIA DE PLANOS, O EFEITO DA ILUMINAÇÃO RESSALTA UM ASPECTO PSICOLÓGICO DOS PERSONAGENS: ORA REMETE A UMA CONSTATAÇÃO, COMO A ILUMINAÇÃO QUE SEGUE O RABINO DURANTE O FILME, ORA COMO SUBMISSÃO.....	122
FIGURA 13 O ANTISSEMITISMO RELIGIOSO LIGA JUDEUS A ANIMAIS, MAS NESTE CASO, O MAU AGOURO QUE O GATO PRETO REPRESENTA É AMBÍGUO, POIS UMA LEITURA POSSÍVEL O RELACIONA À QUEDA DO IMPÉRIO QUE AMEAÇA A VIDA NO GUETO.....	126
FIGURA 14 A INVERSÃO DO ÂNGULO COLOCA A MULTIDÃO AOS PÉS DO RABINO – ESTRATÉGIA CINEMATOGRAFICA PARA ENGRANDECER O PERSONAGEM.....	127
FIGURA 15 A ÊNFASE DA LUZ NO RABINO LÖW MOSTRA SUA AUTORIDADE EM RELAÇÃO AOS DEMAIS.....	128
FIGURA 16 SEQUÊNCIA: AS MÃOS DO RABINO, SÍMBOLO DE SEU PODER, SURGEM EM DIVERSOS CONTEXTOS NO FILME – ELAS SEMPRE ESTÃO RELACIONADAS AO DESTINO, COMO AGENTE CAPAZ DE MUDAR O DESTINO.....	129
FIGURA 17 A SEDUTORA MIRIAM E O REPRIMIDO FAMULUS EM SUA PRIMEIRA CENA – A CONDIÇÃO DE CADA UM É TRABALHADA NA <i>MISE-EN-SCÈNE</i>	129
FIGURA 18 MIRIAM VAGUEIA EM CENA EMBLEMÁTICA SOBRE A MELANCOLIA EM QUE A PERSONAGEM SE ENCONTRA – PERSONAGEM BEIRA O DESESPERO POR REPRIMIR SEU DESEJO DE LIBERDADE.....	131
FIGURA 19 SEQUÊNCIA DO GOLEM COM A FLOR MARCA O INÍCIO DE UMA NOVA VISÃO DE MUNDO PARA A CRIATURA – ELE LIBERA SUA REVOLTA PARA CONQUISTAR O QUE DESEJA, RECUSANDO-SE A OBEDECER. ..	131
FIGURA 20 A CRIANÇA COM A MÃE DIANTE DA ESTÁTUA SACRA REFORÇA O DESEJO DO GOLEM DE TRANSFORMAÇÃO – RADICALMENTE, A CRIATURA BUSCA UMA OUTRA CULTURA: A QUE SE IDENTIFICA AO CATOLICISMO IMPERIAL DOS HABSBURGO.....	132
FIGURA 21 REPRESENTAÇÃO DA INOCÊNCIA E DO PECADO RELIGIOSO – O GOLEM BUSCA A ASSIMILAÇÃO CULTURAL ALEMÃ CATÓLICA E É ENGANADO POR ELA.....	133
FIGURA 22 ENTRETENIMENTO DE MASSA PARA A CORTE CONTRASTA A CULTURA ÚNICA DA OUTRA COMUNIDADE – O TEMA DA MIRAGEM NIVELA POR BAIXO A CORTE IMPERIAL: UMA HISTÓRIA ANTISSEMITA POPULAR.....	133

FIGURA 23 O RETORNO PARA O GUETO É A PASSAGEM DA CRIATURA PARA O INDIVIDUALISMO, SUA PROCURA PELO “EU” – PARA O RABINO, É UM ESPÍRITO DE RESIGNAÇÃO, POIS MANTEVE AS COISAS COMO ESTAVAM E APENAS AMENIZOU UM PROBLEMA.	135
FIGURA 24 O FILME ENCERRA COM ESTA IMAGEM DO LUTO DE HUTTER E O MÉDICO EXIGINDO PRIVACIDADE DO ESPECTADOR.	140
FIGURA 25 ELLEN SIMBOLIZA O PERFIL DA MULHER ROMÂNTICA BURGUESA: UMA CERTA MELANCOLIA NA FELICIDADE,	141
FIGURA 26 NO INTERIOR DO CASTELO DE CONDE ORLOK O VAZIO PREENCHIDO PELA ACINZENTADA PALHETA DE MURNAU REFORÇA O ENCURRALAMENTO DE HUTTER.	142
FIGURA 27 MURNAU CONSTRÓI IMAGENS PARA SEREM DESTRUÍDAS, PRESERVANDO A FELICIDADE NO PRÓLOGO E O.....	143
FIGURA 28 ESTE É O PRIMEIRO PLANO GERAL EM QUE HUTTER APARECE ATRAVESSANDO A TELA EM DIREÇÃO À CÂMERA, TÉCNICA QUE MURNAU UTILIZA DURANTE TODO O FILME PARA CRIAR DIVERSOS SIMBOLISMOS.	143
FIGURA 29 HUTTER FAZ DISTANCIA-SE CADA VEZ MAIS DE ELLEN E APROXIMA-SE DE NOSFERATU, ATRAVESSANDO PLANOS EM DIREÇÃO AO LESTE. O ROMANTISMO IDEALIZADO DESTAS PRIMEIRAS CONSTRUÇÕES SE INVERTE PARA UM ROMANTISMO SOMBRIO NOS PRÓXIMOS PLANOS GERAIS.	144
FIGURA 30 SOB O DOMÍNIO DE NOSFERATU, A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> DO PLANO GERAL SE INVERTE E HUTTER INICIA UM MOVIMENTO CONTRÁRIO, EM QUE É LEVADO PELA CARRUAGEM FANTASMA, AFASTANDO-SE DA CÂMERA.	145
FIGURA 31 A SUBJETIVIDADE DO OLHAR DA CÂMERA TORNA AS CENAS NO LESTE ENIGMÁTICAS, CRIANDO UM SENTIMENTO DE SUSPENSE EM RELAÇÃO AO LUGAR.	145
FIGURA 32 O JOGO DE PLANOS E A MOVIMENTAÇÃO DOS PERSONAGENS QUE MURNAU ARTICULA POTENCIALIZAM O PLANO APROXIMADO DOS DOIS PERSONAGENS, QUE FINALMENTE SE ENCONTRAM.	146
FIGURA 33 MURNAU REPETE O MESMO PRINCÍPIO NA <i>MISE-EN-SCÈNE</i> DOS PLANOS GERAIS, CRIANDO UM DIÁLOGO INTERNO ENTRE ELEMENTOS DA TRAMA QUE POTENCIALIZAM ESTADOS DE ESPÍRITO E EVOLUEM SIMBOLICAMENTE A NARRATIVA.	147
FIGURA 34 O PODER DO VAMPIRO É AMPLIADO PELA MONTAGEM, QUE O MOSTRA E FALA A SEU RESPEITO POR ANALOGIAS.....	148
FIGURA 35 O RETORNO DO ENFRAQUECIDO HUTTER É CONFRONTADO COM A CHEGADA VIRULENTE DE NOSFERATU; A INVERSÃO DO ÂNGULO É O TOQUE SOBRENATURAL QUE COMPLETA O DOMÍNIO DA CRIATURA SOB O NAVIO.	149
FIGURA 36 NOSFERATU CHEGA COM UM CAIXÃO E ESPALHA SUA PRAGA PELA CIDADE; ALGUNS MINUTOS DEPOIS, VEMOS A PROCISSÃO DE CAIXÕES SAINDO DE WISBORG.	149
FIGURA 37 A SOMBRA DO VAMPIRO, UM DOS MARCOS NÃO SÓ DO EXPRESSIONISMO, MAS DE TODOS OS TEMPOS NO CINEMA MUNDIAL. É QUANDO O DOMÍNIO DE NOSFERATU CHEGA AO ÁPICE, ASSIM COMO SEU DESEJO POR ELLEN.....	150
FIGURA 38 OS GESTOS E EXPRESSÕES LIGEIRAS E O SORRISO PERMANENTE REFORÇAM O ESTRANHAMENTO EM RELAÇÃO AO PERSONAGEM. DESDE SUA PRIMEIRA APARIÇÃO O ESPECTADOR NOTA QUE HÁ ALGO SUSPEITO EM KNOCK.....	152
FIGURA 39 ESTEREÓTIPOS ANTISSEMITAS COMPÕEM A IMAGEM DE NOSFERATU, MAIS UM PERSONAGEM DO EXPRESSIONISMO QUE TRATA O JUDEU COMO O OUTRO, O ESTRANHO QUE NÃO PERTENCE.	153
FIGURA 40 A MESMA CONCEPÇÃO CÊNICA MOSTRA RATOS E NOSFERATU SAINDO DE UM ALÇAPÃO DO NAVIO, ANALOGIA À PRAGA QUE CHEGA À CIDADE, IDEIA REFORÇADA NA SEQUÊNCIA PELAS IMAGENS DO VAMPIRO ANDANDO NA CIDADE.	154
FIGURA 41 O SILÊNCIO E A QUIETUDE DAS ÁGUAS E DO PORTO DESTACAM A ENTRADA DO NAVIO NO PLANO; A MÁSCARA ARREDONDADA NA BORDA DA CÂMERA REFORÇA O FOCO NA APROXIMAÇÃO DO VAMPIRO.....	155
FIGURA 42 MURNAU INSERE NA PRIMEIRA CENA DE SEUS PERSONAGENS A SIMBOLOGIA QUE OS COMPÕE, NO CASO A ARTIFICIALIDADE DE HUTTER E A NATURALIDADE DE ELLEN.....	156
FIGURA 43 A CENA, TÍPICA DO ROMANTISMO, É DE UMA DONZELA EM UMA BELA PAISAGEM NATURAL, MAS O QUE DOMINA É O ESPÍRITO DA PERSONAGEM, QUE TRANSFORMA A CENA NUMA MÓRBIDA EXPECTATIVA DA MORTE.	158
FIGURA 44 HOLSTEINWALL É UMA VILA MEDIEVAL NUMA COLINA, MAS SE ASSEMELHA A UM CEMITÉRIO NA PINTURA, ENQUANTO O PRISIONEIRO É ASSOMBRADO PELAS SOMBRAS DE SUA CELA.	163

FIGURA 45 ASSIM COMO MIRIAM E ELLEN, JANE É UMA MULHER ROMÂNTICA QUE SEDUZ UM MONSTRO E POSSIBILITA SUA DESTRUÇÃO. ATÉ NA LOUCURA ELA É ROMÂNTICA, POIS IMAGINA-SE UMA RAINHA INTOCÁVEL, QUE TRANSCENDE AOS DESEJOS HUMANOS.	164
FIGURA 46 NAS DUAS CONCEPÇÕES DE PLANOS CONJUNTOS O CENÁRIO PREENCHE QUASE TODA A CENA, COMO SE AVANÇASSE PARA TODOS OS ESPAÇOS DA TELA, ISOLANDO A PERSPECTIVA E CRIANDO UMA ATMOSFERA DE OPRESSÃO, QUE ORA ACUMULA PESSOAS EM UM ESPAÇO PEQUENO OU AS ISOLA NO CENTRO DA TELA.	165
FIGURA 47 NESTES DIVERSOS TIPOS DE PLANOS HÁ UMA TENSÃO ENTRE OS PERSONAGENS QUE REFORÇA A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> DA OPRESSÃO.....	166
FIGURA 48 FRANCIS, CALIGARI, ALAN E CESARE: PLANOS MAIS PRÓXIMOS, MAQUIAGEM E CONTORNOS ESCURECIDOS NA TELA REVELAM A MOTIVAÇÃO PSICOLÓGICA DE CADA UM. FRANCIS OLHA PARA SEU PASSADO, CALIGARI RUMINA ÓDIO CONTRA O FUNCIONÁRIO DA PREFEITURA, ALAN ENCARA SEU FUTURO E CESARE DESPERTA DO SONO PARA O TRANSE AUTORITÁRIO DE SEU MESTRE.....	167
FIGURA 49 A FIGURA DA SOMBRA ASSASSINA É PRESENTE TAMBÉM EM O GOLEM E NOSFERATU. CESARE APROXIMANDO-SE DE JANE COMO UMA SOMBRA ATRAVESSANDO O QUARTO É UMA RELEITURA DESSA CENA, POTENCIALIZADA PELO TERROR DA PRESENÇA FÍSICA DO VILÃO.	168
FIGURA 50 A LUZ É UM DOS PRINCIPAIS COMPONENTES DA PAISAGEM EXPRESSIONISTA, CRIANDO CONTRASTES E DILUINDO CESARE EM SILHUETAS E NO CENÁRIO.	169
FIGURA 51 DUALIDADE REFORÇADA PELA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA - ELEMENTOS DE LIGAÇÃO QUE SE REPETEM PARA ESTES DOIS PERSONAGENS TORNAM A IDEIA DE QUE SEJAM A MESMA PESSOA AINDA MAIS FORTE.	170
FIGURA 52 A CENOGRRAFIA, NO EXPRESSIONISMO, CRIA AMBIENTES PSICOLÓGICOS, PAISAGENS DE MENTES PERTURBADAS POR INFLUÊNCIAS DO MUNDO EXTERNO. O MAL DE CALIGARI É DESTACADO PELA CENOGRRAFIA EM DIVERSAS SITUAÇÕES, COMO SEU DELÍRIO EM QUE AS PALAVRAS ENTRAM NA CENA, AS GARRAS DO LADO DE FORA DE SUA SALA E A VERTIGINOSA CASA DO HIPNOTIZADOR.....	171
FIGURA 53 ENFERMEIROS SEGURAM CALIGARI E FRANCIS E EM SEGUIDA OS DEIXAM NO QUARTO; SEMELHANÇA DAS SEQUÊNCIAS SUGEREM A LIGAÇÃO ENTRE OS PERSONAGENS, COMO UM DUPLO VIVENDO A EXPERIÊNCIA DO OUTRO.....	172
FIGURA 54 DEFORMAÇÃO REVELA A NEGAÇÃO DA REALIDADE, DO PRESENTE DO PÓS-GUERRA, UMA REVOLTA VISUAL QUE EXPRESSA A PERTURBAÇÃO INTERNA DOS PERSONAGENS DIANTE DAS CONSEQUÊNCIAS DA MODERNIDADE.	174
FIGURA 55 A ATUAÇÃO DE WERNER KRAUSS E CONRADT VEID CHAMA A ATENÇÃO, POIS PARA TRANSMITIR O CARÁTER SUSPEITO E VIL QUE PEDEM SEUS PERSONAGENS SUAS EXPRESSIVIDADES EM GESTOS E FEIÇÕES DESTACAM-SE DOS DEMAIS.	175
FIGURA 56 NO ROMANTISMO, O HOMEM PODE ENCONTRAR NO SEU VERDADEIRO EU TANTO O BEM QUANTO O MAL, DUALISMO QUE FICA EVIDENTE EM CESARE.	176
FIGURA 57 O DUPLO CONDUTOR DO FILME, O DIRETOR E CALIGARI, QUE ATRAVÉS DE PISTAS QUE O DIRETOR INSERE NO FILME TORNA A VERDADE EM RELAÇÃO A ELES DÚBIA.	177
FIGURA 58 A ROMÂNTICA JANE APARECE COMO UMA NOIVA PROMETIDA, UMA ESPERANÇA DE FELICIDADE PARA ELA E FRANCIS, QUANDO NA SUA MENTE LOUCA ELA É UMA RAINHA INTOCÁVEL. ASSIM COMO ELLEN E MIRIAM, ELA É FILMADA EM AMBIENTE DOMÉSTICO, E AO SAIR DESTE ESPAÇO PÕE SUA VIDA EM RISCO TAMBÉM POR AMOR, NO CASO PELO PAI.....	178
FIGURA 59 AS DIVERSAS NARRATIVAS QUE SE CRUZAM, COMPLEMENTAM E NEGAM UMA À OUTRA SÃO REPRESENTADAS NESTA CENA, QUE REVELA O EXATO MOMENTO EM QUE FRANCIS SE CONFRONTA COM TODOS ESTES CAMINHOS.....	179

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - 13

CAPÍTULO I – CINEMA, CULTURA E SOCIEDADE

- 1.1. Aspectos históricos, técnicos e sociais da sétima arte - 16
- 1.2. A impressão de realidade - 31
- 1.3. Sobre a noção de Cultura - 38
 - 1.3.1. Identidade - 46

CAPÍTULO II – ALEMANHA, ROMANTISMO E EXPRESSIONISMO

- 2.1. A busca por identidade - O Romantismo aflora em meio às guerras - 49
- 2.2. A sociedade alemã no período romântico - 52
- 2.3. O espírito romântico - 55
 - 2.3.1. Tipologia - 72
- 2.4. O Romantismo após a Era Romântica – A construção de um novo império - 75
- 2.5. Os judeus no século romântico - 81
- 2.6. O Império e o Romantismo no século XX - 89
- 2.7. O expressionismo aflora em meio à morte - 95

CAPÍTULO III – O ESPÍRITO ROMÂNTICO NO CINEMA EXPRESSIONISTA

- 3.1. Metodologia de pesquisa e análise - 104
- 3.2. O Golem – Como veio ao mundo - 107
 - 3.2.1. Informações - 108
 - 3.2.2. Dinâmica da narrativa - 109
 - 3.2.3. O Golem – Aspectos da linguagem cinematográfica - 112
 - 3.2.4. O Golem - revolta e resignação - 124
- 3.3. Nosferatu - 136
 - 3.3.1. Informações - 137
 - 3.3.2. Dinâmica da narrativa - 138
 - 3.3.3. Nosferatu – Expressionismo cinemático - 139
 - 3.3.4. Nosferatu – A natureza destruidora - 150
- 3.4. O Gabinete do Dr. Caligari - 159
 - 3.4.1. Informações - 160
 - 3.4.2. Dinâmica da narrativa - 161
 - 3.4.3. Caligari – *Mise-en-scène* da opressão e suspense - 163
 - 3.4.4. Caligari – Negação do presente e dualismo - 173
- 3.5. Considerações finais- 180

REFERÊNCIAS - 185

INTRODUÇÃO

Famosos pelas sombras de *Nosferatu* (1922) subindo a escadaria para o quarto de Ellen, pelos edifícios deformados de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) ou pela multidão correndo pelo gueto em chamas de *O Golem* (1920), o expressionismo alemão legou para a história um conjunto de filmes que constituem, após um século de história cinematográfica, uma escola que influenciou artistas de todo o mundo. Tais filmes popularizaram a técnica alemã de fazer cinema no início da década de 1920, principalmente nas empresas de Hollywood, que começaram a contratar artistas alemães para produzirem filmes em solo americano. Esse intercâmbio deu origem aos filmes *noir*, de estilo visual marcante pelos fortes contrastes entre claro e escuro, de personagens ambíguos e desesperados em situações impiedosas, de ambientes urbanos ou paisagens remotas e exóticas, características que deflagram a influência alemã.

Além dos filmes *noir*, o alcance do cinema expressionista alemão tem reflexos em produções mais contemporâneas, como a trajetória do americano Tim Burton, principalmente em filmes como *Vincent* (1982), *Edward Mãos-de-tesoura* (1990), *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1999) e *A Noiva Cadáver* (2005), por exemplo; ou do alemão Wim Wenders, de aclamados títulos como *No Decurso do Tempo* (1976), *Paris, Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987). O cinema expressionista alemão é considerado também a gênese do cinema de terror e suspense, popularizando monstros e vilões como vampiros, demônios, fantasmas, psicopatas, criaturas mágicas e míticas, também estabelecendo métodos no uso das técnicas cinematográficas que criam a sensação de suspense, medo e opressão, motivações bastante presentes nas obras analisadas neste estudo.

Havia praticamente uma comunidade criativa por trás do cinema expressionista alemão, com nomes de diretores, produtores, câmeras, roteiristas e designers aparecendo repetidamente entre os títulos lançados. Deste contexto, *Caligari*, *Golem* e *Nosferatu* são três destaques, títulos de impacto permanente na história do cinema, e devido a esta importância foram selecionados para compor esta análise a respeito da influência do movimento Romantismo no cinema expressionista alemão. Na tradição romântica, as idealizações e abstrações são alegorias do lado monstruoso do ser humano, de sua natureza obscura, visão que tomou força com a Revolução Francesa, especificamente a partir do episódio dos monarcas e nobres guilhotinados, a consequente ascensão de Napoleão e a secularização que ele promove na Europa; esta virada do século XVIII para o século XIX impactou com terror as cortes alemãs, as classes artísticas e intelectuais, intensificando uma veia romântica que se tornou das mais populares, a da fantasia. Segundo Safransky (2010), primeiro os românticos

admiraram Napoleão como a personificação da revolução, da força fulminante da natureza se afirmando; viam-no como um verdadeiro artista romântico que transforma a história em uma obra de arte. Mas essa imagem muda.

Napoleão, que além de alguma modernização também traz muita opressão e humilhação, não perde nada do seu gênio aos olhos dos contemporâneos; ele permanece como a personificação do espírito do mundo, mas agora é um espírito maligno, demoníaco, que age nele e através dele: um antiespírito, o inferno, a natureza decaída, uma mistura de Prometeu e Mefisto (SAFRANSKY, 2010, p. 172-173).

O Romantismo glorifica coisas que não são palpáveis, conceitos complexos como ideais, liberdade, sobrevivência, esperança, heroísmo, desespero, infinito; sensações que a natureza provoca no homem, como medo, força e isolamento, tudo expressado a partir de um nível profundo e subjetivo. Além de pensamentos intangíveis, o Romantismo também pode ser definido por aquilo que ele vai contra, o que cria conflitos entre espírito e ciência, natureza e indústria, irracional e racional, rusticidade e aristocracia, passado e presente, dualismos interpretados de diversas formas que podem se transformar nas mais diversas manifestações simbólicas ao longo da história do movimento. Os românticos se interessaram pela relação entre sombra e luz, por uma existência decadente e um eterno amor pelo incerto, levando ao dualismo tão presente na alma alemã. A exemplo dos românticos do século XVIII e XIX, os cineastas do expressionismo alemão ligaram os horrores da guerra e a ansiedade do pós-guerra a histórias de mistério com uma estética de contrastes entre claro e escuro. A inspiração no Romantismo Alemão levou os cineastas da República de Weimar a verem o mundo racional e iluminado como uma face da mesma natureza que envolve a insanidade, horror e medo da noite, o dualismo da alma alemã que influenciou as narrativas e estética da era de ouro do cinema.

Misticismo e magia – forças obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação – tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. As hecatombes de jovens precocemente ceifados pareciam alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam como as sombras do Hades ao beberem sangue (EISNER, 2002, p. 17).

A identificação com os mistérios da vida, com a escuridão escondida bem abaixo do verniz da sociedade é aparente nos três filmes analisados neste estudo. Os vilões representam elementos que ameaçam a frágil civilização, enquanto cenas mórbidas mostram que a ferocidade não é o único aspecto destes monstros. O cinema expressionista bebeu do folclore romântico, das lendas, literatura, teatro e cultura de massa, alimentando a curiosidade

e imaginação do público pelos temas fantásticos e contrastando as dimensões subjetivas e objetivas da vida cotidiana.

Diante do alcance que os filmes expressionistas tiveram na história do audiovisual, identificar e compreender suas influências aprofunda a compreensão de seu impacto não só nestas obras clássicas, mas também em todo seu lastro na cultura do século XX, a era da imagem. A produção cinematográfica de outros países não costuma ser um tema frequente no meio acadêmico, pois mesmo nos eventos de Comunicação em que há grupos de cinema a maioria dos trabalhos trata da produção brasileira. Dar atenção à história do cinema expressionista possibilita revelar os pilares que edificaram a cultura do filme na nossa sociedade, bem como expandir o conhecimento a respeito de temas presentes hoje no universo de mídias como o próprio cinema, televisão, plataformas de *streaming*, além de bandas de rock e quadrinhos, que buscam nele inspiração para temas como terror, suspense, monstros, crime, vilões, opressão e tantos outros.

Para compreender a profundidade da influência do Romantismo nos aspectos técnicos e narrativos nos três filmes destacados, este estudo divide-se em três capítulos organizados da seguinte forma: o primeiro conta a respeito dos primeiros vinte anos do cinema, o desenvolvimento dos métodos e linguagem, sua relação com a sociedade e impacto na cultura; discute a respeito da impressão de realidade, efeito criado pela imagem em movimento, a partir da obra de Christian Metz, Edgar Morin, Marcel Martin e Jacques Aumont; e também a respeito do conceito de Cultura, tendo como base a obra de Denys Cuche, Norbert Elias e Clifford Geertz. No segundo capítulo aprofunda-se na história do Romantismo, tendo como referências as pesquisas de Löwy e Sayre, Safranski e Berlin, paralelamente traçando uma história da Alemanha a partir de eventos que influenciaram o espírito romântico entre os séculos XVIII, XIX e XX. Discute o expressionismo, a República de Weimar e principalmente seu cinema tipicamente nacional, criado a partir da influência da tradição cultural desta nação. No terceiro capítulo estão as análises dos três filmes selecionados, em que se destacam aspectos da narrativa e técnicos-artísticos, como a montagem, procedimentos de câmera, elementos de ligação, elipses, iluminação, enquadramento, ângulos, movimentos e outros. Busca-se identificar nestas ferramentas do cinema a presença romântica interferindo na sua forma e como estes procedimentos colaboram para a construção da atmosfera de cada um destes filmes.

Para empreender esta análise usa-se o método de Vanoye e Goliot-Lété, apoiado na concepção de contextualização histórica de Marc Ferro, uma vez que o Romantismo é um vasto campo conceitual que se move com a história e o cinema um produto cultural que sofre influência dela.

CAPÍTULO I – CINEMA, CULTURA E SOCIEDADE

1.1 Aspectos históricos, técnicos e sociais da sétima arte

O cinema consolidou-se enquanto fenômeno de comunicação de massa no contexto entre 1895 e 1915, as duas primeiras décadas de sua existência. Neste período ocorreu seu desenvolvimento enquanto tecnologia, nas formas de uso, na relação com o público, linguagem própria e narrativa, uma metamorfose que tornou o cinematógrafo viável comercialmente e o popularizou como a sétima arte, marcando a cultura do século XX. O cinema expressionista alemão, em destaque nesta pesquisa, ganhou força após o encerramento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) com as produções da UFA (*Universum Film AG*), criada por iniciativa estatal como esforço de propaganda de guerra e pilar da produção cinematográfica alemã no transcorrer das três décadas seguintes. Os horrores recentes das batalhas, vivenciados por muitos artistas que haviam sido soldados, funcionaram como um *leitmotiv* de temas a serem explorados, como morte, dor, sofrimento, medo, desespero, colaborando para legar à Alemanha sua era de ouro no cinema. Artistas da recém-criada indústria cinematográfica, já familiarizados com a arte expressionista, transpuseram técnicas do teatro e criaram outras que viriam a constituir a assinatura estética destes filmes, como nos três exemplares analisados neste trabalho - *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene (1919); *O Golem – Como Veio ao Mundo*, de Paul Wegener e Carl Boese (1920); *Nosferatu*, de F. W. Murnau (1922).

Este período clássico do cinema alemão ocorre durante a República de Weimar (1919-1933), primeira experiência democrática do país que passou por caos econômico, social e político. Este cinema emerge como um reflexo de sua época, o *Zeitgeist* (espírito do tempo) conceituado pelos filósofos do Romantismo alemão, como Herder e Hegel, uma amálgama formada pelo clima intelectual e cultural destas primeiras décadas do século XX com raízes na profunda tradição cultural romântica da Alemanha. O cinema expressionista tem seu auge na década de 1920 e influenciou a produção mundial, mas para chegar a este ponto tanto a tecnologia quanto a sociedade passaram por transformações entre o século XIX e início do século XX que possibilitaram o surgimento destes filmes.

Tem-se pensado sobre o que é o cinema e seu impacto na sociedade desde que a primeira imagem em movimento foi projetada para uma audiência pelos irmãos Lumière em 22 de março de 1895. Vindos de uma família francesa que enriqueceu fabricando

equipamentos fotográficos, os famosos personagens do *primeiro cinema*¹ são o reflexo do século XIX, época de grandes descobertas científicas e de avanços tecnológicos, de novas visões artísticas, de uma burguesia que transforma as relações de trabalho, a produção de bens de consumo e a sociedade. A Revolução Industrial fez da Europa o centro do desenvolvimento capitalista e a tornou a “peça mais importante da economia mundial e da sociedade burguesa. Nunca houve na história um século mais europeu, nem tornará a haver”. (HOBSBAWM, 1988, pg. 23). As principais descobertas científicas saíam do continente e, com a comercialização de novos produtos e a exploração do mercado das colônias, formaram-se fortunas que bancavam o avanço da industrialização e do comércio.

As artes passaram por uma mudança no século XIX, em oposição aos efeitos da industrialização, que transformou as cidades em tumultuados centros superlotados e desencantou a vida. Isso é, em parte, o Romantismo, movimento que se opõe à modernidade capitalista industrial e burguesa ao mesmo tempo em que a incorpora, procurando um refúgio na vida próxima à natureza, à descoberta do eu, vendo o mundo com um olhar de estranhamento que também significava encanto, mistério, melancolia e liberdade. BERLIN (2015) diz que tentar resumir o movimento é entrar numa armadilha, por que “a importância do Romantismo é ter sido o maior movimento recente que transformou a vida e o pensamento do mundo ocidental” (2015, p. 24). Para o filósofo, todas as outras mudanças que ocorreram ao longo dos séculos XIX e XX foram profundamente influenciadas por ele. Para SAFRANSKI (2010), o Romantismo encontrou uma expressão especial na Alemanha, tanto “que no exterior às vezes se identifica a cultura alemã com o Romantismo e o romântico. O Romantismo é uma época. O romântico é uma postura de espírito que não está limitada a um tempo” (2010, p. 16). No final do século XIX há outro momento nas artes, o Modernismo, que continha tendências românticas, mas também rompe com padrões antigos buscando novas formas de expressão que representem o mundo contemporâneo, dando origem a vários movimentos artísticos e a ideias filosóficas como o positivismo.

Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura (HOBSBAWM, 1995, p. 143).

¹A expressão vem do termo em inglês *early cinema*. Por *primeiro cinema* compreende-se os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908. (COSTA, 2005, p. 34).

O contexto da arte também é profundamente transformado pela tecnologia e a descoberta do mercado de massas; seu consumo é impulsionado pelo aumento da riqueza da classe média urbana, da grande extensão da classe média baixa e de setores instruídos da classe trabalhadora. O cinema é a arte por excelência dessa época, pois conseguiu revolucionar as artes separadamente da *avant-garde*, que só o considerou quando já estava amadurecido, durante a guerra. Para Hobsbawm (1995), o cinema se desenvolveu de maneira imprevisível e sem ser notado pelos defensores dos valores culturais, mas com a velocidade de uma verdadeira revolução cultural.

As primeiras duas décadas do cinema coincidem com o apogeu do imperialismo. Os anos das primeiras projeções de Thomas Edson e dos irmãos Lumière ocorrem após a disputa pela África, dos anos 1870 e 1880, e a invasão do Egito pelos britânicos em 1882, por exemplo. Os produtores mais prolíficos deste período são exatamente os países mais poderosos, que competiam pelos novos mercados e, em alguns casos, tinham interesse em exaltar o empreendimento colonial – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha. “O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador” (STAM, 2003, p. 34). Como afirma Musser (1996), “a Segunda Guerra dos Boêres foi extensivamente fotografada e filmada de uma perspectiva britânica em 1899-1900²” (1996, p. 158 – tradução nossa). Este tipo de filme com imagens reais atraía a classe média e audiências mais sofisticadas, e tinha também funções ideológicas, pois eram utilizados para fazer propaganda da agenda colonial de nações industrializadas. Filmes que faziam apologia a valores como racionalidade e senso comum, cultivados pela classe média ocidental, eram exibidos nas colônias africanas dos países europeus - “Inúmeras representações de realeza, atividades dos ricos, e forças militares em paradas e manobras todas tendendo a oferecer uma tranquilizante imagem do cenário mundial³” (MUSSER, 1996, p. 158 – tradução nossa).

Os espectadores africanos foram estimulados a se identificar com Rhodes, Stanley e Livingstone em ação contra os próprios africanos, o que produziu uma batalha de imaginários nacionais no interior de um espectador colonial fissurado. Para o espectador europeu, portanto, a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, mas, para o colonizado, o cinema deflagrava uma sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um intenso ressentimento (STAM, 2003, p. 34).

² “The Anglo-Boer war was extensively photographed and filmed from a British perspective in 1899-1900” (MUSSER, 1996, p. 158).

³ “Innumerable depictions of royalty, activities of the rich, and military forces on parade or manoeuvres all tended to offer a reassuring picture of the world scene” (MUSSER, 1996, p. 158).

O nascimento do cinema também coincide com o florescimento do nacionalismo, um dos mais significativos desdobramentos da Revolução Francesa de 1789. A vitória da população francesa contra o absolutismo criou um novo discurso em que a vontade do povo e da nação significava também anular hábitos e leis que estabelecessem privilégios a um grupo em detrimento da maioria. Os ideais libertários espalharam-se pela Europa no início do século XIX, e com o fim da era napoleônica as monarquias europeias se reuniram em 1815 numa tentativa de restaurar a antiga ordem pré-Revolução Francesa. O Congresso de Viena, como este episódio foi chamado, previa restabelecer monarquias abolidas, mas não foi capaz de conter as novas revoluções, que tiveram seu auge em 1848, a chamada “primavera dos povos”. O nacionalismo não tem um único formato e desenvolveu-se diferentemente em cada país ou povo, invocado por uns para exigir o direito de formar um Estado independente, e para outros ele reforçava a expansão dos impérios. A base era igual, pois essencialmente significava a maneira com que as pessoas se identificavam emocionalmente com a sua nação. A palavra nacionalismo era utilizada igualmente por todos os movimentos que consideravam a “causa nacional” como de primordial importância política (HOBSBAWM, 1988, p. 130).

O século XIX também foi marcado pelo cientificismo com invenções como o automóvel, o telefone, o gramofone, a lâmpada elétrica e a roda gigante, por exemplo. As descobertas que levaram a fotografia à imagem em movimento foram acontecendo simultaneamente em vários locais, como Estados Unidos, França, Alemanha e Reino Unido, e em 1895 estreou o equipamento que transformou a maneira de se projetar filmes: o cinematógrafo dos irmãos Lumière. Seus desenvolvedores haviam criado máquinas que baratearam e aumentaram a produção de placas fotográficas, ramo em que o pai, Antoine, atuava, e se tornaram a maior produtora europeia deste material. Conforme Sadoul (1963), os primeiros filmes feitos pelos irmãos são “um álbum de família e um documentário social não intencional sobre uma família francesa rica do final do século passado” (1963, p. 20).

Apesar da importância dos Lumière, pode-se afirmar que a fama de pioneiros não procede completamente, como diz Pearson (1996) em *Early Cinema*. Segundo ela, a fama está mais ligada ao seu talento como comerciantes e à capacidade de fazer o próprio marketing, fatores que os projetaram rapidamente para toda a Europa e Estados Unidos, assegurando-lhes um lugar na história do cinema. Sabe-se que os irmãos Lumière não foram os primeiros a fazer uma exibição de filmes pública e paga. Esse mérito é dos alemães Max e Emil Skladanowsky, irmãos que inventaram seu próprio sistema de projeção, o bioscópio; em 1º de novembro de 1895 exibiram um filme de 15 minutos num teatro de Berlim, dois meses antes da sessão dos Lumière no Grand Café.

Datar precisamente a primeira exibição de imagens em movimento depende de qual significado “exibição” tem em particular, pública para uma audiência paga, vista em um cinetoscópio, ou projetada em uma tela. Dados estes parâmetros, pode-se datar a primeira demonstração de imagem em movimento entre 1893, quando Edison desenvolveu o cinetoscópio, e dezembro de 1895 com a demonstração dos Lumière no Grand Café⁴ (PEARSON, 1996, p. 36 – tradução nossa).

Nestes anos, do final do século XIX, o cinema era visto como uma curiosidade no meio de outras invenções, levando seus desenvolvedores a participarem de eventos científicos; neste período inicial as projeções começam a integrar a programação dos *vaudevilles*, ou teatros de variedades. Formatos de entretenimento da época, como espetáculos de lanterna mágica, teatro popular, revistas ilustradas e bizarrices eram as atrações destas casas; o cinematógrafo também ficou popular em circos e parques de diversões. Neste universo, os Lumière ampliaram seu negócio fornecendo seu aparelho, filmes e operadores, encaixando-se nas programações de cada local, formato que se destacava dos demais e os projetou internacionalmente.

Dessa forma, o cinematógrafo estabeleceu a supremacia da França no início do *primeiro cinema*, que foi reforçada por outro francês, o mágico Georges Méliès, líder mundial na produção de filmes de ficção durante este período. A *Star Film Company* de Méliès já estava produzindo filmes em 1896 e no ano seguinte abriu estúdio próprio. A partir de 1902, fundou escritórios de distribuição em Londres, Barcelona e Berlim e em 1903 em Nova Iorque, produzindo centenas de filmes e praticamente expulsando os Lumière do ramo, como diz Pearson (1996). O realismo dos criadores do cinematógrafo e sua fórmula puramente demonstrativa de fotografias animadas ficaram logo saturados, pois se limitavam à escolha de um assunto, ao enquadramento e iluminação. Sadoul (1963) diz que isso causou um impasse e em 18 meses os espectadores começaram a abandonar os filmes dos Lumière. A mudança veio com a popularização dos filmes de Méliès, que empregou recursos do teatro e fez sucesso com as trucagens, dando um caráter de espetáculo às exibições.

É necessário fazer aqui uma conceituação do termo *primeiro cinema* e delimitar os períodos iniciais conforme suas principais características, de forma que possamos compreender os principais pontos que levaram o cinema a se consolidar enquanto uma arte, que conta histórias através de uma linguagem própria. Para isso, utilizaremos principalmente a

⁴ “Precisely dating the first exhibition of moving pictures depends upon whether ‘exhibition’ means in private, publicly for a paying audience, seen in a Kinetoscope, or projected on a screen. Given these parameters, one could date the first showing of motion pictures from 1893, when Edison first perfected the Kinetoscope, to December 1895 and the Lumières’ demonstration at the Grand Café” (PEARSON, 1996, p. 36).

pesquisa de Costa (2005) sobre a história deste início, uma ampla e detalhada revisão da obra dos principais historiadores do cinema. Conforme a autora, de 1895 a 1908 o cinema procura surpreender o espectador com filmes basicamente estruturados em um ou mais planos autônomos e organizados como as apresentações dos teatros de variedades, sem ligação um com o outro, apenas para entreter e lucrar. Quando havia mais de um plano eles eram juntados apenas para que formassem um único filme, sem critérios como continuidade ou inteligibilidade, pois o projetista tinha a função de comentar ou introduzir o público no tema, desempenhava uma *performance* para ordenar os filmes. Era:

um cinema cujos eventuais atores utilizam uma gestualidade afetada e exagerada (proveniente do melodrama), muitas vezes se dirigindo ao espectador. É um cinema dominado por uma forte tendência ao espetáculo e uma fraca tendência à narração. O nosso primeiro cinema (COSTA, 2005, p.112).

A maioria dos filmes era sobre atualidades, mostrando cenas reais do envolvimento da Europa e dos Estados Unidos em guerras, por exemplo. Fazia-se também a versão em maquetes destes eventos reais, as “atualidades reconstituídas”, “em que muitas vezes fatos recentes eram mostrados de forma muitas vezes sensacionalista” (COSTA, 2005, p. 48). Na década de 1900, as comédias eram o tipo de filme mais popular, juntamente com os *trick films* de Méliès. Eles apresentavam truques filmados ou trucagens feitas com a película, como sobreposição de imagens e rearranjo das cenas, “efeitos especiais” que eram a base de filmes populares sobre transformações, mutilações e explosões. Outros tipos de filmes anteriores à predominância da narrativa eram as *gags* (também de humor e mais curtas), as encenações dramáticas de momentos importantes da história e eróticos. A popularidade da comédia dava-se pelo seu clima de irreverência e “avacalhação” com um pouco de maldade (COSTA, 2005), “frequentemente cínicas em relação à autoridade e à moralidade vigente. Esperava-se a infidelidade. A corrupção era motivo de piada. Proliferavam estereótipos raciais e profissionais” (GUNNING apud COSTA, 2005, p. 49.).

A popularidade inicial foi impulsionada por intenções mercadológicas dos pioneiros, pois buscavam lucro e não tinham interesse em nada que não se adequasse ao público de massa que ainda estava sendo descoberto, e o cinema cada vez mais era adaptado para contemplá-lo. O cinema não exigia um grau elevado de alfabetização de seu público e isso diminuiu ainda mais quando passou a ser falado. Os filmes tinham que entreter, fazer rir ou causar espanto nos “menos reflexivos, os menos sofisticados, os menos ambiciosos intelectualmente” (HOBBSAWM, 1988, p.211). Esse nivelamento deu-se na Europa e nos

Estados Unidos e o cinema desenvolveu, assim, uma linguagem universal acessível às camadas mais populares, permitindo a exploração do mercado mundial sem importar o idioma. Martin (2003) diz que os investimentos financeiros necessários que o cinema necessita desde o início o tornou “tributário dos poderosos, cuja única norma de ação é a da rentabilidade” (2003, p. 15).

Esse *cinema de atrações*, que era atrelado aos teatros de variedades e precede o domínio da narrativa, Gunning diz que dura por volta de uma década, até 1903 ou 1904. Na sua compreensão dos filmes deste período, o cinema precisa da completa atenção da audiência para despertar a curiosidade pela imagem, não pelo envolvimento com uma narrativa de ação ou empatia por algum personagem.

“O espectador não se perde num mundo ficcional e seu drama, mas permanece ciente ao ato de olhar, à excitação da curiosidade e seu cumprimento. Por uma variedade de significados formais, as imagens do cinema de atrações avançam para frente ao encontro de seus observadores”⁵ (GUNNING, 1995, p. 121 – tradução nossa).

Muitos filmes do *cinema de atrações* apresentaram algum princípio narrativo, mas para produzir sentido estas produções dependiam do conhecimento prévio da audiência sobre o assunto mais do que da coerência narrativa, daí as sinopses ou comentários feitos pelos projetistas. A edição era usada para valorizar o visual, o que ocorre durante toda a história do cinema, porém a edição não trabalhava pela coerência da história. Entretanto, apesar do uso descontínuo de estratégias para construir uma relação espacial-temporal e linear na narrativa, o que faz com que esses filmes pareçam incoerentes quando os vemos, para a audiência original eles eram, de certa forma, compreensíveis.

Mesmo dependendo da introdução ao assunto feita pelo projetista, o *cinema de atrações* era feito especificamente com base no que sua audiência conhecia, representando situações familiares a esse público. Ele tinha raízes na cultura popular da época, afirma Pearson (1996), e se aprofundava nas convenções visuais e narrativas de outras formas de entretenimento popular. O *cinema de atrações* entra em crise de público conforme a narrativa vai se desenvolvendo e atinge Méliès e todos os outros produtores. As sessões dependiam cada vez mais de cartas entregues ao público para que o filme fosse compreendido, o oposto de outros tipos de produção, em que a narrativa e o nascimento de convenções cinematográficas

⁵ “The spectator does not get lost in a fictional world and its drama, but remains aware of the act of looking, the excitement of curiosity and its fulfillment. Through a variety of formal means, the images of the cinema of attractions rush forward to meet their viewers” (GUNNING, 1995, p. 121).

estabeleciam uma linguagem inédita que, com menos interferência externa, conduzia o público pela história.

O declínio do *cinema de atrações* acontece durante a década de 1900, conforme os filmes cada vez mais se aproximam da sua principal fórmula: a de contar histórias. Até a consolidação da narrativa no cinema, o que se dá por volta de 1915 com as obras de D. W. Griffith, nos Estados Unidos, há um período entre 1908 e 1915 chamado de *cinema de transição*. Nos Estados Unidos os *nickelodeons* sucedem os teatros de variedades e os filmes já não mais dividem a atenção com outros espetáculos; começam a ser apresentados de forma exclusiva devido ao seu enorme sucesso, que já gerava alta lucratividade e enfrentava o “desafio de se tornar cada vez mais narrativos”, diz Costa (2005, p. 59). Nestes anos há uma pressão pela narratividade por conta do aumento do público e consequentemente da lucratividade, além da consolidação de grandes empresas no controle dos ramos da atividade cinematográfica, organizando este novo mercado em moldes industriais, da produção à exibição.

Em 1907, Nova York era um forte centro produtor de filmes, período em que Edwin S. Porter se firmava como diretor de reconhecimento internacional. Dirigiu filmes como *The Great Train Robbery* (1903), que virou modelo para filmes de ação, principalmente de western. Um de seus atores, David Wark Griffith, tornou-se seu seguidor, passando à direção em 1908. Griffith descobriu grandes talentos e entrou para a história como o diretor que desenvolveu a linguagem cinematográfica, legando obras fundamentais e controversas; produções que exigiram um dos maiores sets da história do cinema. Outro cineasta de grande sucesso do período foi Thomas Ince, diretor de *Civilização* (1916), obra que repercutiu muito nos Estados Unidos por mostrar uma postura de neutralidade e pacifismo que os americanos aparentemente adotaram no início da Primeira Guerra Mundial; mas por trás das frases de reconciliação e paz de *Civilização* eram visíveis sentimentos antigermânicos; os guerreiros brutais e impiedosos se diferenciavam pelos seus uniformes, insígnias e emblemas, elementos tradicionais e utilizados durante as guerras pelos alemães. Estes filmes já são obras primas do cinema e parte de seu estatuto enquanto arte; o interessante é ver como a linguagem chegou a este padrão em tão pouco tempo, menos de uma década.

A partir de 1908 os filmes já apresentam mais complexidade em questões de linguagem: variedade de planos, a regra da quarta parede e a montagem alternada, que ampliava as formas de narração ao mostrar ações simultâneas; destaca-se também a retirada de cena do projetista, que não mais precisava apresentar cada filme, pois agora a história conduzia a audiência; já havia preocupação em construir espaço e tempo homogêneos. As empresas buscaram atender novos públicos e havia uma tendência de moralização dos assuntos e locais

de exibição, estratégia para atrair a burguesia para o universo do cinema, considerado um entretenimento para classes mais pobres. Parte deste processo incluía a adaptação de obras clássicas da literatura burguesa, a fim de emprestar um caráter respeitável à linguagem do cinema, como afirma Costa.

É também um tempo de repressão e institucionalização, quando a anarquia dos primeiros ambientes de exibição exclusiva de filmes passa a incomodar as elites. Os produtores e exibidores de filmes se organizam industrialmente e passam a tentar moralizar o cinema e criar formas de autocensura e auto-regulamentação. Objetivaram com isso incorporar as classes médias que, dotadas de maior poder aquisitivo, garantiriam a sobrevivência econômica da indústria do cinema (2005, p. 60).

Jacques Aumont comenta em *A estética do filme* (2006) que o cinema nos primeiros tempos não se destinava a tornar-se maciçamente narrativo por ter sido concebido como um meio de registro sem procedimentos específicos. “Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira”. (AUMONT, 2006, p. 89). O encontro da tecnologia com a narração deu-se por três motivos, dois deles ligados ao principal fundamento do cinema: a imagem em movimento. Em primeiro lugar, temos a questão da imagem figurativa, pois os objetos que aparecem na tela não são apenas um registro imagético do equivalente ao seu termo linguístico, mas sim algo que está sendo dito a respeito dele. Quando vemos uma cruz em um filme implicitamente ele está nos dizendo “eis uma cruz”, enunciado que deixa transparecer a intenção de que o objeto signifique algo além de sua representação. Até porque todo objeto já traz consigo uma carga simbólica que o torna reconhecível na sociedade, mesmo antes de sua reprodução no cinema, e isso por si só já nos diz algo e o torna seu próprio discurso. No caso da cruz, ela remete ao universo religioso e, conforme sua utilização em um filme, ela pode fazer alusão à dor, salvação, pecado, vitória ou morte. Dada à carga representativa de cada objeto, nós recriamos em torno dele o universo social ao qual ele se refere, como uma amostra social, um gatilho que dispara uma história a seu respeito contada a partir da influência da história pessoal de cada indivíduo. “Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão” (AUMONT, 2006, p. 90).

Em segundo lugar, com a imagem em movimento o cinema ofereceu à ficção a duração e a transformação, o que tornou possível o encontro entre cinema e narração. Aumont refere-se ao tempo registrado pelo filme, diante do qual tudo o que consta registrado na imagem, por mais inerte que esteja, está eternamente vinculado à duração daquele tempo. Como consequência disso, a reprodução da imagem em movimento é sempre uma imagem em

transformação, tornando os objetos em cena uma representação em devir. Portanto, a passagem do tempo pela imagem em movimento transforma os objetos em cena, levando o cinema ao encontro da narração conforme ela se dá na literatura: partindo de um estado inicial para um terminal.

O terceiro argumento que Aumont usa para justificar o encontro entre o cinema e a narração é histórico, e se refere a uma busca por legitimidade. Com o declínio do *primeiro cinema*, inicia-se a fase de transição, com filmes apresentando alguma narratividade e elementos de linguagem cinematográfica que colaboram para o desempenho dessa narrativa. Os empresários queriam atrair a burguesia e consolidá-la enquanto público e, para isso, era necessário que o cinema alcançasse um status de arte. Entre os esforços desta transição está a fundação da Sociedade do Filme de Arte, em 1908, na França, que apresenta uma postura contrária aos primeiros filmes por serem populares e mecânicos. Parte do desenvolvimento da capacidade narrativa do cinema deve-se à busca por legitimação.

Sair desse gueto relativo exigia que o cinema se colocasse sob os auspícios das “artes nobres”, que eram, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance; que passasse, de certo modo, pela prova de que poderia também contar histórias “dignas de interesse”. Não que os espetáculos de Méliès já não fossem historietas, mas eles não possuíam as formas desenvolvidas e complexas de uma peça de teatro ou de um romance (AUMONT, 2006, p. 91).

O desenvolvimento da linguagem cinematográfica intensificou-se durante o cinema de transição, quando elementos como luz, composição de cena e edição foram gradativamente elaborados para compor algo na história que estava sendo contada, tornando a audiência cada vez mais livre, seguindo o enredo sem intermediários. Entre 1907 e 1913 a edição começou a ser usada para mostrar duas ações paralelas em locais distintos. A interpretação dos atores não era mais exagerada, teatralizada, e apresentava personagens críveis e que contavam com diálogos em intertítulos para ligar as cenas. Neste contexto de transição, em que o cinema já alcançava um público de massa e estava em busca de mais respeitabilidade para atrair a rica burguesia, Griffith dirigiria entre 1908 e 1913 mais de 400 filmes. Neles, aparecem os diferentes planos e as técnicas de edição que desenvolveu, algumas de forma original, como o uso dado à montagem paralela, que inaugura a tradição narrativa e é o princípio da montagem invisível que predomina a partir dos anos 1920. Existem exemplos de montagem paralela antes de 1908 na Europa, mas nos Estados Unidos eles são raros, porém o uso que o diretor fez dela é que traz seu caráter original.

Ele teve um papel único ao utilizar a montagem paralela não apenas para misturar diferentes linhas de ação, de modo a criar suspense e emoção, mas também para construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico de personagens e criar julgamentos morais. O uso desse tipo de montagem revela-se como clara intervenção do narrador que, pelos contrastes, aponta motivações, injustiças e paralelismos (COSTA in MASCARELLO, 2006, p. 47).

O uso dos planos também se desenvolveu com Griffith, em especial o plano subjetivo, quando vemos um personagem olhando para algo e há um corte para o “algo”; desse modo, estamos exatamente no mesmo ponto de vista do personagem. Uma nova utilização de plano subjetivo surgiria a partir de 1910, transmitindo a sensação de contiguidade dos planos pela direção do olhar; é quando o próximo plano mostra o que o personagem vê, mas de outro ângulo, corte chamado de continuidade de olhar que popularizou a regra dos 180 graus⁶. O desenvolvimento da linguagem própria do cinema conseguiu esconder a narrativa, fazendo com que a história se desenrolasse “sem ajuda”,

como se nada se interpusesse entre o espectador e a estória narrada, o que possibilita sustentar a impressão de que o cinema é como a vida, que se possa comentar, não os filmes propriamente ditos, mas as situações e os personagens como se fossem acontecimentos e pessoas reais (BERNADET, 1996, p. 22).

Aos nossos olhos, os filmes da época de Lumière e Méliès, o cinema de atrações, não conseguem manter os efeitos ilusórios da ficção porque a todo o momento ela se desfaz em descontinuidades. Dessa forma, não se chega a construir a diegese, o universo autônomo da ficção que está sendo contada. Vindo da literatura e também empregado no teatro, o termo designa o processo de construção de uma narrativa em que o enredo deslancha automaticamente parecendo real, uma história que é contada em um espaço-temporal que não inclui o espectador. Esse efeito é maior quanto menos aparentes forem as marcas de enunciação do discurso, quanto menos interferências externas ao enredo atingirem o espectador.

Até 1913, o cinema organizou-se de forma industrial com um sistema que especializou várias etapas da produção de um filme, e transformou-se na primeira mídia de massa da história. Na Alemanha o cinema nasceu realmente após a Primeira Guerra Mundial, como afirma Siegfried Kracauer em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*.

⁶ “Duas personagens em campo-contracampo devem ser enquadradas de tal maneira que a câmera esteja, nos dois planos sucessivos, do mesmo lado da linha imaginária que une as duas personagens”. Essa regra, elaborada empiricamente desde o fim da década de 1910, é justificada por um desejo de clareza; ficando do mesmo lado da linha dos olhares, a câmera cruzará na tela as direções imaginárias dos olhares, simbolizando assim, de maneira imediatamente sensível, o cruzamento dos olhares das personagens. Existem, evidentemente, como toda regra estilística ou estética, inúmeras exceções (por exemplo, sistemáticas em Yasujiro Ozu), mas essa regra é ainda ensinada nas escolas de cinema”. (AUMONT, 2003, p. 254).

Sua história até esta época foi pré-história, um período arcaico insignificante em si mesmo. No entanto, não deve ser negligenciado. Durante este período – principalmente durante a guerra – algumas condições materializaram o que contribuiu para o extraordinário poder do cinema alemão após 1918 (KRACAUER, 1988, p. 27).

Apesar da opinião do famoso historiador, no início do cinema, em 1895, os alemães disputavam com outros países a liderança nos avanços tecnológicos que levaram à reprodução da imagem em movimento. Segundo CÁNEPA (2006), o desenvolvimento do cinema alemão ocorreu lentamente em comparação a outros países europeus nas duas primeiras décadas, e até 1911 o Segundo Reich produzia apenas 10% do que era exibido em seus cinemas.

Mesmo assim, foram realizadas inúmeras fitas de diferentes orçamentos e gêneros. O que prejudica um conhecimento mais aprofundado a respeito é a falta de material de investigação: muito se perdeu durante a guerra e, como os filmes alemães eram raramente exportados, pouco sobrou para uma avaliação mais detalhada. Além disso, os principais estudos sobre o cinema mudo alemão (como os de Siegfried Kracauer e de Lotte Eisner) consideraram o cinema do Segundo Império como "arcaico" e sem importância, chegando a identificá-lo como um "amontoado de sucata" (Kracauer 1988, p. 42), cujo único interesse estaria reduzido aos filmes que, de alguma maneira, influenciaram o cinema de Weimar (CÁNEPA, 2006, p. 62).

Filmes franceses, italianos e norte-americanos tentavam capturar a atenção do público dos primeiros cinemas ambulantes, precursores dos *nickelodeons*, as primitivas salas de cinema. Jovens trabalhadores, desempregados, ociosos, tipos que frequentavam as salas e faziam parte do contexto da má reputação que estes ambientes tinham na época, o suficiente para afastar a burguesia das sessões. “Elas proporcionavam um teto para o pobre, um refúgio para os namorados. Eventualmente, um intelectual louco entraria em uma”, diz Kracauer (1988, p. 24). Na Alemanha também se formaram associações pela moralização do cinema, como a Reformadores do Cinema (Kinoreformbewegung), que englobava professores e sociedades católicas com a finalidade de fazer pressão à “imoralidade dos filmes e os denunciarem como fontes de corrupção da juventude” (KRACAUER, 1988, p. 26), pregando que toda obra literária devia ser rodada de forma integral para as telas.

Enquanto as produtoras europeias espalhavam-se pelo mundo, as empresas americanas disputavam o mercado interno em uma batalha por patentes e campanhas contra filmes estrangeiros. Em meados da década de 1910, o mercado americano já era uma potência em desenvolvimento e 26 milhões de pessoas, 20% de sua população, “iam ver filmes **toda semana**, provavelmente, nos 8 a 10 mil pequenos cinematógrafos” (HOBBSAWM, 1988, p.210

– grifo do autor). Na Europa o público era ainda maior e *até na atrasada Itália* havia cerca de 500 cinemas, comenta Hobsbawm.

Foi durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que o cinema mostrou potenciais ainda não explorados, como o de agitar a multidão com propaganda e produzir representações do inimigo que levassem a sociedade a reconhecê-lo como tal. Com o início do conflito, as dificuldades que o cinema alemão enfrentava para se estabelecer domesticamente são superadas. O país estava excluído do circuito de distribuição internacional, e isso se tornou uma oportunidade para o mercado interno se fortalecer e produzir filmes de guerra para combater a campanha antigermânica que Hollywood liderava. Então ocorre uma espécie de *boom*: com o fechamento das fronteiras novas companhias cinematográficas nacionais são abertas, para suprir a demanda interna frequentadora das salas de exibições regulares e cinemas militares. A classe média alemã passava a prestar mais atenção no cinema, que se tornava autônomo e despreocupado da competição com filmes estrangeiros. Mas, enquanto o cinema americano florescia com nomes históricos como D. W. Griffith, Charles Chaplin e Cecil B. de Mille, produzindo obras clássicas durante a guerra, o cinema alemão, que começava a ter seu espaço, passou a trabalhar apenas como arma propagandística e estimuladora. Os filmes de estúdio não passavam de melodramas, comédias e farsas, “bobagens cheias até a borda de noivas de guerra, bandeiras esvoaçantes, oficiais civis, sentimentos elevados e humor de caserna” (KRACAUER, 1988, p. 30).

Eram histórias com um forte apelo chauvinista, demonstrando como a guerra era benéfica para os alcoólatras, filhinhos de mamãe, esnobes, intelectuais e outros personagens duvidosos (...). Explorava-se o apelo do heroísmo sentimental então e subsequentemente. Soldados dedicados morriam heroicamente num decorativo campo de honra ou se vingavam do inimigo por seus feitos traiçoeiros, pelo que eram adequadamente condecorados (...) (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p. 8).

Os alemães tornaram-se conscientes do poder e da influência que os filmes antigermânicos produzidos no exterior tinham, e perceberam que sua produção era restrita perante outras partes da Europa e dos Estados Unidos. No início da guerra os filmes americanos adotaram um tom pacifista e de neutralidade, mas em 1915 alguns buscavam estimular a opinião pública a favor da entrada do país no conflito. Antes de os Estados Unidos assumirem o lado da Inglaterra, os cinemas já estavam mobilizados contra a Alemanha e, após a entrada nela, o sentimento antigermânico toma conta da produção cinematográfica com “selvagens manifestações de patriotismo e ódio aos alemães” (FURHAMMAR e ISAKSSON, 2001, p. 11).

Neste período a fase de transição do cinema, quando princípios da montagem e outros aspectos de linguagem começavam a aparecer, já está superada principalmente nos

Estados Unidos; a produção cinematográfica organizada em escala industrial garantiu que a linguagem desenvolvida desde a década de 1900 fosse difundida, consolidando o cinema como uma mídia narrativa capaz de contar uma história com código próprio. Com o clássico *O Nascimento de uma Nação* (1915) Griffith estabeleceu o longa-metragem como norma, reunindo e desenvolvendo de forma coerente em um filme de mais de duas horas tudo o que havia praticado nos trabalhos anteriores. O diretor gravava cenas com as variadas posições de câmera para produzir variados planos, ampliando a gradação das distâncias entre a câmera e os objetos e personagens. Com o corte e a edição paralela, em que constrói ações simultâneas, ele conseguiu variar o ritmo de acordo com as necessidades dramáticas, tornando esta linguagem útil à narração de uma história complexa e com muitos personagens. Por conta de seu conteúdo racista, a obra provocou polêmica nos Estados Unidos e chamou a atenção da elite financeira para o cinema, bem como da elite política e religiosa, que enxergaram no cinema o poder de suscitar e moldar a opinião da população.

Neste cenário de consolidação do cinema estadunidense, o governo alemão inicia a abertura de companhias cinematográficas numa tentativa de se opor à campanha norte-americana. Em 1916 funda-se a *Deulig Film*, produtora e distribuidora que fazia propaganda da causa militar alemã e também defendia interesse de industriais e do império. Em 1917 o chefe do Estado-Maior alemão, general Erich Ludendorff (que depois atuaria como general no exército de Hitler), envia uma carta para o Ministério da Guerra do Império em Berlim com as seguintes palavras:

A guerra demonstrou a superioridade da fotografia e do cinema como meios de informação e persuasão. Infelizmente nossos inimigos têm usado sua vantagem sobre nós nesse campo de modo tão exaustivo que nos infligiram grandes estragos. Os filmes não perderão sua importância durante o resto dessa guerra como meio de convencimento político e militar. Por esta razão é da maior importância para a conclusão vitoriosa da guerra, que os filmes sejam feitos para funcionar de modo mais efetivo possível em qualquer parte onde o trabalho alemão de persuasão possa ainda ter algum efeito (FURHAMMAR e ISAKSSON, 2001, p. 12).

A atuação do general Ludendorff pró-cinema levou à fundação da *Bild und Film Amt* (Departamento de Fotografia e Cinema) no início de 1917, culminando na criação da industrial UFA. Ele propôs a fusão das principais empresas de cinema, podendo assim canalizar suas dispersas energias numa causa única: a do governo. Foi assim que, em 1917, o Alto Comando alemão, juntamente com financistas, industriais e empresários formaram a UFA. A estatal tinha uma missão oficial e devia fazer propaganda da Alemanha segundo as diretrizes governamentais, não apenas propaganda direta, mas filmes sobre a cultura alemã que servissem ao propósito da educação nacional. Tornou-se realmente um destaque no setor, reunindo grande

número de talentosos produtores, artistas e técnicos e criando um modo de produção que se diferenciava do americano e do russo.

Enquanto Hollywood cultivava estrelas em vez de efeitos conjuntos, e o cinema russo frequentemente usa figurantes, o cinema alemão se baseia num corpo permanente de atores - profissionais altamente disciplinados que se ajustam a todas as mudanças de estilo e forma (KRACAUER, 1988, pg. 37).

A força do cinema americano era econômica e residia no seu interesse pelo lucro proporcionado pelo mercado de massas. Isso garantiu grande lucratividade dentro do país e redução dos custos de produção, iniciando o domínio mundial do cinema norte-americano, posição que foi acentuada pela Primeira Guerra Mundial e permitiu que Hollywood importasse talentos europeus após o fim do conflito. “O cinema europeu optou, não sem alguma resistência da parte de artistas populistas, pelo público culto, à custa do popular. De outro modo, quem teria feito os famosos filmes alemães UFA da década de 1920?” (HOBBSAWM, 1988, p. 212). Entretanto, o surgimento desta importante e histórica empresa de cinema deu-se há poucos meses do fim do conflito entre nações e, mesmo com financiamento do Ministério da Guerra, a UFA não teve tempo para se desenvolver enquanto produtora de propaganda, o que ocorreria em outro momento da história, mais adiante. “A I Guerra Mundial foi benéfica para a indústria cinematográfica em praticamente todos os países. Mais do que antes as pessoas tinham necessidade dos cinemas”, destacam Furhammar e Isaksson (2001, p. 13). O cinema finalmente tinha saído do ambiente dos teatros de variedades, das feiras e passava a significar algo além de um entretenimento barato, movimentando o patriotismo dos povos.

Ao fim da guerra, o governo alemão renunciou sua participação na UFA e o *Deutsche Bank* tornou-se o principal gestor. Com essa transformação de empresa majoritariamente estatal em privada a preocupação em primeiro plano com a propaganda foi ofuscada e deu lugar a filmes comerciais, almejando competir no mercado internacional. A partir daí o cinema alemão entra na fase da República de Weimar, um período bastante conturbado na história do país e que legou para o cinema produções das mais celebradas artisticamente. Nesse contexto surgem dois tipos de filme: os de questões da vida sexual e os que retratavam um passado histórico. Passando pela censura camuflados por um caráter educativo e preventivo, os filmes sobre sexo tendiam para a devassidão e a pornografia.

Os de caráter histórico tomaram a atenção do público e da crítica americana, que descrevia os filmes como um “realismo histórico impressionante”. Na realidade, esses filmes maquiavam a verdade histórica em busca de um enredo mais vendável, cheio de ação e

suspense. O grande mestre dos filmes de temática medieval foi Ernst Lubitsch, que dirigiu *Carmen* (1917), *Madame Du Barry* (1919) e *Ana Bolena* (1920). Nesses filmes, Lubitsch dissolvia a concepção da história em psicologia, valorizando pequenos detalhes, momentos de emoção ou objetos, usando novos movimentos de câmeras. Lidava com a multidão, ao mesmo tempo em que certas figuras eram destacadas no meio da massa, mostrando o desespero da dominação do povo, a solidão mesmo estando entre tantos, sentimento que reinava na Alemanha do pós-guerra.

O cinema alemão estava consolidado também enquanto arte narrativa que articulava uma linguagem própria para construir seu produto, o filme, que, por sua vez, atingiu com a guerra elevado grau de cargas simbólicas, tendo como função fortalecer um lado e enfraquecer o outro. O cinema consolida-se como a principal mídia de massa do início do século XX e como consequência disso surgiu uma era de domínio das imagens, o que o torna um dos pontos chaves para entendermos a cultura dos povos que fizeram esta fase inicial.

1.2 A impressão de realidade

A maior herança do *primeiro cinema*, o que também constitui o mito da origem do poder da imagem em movimento, é o efeito de impressão de realidade e a reação que ele provocou nas primeiras audiências. Mesmo com as incertezas históricas a respeito da sessão dos Lumière no Grand Café o que se pode garantir é a ingenuidade das pessoas presentes, que não sabiam o que esperar da nova tecnologia, estavam desarmadas diante dela. A novidade da imagem em movimento trouxe este público a um estado primitivo, como o de povos que se defrontam com a avançada tecnologia de colonizadores, comenta Gunning em *An Aesthetic of Astonishment* (1995, p. 115). O mito do terror inicial define o poder da imagem em movimento como um realismo sem precedentes em outras artes, tendo a capacidade de convencer as pessoas do perigo; o trem poderia realmente atingi-las, e que a imagem em movimento é real.

O público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia. Todas essas pessoas já tinham com certeza viajado ou visto um trem, a novidade não consistia em ver um trem em movimento. Esses espectadores todos também sabiam que não havia nenhum trem verdadeiro na tela, logo não havia por que assustar-se. A imagem na tela era em preto-e-branco e não fazia ruídos; portanto, não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão. (BERNADET, 1996, p. 5).

Para entender essa impressão de realidade que chocou as primeiras audiências dos filmes dos Lumière, buscamos conhecimento nas explicações de Christian Metz, Edgar

Morin, Jacques Aumont e Marcel Martin, fundamental para compreender a relação entre espectador e cinema. Metz afirma (2014, p. 18) que ao contrário das outras artes o cinema não sofre de um “profundo divórcio” com seu público e isso se deve à impressão de realidade, fator seminal que possibilita ao espectador de um filme certa participação que se dá por um processo perceptivo e afetivo. A capacidade do projetor de dar movimento à imagem pela reprodução automática torna todo filme um acontecimento perante o olhar, e dá credibilidade à imagem, pois “os indivíduos não duvidam nem por um instante de que o movimento seja real, já que eles o viram” (METZ, 2014, p. 21). Essa impressão de realidade varia muito em grau, sendo o cinema a arte em que ela mais é acentuada. Porém, em qualquer uma das artes ela será um fenômeno de duas faces. Ao buscarmos uma explicação pelo aspecto do objeto percebido veremos que o produto (escultura, pintura, fotografia, filme) pode apresentar mais ou menos indícios de realidade, ou seja, que sua duplicação pode ser bastante fiel ou não ao modelo. Já pelo aspecto da percepção temos uma atualização desses indícios de realidade, pois a percepção é uma construção ativa que leva à compreensão deste objeto além de sua realidade física e formal, mesmo que seja através da projeção do objeto percebido.

Dessa forma, quanto mais convincente for a reprodução, mais o espectador será conduzido a uma participação afetiva e perceptiva, garantindo o sentimento de que o que se vê é real. Para Metz (2014) a participação afetiva é a fagulha inicial que acende no espectador a impressão de realidade, e é o mesmo que projeção-identificação, termo discutido por Edgar Morin em *A Alma do Cinema*. A projeção é entendida como o processo em que “nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres” (MORIN, 2003, p. 145). Estes sentimentos e estados, portanto, influem na imagem que percebemos como real porque inserem aspectos do “eu” em tudo, sendo determinantes para o significado que construímos a partir disso. Na identificação, o sujeito absorve o mundo ao invés de se projetar nele.

Morin considera os dois processos conjuntamente como projeção-identificação, pois as transferências que implicam comandam a subjetivação que o indivíduo faz da realidade objetiva das coisas. Ele dá como exemplo o sentimento “amor” como fenômeno de projeção-identificação; nós nos identificamos com as coisas que amamos, como uma pessoa e, conseqüentemente, projetamos este amor aos objetos que nos remetem à pessoa amada, como uma fotografia ou uma roupa.

Os objetos inanimados estão impregnados da sua alma e obrigam-nos a amá-los. A participação afetiva estende-se, assim, dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos. Uma ambivalência dialética liga os fenômenos

do coração e as fetichizações. O amor é um exemplo cotidiano disso (MORIN, 2003, p. 149).

Quando identificamos as imagens de um filme com as da vida real, as nossas projeções-identificações entram em ação, provocando um impulso de participação por meio das transferências que ocorrem entre a alma do espectador e a do filme. Não se trata de uma participação prática, pois o espectador, assim como na maioria dos espetáculos, está privado da ação e se manifesta apenas por gestos e sinais. Uma vez que o espectador não interfere na ação, sua participação interioriza-se e intensifica a participação afetiva (MORIN, 2003). Dessa forma, como afirma Aumont (2006), o espectador constrói a imagem e a imagem constrói o espectador, o que o torna um parceiro ativo da imagem: emocional (participação afetiva) e cognitivamente (percepção). Aumont usa o conceito de *constância perceptiva*, que empresta de E.H. Gombrich, para explicar o reconhecimento que temos das imagens fílmicas como reais. Esse conceito se dá apoiado na “reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados” (AUMONT, 2006, p. 82) e a *constância perceptiva* acontece a todo momento, uma comparação sem fim entre o que vemos e o que já vimos.

Aumont acrescenta outros fatores relacionados à impressão de realidade, além dos ligados ao material fílmico e ao estado em que o espectador se encontra. Um deles é a noção de realidade baseada na coerência do universo ficcional, que só foi possível com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica que, por sua vez, possibilita ao espectador uma relação entre a sequência de imagens e a representação do real. Outro, diz respeito à identificação primária e secundária. A identificação primária produz no espectador a sensação de estar incluído na cena: ao assistir a um filme ele está em um ponto de vista único, e isto o leva a se identificar com seu próprio olhar, “se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão” (AUMONT, 2006, p. 260). O espectador, de uma forma ou outra, sabe que o filme é uma gravação; alguém produziu aquela cena e posicionou uma câmera em frente a ela, e em vários outros ângulos, mas ele se identifica “com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele” (AUMONT, 2006, p. 260). Sem o espectador o filme não existe, pois depende de seu olhar, o que torna o indivíduo inteiramente presente na ação que se desenvolve na tela como sujeito que tudo percebe.

A identificação secundária está ligada à identificação primordial do ser humano com a narrativa, atraindo o espectador para a história que está sendo contada e colabora para a construção de um universo diegético coerente, embora o espectador saiba tratar-se de uma montagem de imagens e sons.

Como se nota, além do movimento, a identificação é fundamental para a impressão de realidade. Morin (2003) coloca a participação afetiva, assim como Metz (2014), como fundamento do cinema por ter conceituado a “fixação do cinematógrafo em espetáculo e a sua metamorfose em cinema. Determina ainda a evolução da ‘sétima arte’. Situa-se mesmo no âmago das suas técnicas” (MORIN, 2003, p. 165).

Como mostramos na primeira parte deste capítulo, o cinema foi moldando-se para agradar novos públicos que não frequentavam suas salas. Ao buscar aproximação com um novo público, como a burguesia, a intensidade da participação afetiva aumenta, uma vez que o filme está mais próximo da realidade deste público e vai gerar mais identificação. Assim, o grau de sensação de realidade que o cinema pode proporcionar é maior que o das outras artes, por apresentar mais indícios de realidade. As imagens reproduzem a realidade pelo movimento, transformando o que poderia ser um acontecimento estático do passado (a fotografia) em um acontecimento do agora, que surge diante dos nossos olhos.

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade, em virtude de um certo número de características fundamentais [...] (MARTIN, 2003, p.7).

A imagem captada pelo registro mecânico de uma câmera é a reprodução objetiva do que é disposto em frente ao equipamento, o que torna a fotografia e o filme um “princípio irrefutável, ainda que sejam possíveis truques” (MARTIN, 2003, p. 21). A imagem fílmica é dotada das aparências da realidade, sendo o movimento seu aspecto mais importante e o que torna a realidade fotográfica crível. Daí resultam duas características que Martin destaca: representação unívoca, pelo fato da imagem fílmica registrar precisamente a realidade em um espaço e tempo únicos; ela está sempre no presente, como um acontecimento que vemos surgir em nossa frente, e o que cria a noção de tempo é o nosso julgamento, “o único capaz de colocar os acontecimentos como passados em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na ação do filme” (MARTIN, 2003, p. 23).

Conforme Metz (2014), o movimento destaca os objetos de um fundo e dá substância a eles, o que chama de corporalidade; “o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida” (METZ, 2014, p. 20). Assim, temos também não só a impressão de realidade, mas a presença real do movimento, pois “os objetos e personagens que o filme apresenta aparecem

somente como efígie, mas o movimento que os anima não é uma efígie do movimento, ele aparece realmente” (METZ, 2014, p. 21). Há um fator fundamental, além do movimento, que articula para forjar a noção de realidade no cinema que é a “segregação dos espaços”, conceito desenvolvido por A. Michotte e citado por Metz (2014).

Ao contrário do teatro, o cinema não possui atores reais próximos à audiência. A presença real dos atores, somada à impossibilidade de o teatro reconstruir um cenário crível, dado que está limitado ao palco, faz com que a sensação de realidade seja fraca. Podem ocorrer situações, como o esquecimento de uma fala, um tropeço, falha na iluminação, por exemplo, que vai sempre lembrar o espectador de que são pessoas interpretando no palco. A ficção no teatro, portanto, é uma convenção: nós a aceitamos assim como aceitamos as demais convenções da vida em sociedade. No cinema, a ação acontece em outro lugar, ao qual não temos acesso, que é o espaço da diegese. Estamos separados deste espaço por uma parede invisível e intransponível, diz Metz (2014). Dessa forma, a presença real do ator dificulta o processo de projeção-identificação, uma vez que a disponibilidade de elementos reais em cena no teatro são poucas se comparadas à do cinema. “Se o espetáculo cinematográfico dá uma forte impressão de realidade, é porque ele corresponde a um vazio no qual o sonho imerge facilmente” (METZ, 2014, p. 23).

Resumindo, o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade *em imagens* que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens. Imagens pobres demais não nutrem suficientemente o imaginário para que delas ele consiga extrair uma realidade. Inversamente, a simulação de uma fábula por meios tão ricos quanto o real, já que reais, - é o caso do teatro - corre sempre o risco de não aparecer senão como a simulação por demais real de um imaginário sem realidade. (METZ, 2014, p. 28).

Esses muitos índices de realidade que Metz diz serem parte do segredo do cinema, e o enriquecimento pelo qual passam ocorre pela linguagem cinematográfica; com ela o relacionamento do espectador com o cinema mudou e isso foi essencial para o seu desenvolvimento, pois aumentou seu vínculo com outros sistemas de significações culturais, sociais, perceptivos, estilísticos. Metz (2014) utilizou conceitos do estruturalismo para analisar o mecanismo de funcionamento da linguagem cinematográfica e comparou os signos fílmicos com a linguagem verbal. Para ele, o cinema é uma linguagem quando utiliza de forma organizada elementos significativos para o espectador e para o filme; mas isso não torna o cinema uma língua, que articula seus diversos elementos e regras gramaticais para construir sentido com as palavras de um idioma.

Metz define linguagem cinematográfica como um “conjunto de todos os códigos cinematográficos e gerais, razão por que se negligenciam provisoriamente as diferenças que os separam, e se trata seu tronco comum por ficção, com um sistema real unitário” (METZ, 1980, p. 81). Em outras palavras, possui um código geral comum aos filmes e códigos cinematográficos distintos que formam classes de filmes.

Para Martin (2003), o nascimento do cinema enquanto arte aconteceu quando os diretores deslocaram pela primeira vez a câmera numa mesma cena, mudaram os planos e organizaram esses vários fragmentos numa narrativa a partir da montagem. Desde que a câmera deixou de estar fixa e saiu da posição de regente de orquestra ela se tornou personagem do drama, movimentando-se como o olho do espectador e dos personagens do filme. Os primeiros movimentos de câmera estavam a serviço da ação ou do cenário, e depois evoluíram para expressar pontos de vista mais subjetivos. “Muito cedo, portanto, a câmera deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz” (MARTIN, 2003, p. 32).

Em sua obra clássica *A linguagem cinematográfica* Martin (2003) explica os elementos que compõem o código geral comum aos filmes, detalhando a história, uso e os significados que cada um pode trazer ou reforçar para o filme: enquadramentos, diversos tipos de planos, ângulos de filmagens e movimentos de câmera são os fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem. Apresenta também os elementos fílmicos não específicos, aqueles que são utilizados para criar a imagem, mas não são exclusivos à linguagem cinematográfica, pertencem, também, a outras artes. São eles: iluminação, vestuário, cenário, cor, questões estéticas, o desempenho dos atores.

Uma das originalidades do cinema e o fundamento mais específico da linguagem fílmica é a montagem, “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2003, p. 132). Com ela, a narração tornou-se mais eficiente por meio do ordenamento de planos que conduzem o espectador pelo desenvolvimento das cenas, possibilitando também a ampliação da duração dos filmes. Essa montagem voltada para a condução da história constrói uma dinâmica de progressão ao reunir em sequência lógica ou cronológica planos com conteúdo fático. Martin a chama de *montagem narrativa*. A *montagem expressiva* é aquela que busca construir sentimentos ou ideias através da justaposição de imagens, passando de meio de condução da narrativa para seu fim.

Longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja

mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos (MARTIN, 2003, p. 132-133).

Os filmes do período dos Lumière e posteriormente da época de Méliès eram basicamente de uma tomada única, filmada com câmera parada, e o movimento acontecia pela reprodução mecânica da imagem fotográfica. Com o advento da linguagem cinematográfica, a montagem assumiu a função de dar movimento ao filme, “animação, deslocamento, a aparência de continuidade temporal ou espacial no interior da imagem” (MARTIN, 2003, p. 144); também cria ritmo que, para o espectador, é a noção de duração. É determinada tanto pela duração real do plano quanto pelo conteúdo dramático da cena, podendo evoluir no tempo em questões de segundos por meio de uma sucessão de planos. A função mais importante da montagem, segundo Martin, é a criação da ideia, “que consiste em tomar elementos diferentes da massa do real e fazer brotar um sentido novo de seu confronto” (MARTIN, 2003, p. 145). Essa função está relacionada à *montagem expressiva*, pois também considera o caráter subjetivo da montagem de articular imagens para criar significados a favor da história que está sendo contada.

Portanto, a linguagem cinematográfica enriquece a imagem e lhe dá novas formas e conteúdos por meio de planos, movimentos de câmera, ângulos, elementos que ganham uma ordem por intermédio do processo de montagem, que os organiza e constrói um espaço-tempo próprio da história que está sendo contada. Dessa forma, o universo diegético toma conta do cinema; constrói-se uma narrativa que conduz o espectador por uma progressão que se dá pela sucessão de planos; uma linguagem que nos proporciona a impressão de realidade por conseguir nos atingir afetivamente, pois reconhecemos o que vemos como real.

Ainda hoje buscamos por impressões de realidade cada vez mais apuradas nos filmes a que assistimos, haja vista o desenvolvimento da tecnologia 3D nos últimos 10 anos; apontamos erros de continuidade e percebemos quando trucagens e efeitos especiais não estão convincentes (o equivalente a um tropeço no palco), quando estão deslocados do conjunto da cena. Mesmo no *primeiro cinema*, em que os filmes tinham minutos ou segundos e não se contava uma história (não da forma como se convencionou, mas, como vimos, cada representação, por si só, já conta uma história), o movimento construía a impressão de realidade. O desenvolvimento da narrativa e da linguagem potencializou o poder de representação da imagem fílmica, uma vez que um *close-up*, um contraplano ou uma sombra no rosto de um personagem podem dizer coisas que não estão propriamente apresentadas na tela.

1.3 Sobre a noção de cultura

O filme, como qualquer outro produto como o livro, jornal, quadro ou programa televisivo, está conectado à sociedade e ao período histórico em que foi feito, mesmo que o cinema tenha desenvolvido uma linguagem universal, pois ele articula elementos que correspondem à cultura de um grupo específico, ou de uma nação.

Para Costa (2005), seu percurso pode ser resumido em três palavras que designam três momentos de sua história: espetáculo, narração e domesticação. O espetáculo refere-se ao *primeiro cinema*, e a narração ao período de transição; já a consolidação da narração é o momento da domesticação, em que o cinema se integra a uma cultura dominante, e se transforma em espetáculo de massa pela consolidação de um modelo narrativo consagrado pela tradição burguesa. De fato, para atrair a classe média e a burguesia o cinema se adequou como vimos, e buscou na literatura histórias para serem apresentadas na tela. Entretanto, desde o início o cinema já operava como um dispositivo cultural de exploração e disseminação de identidades culturais individuais e coletivas, partindo de representações na maior parte anteriores ao próprio cinema.

O universo cinematográfico é um elemento fundamental para entendermos a cultura do século XX, pois foi o primeiro meio de comunicação de massa de alcance mundial a ter impacto na maneira como os indivíduos se comportam, influenciando opiniões, visões de mundo, objetivando ideias em imagens concretas e popularizando-as para diversos povos. A possibilidade de produção de cópias dos filmes logo na primeira década do século XX permitiu que surgisse o mercado de distribuição, com filmes europeus e norte-americanos sendo levados para diferentes países do mundo.

Sua popularização o tornou parte da vida social, movimentando temas, assuntos, polêmicas, estabelecendo referências para nossos discursos, re-pensando, re-citando e re-apresentando visões de mundo. No *primeiro cinema* a simples projeção do registro de um determinado tempo e espaço, desprovida de pretensões narrativas, trazia na reprodução mecânica da realidade as características que a compunham no momento em que o registro ocorreu. O trem chegando e a espontânea reação de medo das primeiras audiências dos Lumière é uma demonstração da interpretação coletiva de representações de ameaça à vida diante do desconhecido. No filme, vemos os passageiros desembarcando numa estação no ano de 1895, o que soa como um filme de época, mas se trata de um registro de diversos aspectos culturais da sociedade da época.

A narrativa potencializou a utilização de representações no cinema, uma vez que a capacidade de contar história introduziu diversas possibilidades que o *cinema de espetáculos* não alcançava. Por mais que a imagem em movimento por si mesma gerasse interesse, chegou um momento em que o tipo de filme que estava sendo feito entrou em declínio, com a perda de interesse do público. A narrativa associada à linguagem cinematográfica proporcionou mais identificação afetiva com o filme porque ele se comunicava melhor com o público. A imagem em movimento reproduzia não só um recorte de tempo e espaço real, como uma cena do cotidiano ou um show de mágicas, mas uma simulação de espaço e tempo que se dava tanto pela produção e organização dos componentes da cena (o que pode se chamar de *mise-en-scène*), quanto pelas técnicas de filmagem e montagem.

Ao começar a contar histórias, o cinema provocou no público outros estados emocionais além de curiosidade, humor e espanto, e tornou-se uma ferramenta de estímulos ligados a sentimentos como nacionalismo, patriotismo, ódio ao inimigo em períodos de guerra. Cineastas inovaram o uso da linguagem cinematográfica para dar aos seus filmes cargas simbólicas para reforçar uma ideia, intenção ou valor, agregando dramaticidade, suspense, impressões de grandeza, inferioridade, submissão, segregação ou pertencimento, noções de beleza, estranheza e outros. Dessa forma, o cinema criou em mais de cem anos de história um *corpus* que nos permite analisar distintamente como se usou determinadas representações de grupos, indivíduos, temas, influenciando pontos de vista com relação ao comportamento em sociedade, na vida particular, no trabalho e com relação a quem somos e a quem é o outro.

A mudança pela qual o cinema passou em busca de público aconteceu devido à necessidade de mercado, pelo desenvolvimento de uma indústria de alcance internacional que ganhou forma nos Estados Unidos da década de 1910. O cinema de ficção representa os valores de uma classe econômica dominante, que na virada do século era representada por um estilo de vida chamado de burguesia. “O terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade”, dizem Adorno e Horkheimer (1985).

Os produtores de cinema vão encontrar um público suficientemente rico e numeroso que poderá não só cobrir os gastos feitos para determinado filme como também já proporcionar lucros. O produtor poderá então comercializar suas cópias para fora de seu país a um preço ainda mais barato, já que seu investimento terá sido coberto no mercado interno de seu país. A um preço tão barato que os países menos ou não-industrializados não poderão concorrer (BERNADET, 1996, p. 12).

Segundo Bernadet (1996), o cinema entra na nossa vida como um dos elementos que compõem a nossa relação com o mundo, pois, conforme já citado, o espectador não é passivo com relação ao que assiste; há um processo de participação afetiva, ocorrida pela interpretação do que é projetado a partir da visão de mundo do espectador. Entretanto, enquanto produto de uma indústria que visa lucro, o filme é produzido para gerar o máximo de identificação em um público mais amplo possível, ou seja, ele é feito para atrair cada vez mais a audiência. A relação entre cinema e cultura envolve uma dinâmica complicada, pois ao mesmo tempo em que os filmes influenciam a cultura de uma sociedade que os consome, eles também fazem parte dessa mesma cultura, um produto dela que representa interesses, atitudes e crenças.

Dessa forma, para compreendermos como se dá essa relação é preciso definir cultura e identidade e segundo Bertolli Filho, o conceito de cultura é uma das forças e das fraquezas da Antropologia por constituir-se como “eixo central de qualquer pesquisa na área” e pela amplitude polifônica, que articula “um novo conceito de cultura por ano”.

Adotado pelo campo da Comunicação, o conceito de cultura mostra-se igualmente variante. A opção do pesquisador por um dos paradigmas – ou correntes – de enfoque dos objetos comunicacionais obrigatoriamente tem que levar em consideração a especificidade do conceito de cultura que é próprio ao paradigma adotado e as consequências de tal decisão para o desenvolvimento de seus estudos, sob o risco de produzir análises que perdem vigor devido à imprecisão conceitual (BERTOLLI FILHO, 2013, p. 33).

Diante de tantas abordagens e compreensões diferentes, neste trabalho buscamos definir cultura e identidade a partir do estudo do sociólogo e antropólogo francês Denys Cuche, *A noção de cultura nas ciências sociais*, publicado na França em 1996, e que apresenta um aprofundamento dos usos que foram feitos da noção de cultura a partir da sociologia e da antropologia, mostrando que há uma estreita relação entre cultura e identidade cultural. Faremos também referências a Norbert Elias, sociólogo alemão que publicou sua principal obra, *O processo civilizador*, em 1939. A importância do autor para este trabalho dá-se também pelo seu foco na história da Alemanha, principalmente em *Os alemães*, onde discute a evolução do *habitus*⁷ deste povo, apontando as características da personalidade, estrutura social e comportamento do alemão⁸. Por meio dos textos de Cuche e Elias traçaremos um

⁷ Elias define *habitus* como “segunda natureza” ou “saber social incorporado”. “O conceito não é, de forma alguma, essencialista; de fato, é usado em grande parte para superar os problemas da antiga noção de “caráter nacional” como algo fixo e estático” (1997, p. 9).

⁸ Entretanto, o autor faz o mesmo que Siegfried Kracauer e dá um caráter anunciativo à ascensão de Hitler através de certas características da cultura e da identidade alemã, relação que neste trabalho optou-se por não fazer nas análises do capítulo 3.

histórico da evolução do uso da palavra “cultura” e sua relação com o termo “civilização” e “identidade” no contexto da história alemã. A relação da burguesia alemã com o desenvolvimento cultural a partir do século XVIII vai ser fundamental para o surgimento do Romantismo, tendo seu apogeu no século seguinte.

A cultura é pensada de forma diferente pela sociologia, história, antropologia, comunicação, economia e outras áreas; cada uma com enfoque e usos distintos, o que justifica seu caráter transversal na vida humana. A palavra “cultura” tem sido utilizada em diferentes campos para substituir termos como “mentalidade”, “espírito”, “tradição” e “ideologia” (CUCHE, 1999) e parte desta distinção semântica deve-se ao desenvolvimento histórico do termo. A concepção de cultura como os modos de vida e de pensamento, hoje amplamente aceita, nem sempre existiu, pois seu uso “leva diretamente à ordem simbólica, ao que se refere ao sentido, isto é, ao ponto sobre o qual é mais difícil de entrar em acordo” (CUCHE, 1999, p. 12). Assim, Cuche faz uma gênese da evolução do termo “cultura” na língua francesa entre a Idade Média e o século XIX, e na língua alemã entre o século XIX e início do século XX, examinando a formação da palavra e o conceito científico a ela vinculado e destacando como a herança semântica cria uma “certa dependência em relação ao passado nos seus usos contemporâneos” (CUCHE, 1999, p. 18).

O século XIX é considerado o período de formação do sentido moderno da palavra, mas em 1700 ela já era antiga no vocabulário francês, usada no século XIII para designar uma parcela de terra cultivada, o cuidado no campo ou na criação de gado. No século XVI nasce o sentido figurado de cultura enquanto uma faculdade, designando algo que é preciso trabalhar para desenvolver, mas tal sentido foi pouco conhecido até a metade do século XVII; no século XVIII, o sentido figurado da palavra aparece na edição de 1718 do *Dicionário da Academia Francesa* e, a partir daí, ele sempre será seguido de um comentário a respeito da “cultura das artes”, “cultura das letras”, “cultura das ciências”, “como se fosse preciso que a coisa cultivada estivesse explicada” (CUCHE, 1999, p. 20).

O século XVIII ficou conhecido como o Século das Luzes, período em que a rica burguesia era desprovida de poder político e os ideais sobre racionalidade cativaram os banqueiros, comerciantes e industriários. Neste contexto a palavra “cultura” passa a ser empregada apenas para designar a “formação”, a “educação do espírito”, uso consagrado em 1798 com sua publicação no *Dicionário da Academia* e que se tornou fundamental para os pensadores do Iluminismo, para os quais cultura e natureza possuem caracteres distintos. Para eles “é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história” (CUCHE, 1999, p. 21). Usada sempre no singular, a palavra

cultura refletia na época o universalismo e o humanismo dos filósofos; noção bastante próxima à de “civilização”, outra palavra que fazia sucesso na França do século XVIII, e que era o equivalente à cultura no sentido coletivo, os progressos coletivos ao invés dos individuais.

A civilização é então definida como um processo de melhoria das instituições, da legislação, da educação. A civilização é um movimento longe de estar acabado, que é preciso apoiar e que afeta a sociedade como um todo, começando pelo Estado, que deve se libertar de tudo o que é ainda irracional em seu funcionamento. Finalmente, a civilização pode e deve se estender a todos os povos que compõem a humanidade. (CUCHE, 1999, p. 22).

Mas Norbert Elias (1994) chama a atenção para o fato de “civilização” não significar a mesma coisa para povos diferentes e destaca o contraste entre as posições francesas e inglesas, e o antagonismo da visão alemã. Para os primeiros expressa o orgulho pela influência de suas nações no progresso do Ocidente e da humanidade, enquanto para os alemães *Zivilisation* representa futilidade, “um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana” (ELIAS, 1994, p. 24). A palavra que descreve o sentimento alemão de orgulho das próprias realizações é *Kultur*, que diz respeito apenas a fatos intelectuais, religiosos e artísticos, e faz uma distinção entre estes fatos e os relacionados à política, economia e sociedade. Para franceses e ingleses, “civilização” considera o comportamento e as atitudes dos indivíduos mesmo que não haja realizações, o que para os alemães tem caráter secundário.

Outro contraste entre a visão alemã e as outras é que *Kultur* expressa a individualidade de um povo a partir de suas produções artísticas, literárias, por sistemas religiosos ou filosóficos, o contrário da visão progressiva de movimento constante que é “civilização”. Assim, outra oposição merece destaque: “civilização” tem a característica de diluir as diferenças nacionais e destacar aspectos comuns a todos e está relacionada também aos povos que consolidaram suas fronteiras e identidade nacionais, expandindo-se fora de suas fronteiras no processo de colonização; já *Kultur* enfatiza as diferenças nacionais e a identidade particular de grupos, o que reflete a tardia unificação política e territorial da Alemanha.

Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto pelo sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar a si mesma: “Qual é, realmente, nossa identidade?” (ELIAS, 1994, p. 25).

Esta é uma questão que para ingleses e franceses foi resolvida séculos antes dos alemães, mas o conceito de *Kultur* tem um aspecto peculiar que responde parcialmente a pergunta: são as autoimagens nacionais, pois “todos consideram axiomático que a sua é a maneira como o mundo dos homens, como um todo, quer ser visto e julgado” (ELIAS, 1994, p. 25).

Conforme Cuche, *Kultur* é também uma oposição entre burguesia e aristocracia alemãs, que não tinham laços estreitos, uma vez que a nobreza era isolada das classes médias, e o controle dos estados estava nas mãos de príncipes, impedindo qualquer participação política de cidadãos comuns. No século XVIII, devido ao forte impacto do Iluminismo, a corte alemã trocava seu idioma pelo francês e reproduzia modos da corte de Luís XVI, o que levou os intelectuais alemães a opor, na metade do século, “os valores chamados “espirituais”, baseados na ciência, na arte, na filosofia e também na religião, aos valores “cortesões” da aristocracia” (CUCHE, 1999), pois somente os primeiros são genuínos e os outros são superficiais e sem sinceridade. Os príncipes eram acusados de abandonar as artes e a literatura, e dedicar seu tempo ao cerimonial da corte e à imitação da “civilizada” corte francesa, diz Cuche. Dessa forma, cultura viria a designar o que contribuiu para o enriquecimento intelectual e espiritual, enquanto civilização se tornaria referência de superficialidade, leviandade.

A cultura se opõe, então, à civilização como a profundidade se opõe à superficialidade. Para a *intelligentsia* burguesa alemã, a nobreza da corte, se ela é civilizada, tem singularmente uma grande falta de cultura. Como o povo simples também não tem esta cultura, a *intelligentsia* se considera de certa maneira investida da missão de desenvolver e fazer irradiar a cultura alemã (CUCHE, 1999, p. 25).

Essa situação levaria a questão cultural de uma oposição social a nacional, pois a imitação da civilizada corte francesa pela alemã seria vista como alienação, enquanto a vanguarda intelectual escrevia apenas em alemão numa tentativa de reavivar a língua e de reunir elementos que constituíssem uma identidade nacional. Para eles, a palavra “civilização” vai perder sua conotação relacionada à aristocracia alemã pouco antes da Revolução Francesa, e passa a representar as potências ocidentais, principalmente a França. A burguesia intelectual alemã define a “cultura” como sua marca distintiva no final do século XVIII, postura que se expandirá no século XIX para toda a nação. Dessa forma, *Kultur* distancia-se cada vez mais da noção universalista francesa de “civilização” e aprofunda as diferenças nacionais. Essa oposição é a base de duas maneiras de definir cultura nas ciências sociais, diz Cuche (1999).

Neste contexto, em 1774 Johann Gottfried Herder defende o gênio nacional de cada povo em *Uma outra filosofia da história*, que fala sobre a “diversidade de culturas, riqueza da humanidade e contra o universalismo uniformizante do Iluminismo, que ele considerava empobrecedor” (CUCHE, 1999, p. 27). Segundo Berlin (2015), o pensamento de Herder foi fundamental para uma nova concepção de história, de sociedade, e o considera o fundador do Romantismo, criador de três doutrinas que contribuíram para o movimento: expressionismo, pertencimento e a incompatibilidade dos ideais. Resumidamente, uma das funções do homem é expressar-se e isso revela sua natureza integral, fazendo com que cada obra de arte seja sempre a expressão de alguém; Herder acredita que os homens criam a partir dos símbolos nos quais foram educados, por isso pertencem a um grupo, têm raízes, ideias que nascem com o filósofo; e a concepção de que não adianta julgar valores culturais de outros povos ou épocas a partir das próprias convicções, pois cada qual tem seu ideal que corresponde ao seu tempo e ao seu lugar, sendo nossa função admirar e apreciar.

Por isso, Cuche (1999) diz que Herder pode ser considerado o fundador da concepção relativista de cultura, o que nos leva a distinguir as duas formas que derivam do conflito entre “civilização” e *Kultur*. A primeira é a concepção universalista de cultura, que foi definida pela primeira vez em 1871 pelo antropólogo britânico Edward Bumett Tylor. Para ele,

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade (CUCHE, 1999, p. 35).

Para Cuche, tal definição é descritiva e objetiva, não normativa, e rompe com a concepção restritiva e individualista, pois para Tylor “a cultura é a expressão da totalidade da vida social do homem. Ela se caracteriza por sua dimensão coletiva” (CUCHE, 1999, p. 35) e não depende de hereditariedade biológica, mas, se for adquirida, sua origem e seu caráter são inconscientes. O antropólogo acredita que todos os humanos são seres de cultura e sua contribuição para o progresso é digna de estima, o que mostra um sentido de relatividade que não era comum para sua época, afirma Cuche.

Já o antropólogo alemão Franz Boas é o inventor da etnografia, e foi o primeiro a permanecer em tribos primitivas para fazer observação direta de forma prolongada, estabelecendo que a diferença fundamental entre os grupos humanos é cultural e não racial. Sua visão particularista de “cultura” o levava a rejeitar qualquer teoria que pretendesse explicar

tudo, pois “cada cultura representava uma totalidade singular e todo seu esforço consistia em pesquisar o que fazia sua unidade”, afirma Cuche sobre Boas (1999, p. 45).

Daí sua preocupação de não somente descrever os fatos culturais, mas de compreendê-los juntando-os a um conjunto ao qual eles estavam ligados. Um costume particular só pode ser explicado se relacionado ao seu contexto cultural. Trata-se assim de compreender como se formou a síntese original que representa cada cultura e que faz a sua coerência. Cada cultura é dotada de um "estilo" particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas desta maneira. Este estilo, este "espírito" próprio a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos (CUCHE, 1999, p. 45).

O antropólogo americano Clifford Geertz (1978), em *A interpretação das Culturas*, afirma que a cultura é um sistema entrelaçado de signos interpretáveis, algo público porque seu significado o é, e seu objetivo não seria apenas a “instrução, a diversão, o conselho prático, o avanço moral e a descoberta da ordem natural do comportamento humano” (GEERTZ, 1978, p. 24); afirma também que cultura não é um poder, mas sim um contexto no qual os acontecimentos sociais, comportamentos, processos e instituições podem ser descritos com densidade.

Geertz aponta duas condições para se estabelecer uma teoria da cultura, sendo a primeira o fato de as abordagens interpretativas de qualquer coisa, como literatura, cinema, artes em geral, comportamento, tenderem a resistir a uma articulação conceitual, o que dificulta a construção de modos de avaliação sistemáticos. A segunda condição é que a teoria cultural não é profética como acontece em outras áreas do conhecimento, dado que a interpretação cultural acontece após o fato. A tarefa do cientista, então, é:

[...] descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos nossos sujeitos, o “dito” no discurso social, e construir um sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a elas porque são o que são, se destacam contra outros determinantes do comportamento humano. [...] O objetivo é tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados; apoiar amplas afirmativas sobre o papel da cultura na construção da vida coletiva empenhando-as exatamente em especificações complexas. (GEERTZ, 1978, p. 38).

A partir destas considerações, pode-se afirmar que o cinema é um fenômeno cultural, pois é uma realização humana, e se divide em um acontecimento de origem técnica e científica, que possui uma história subsequente de desenvolvimento ininterrupto através das relações com o público, suas identidades e alteridades, o comércio, a vida social, os costumes. Assim, como a cultura de cada povo, o cinema contém uma assinatura própria que se refere às estruturas simbólicas que constroem a sociedade na qual ele foi produzido e, mesmo tendo

desenvolvido uma linguagem universal, ela é neutra com relação a cada cultura, pois vai sempre falar a partir do ponto de vista do cineasta, da empresa que financiou, de um grupo específico. Entretanto, mesmo que apreciemos os filmes a partir do véu do ponto de vista dos que o fazem, ele vai refletir o mundo histórico destes, que é compartilhado por muitos outros.

Pode-se afirmar também que o cinema produz cultura desde sua primeira exibição, pois se iniciou aí um processo de modificação no *habitus* dos povos, gerando novas palavras relacionadas ao cinema, o equipamento, seu uso, sua maneira de repercutir na sociedade, mobilizando posturas ideológicas e sentimentais com relação aos temas de que trata; construindo, também, novas representações a partir do momento que se constituiu enquanto uma novidade no meio social, inaugurando uma nova era em que a identificação e a percepção da realidade através da imagem é sua maior característica.

Assim, a concepção relativista de cultura, que considera cada manifestação em seu contexto, está refletida na metodologia deste trabalho, pois busca-se encontrar nos três filmes expressionistas certos aspectos da tradição romântica alemã e para isso é necessário, assim como concordam Herder e Boas, entendê-los como um produto que está inserido num determinado contexto cultural. Da mesma forma, as representações sociais que constituem os personagens também refletem a cultura alemã e sua tradição romântica, o que se mostrará através da análise individual de cada um destes filmes.

1.3.1 Identidade

Apesar da ligação que há, Cuche (1999) faz uma distinção entre a concepção de cultura e de identidade cultural, ao afirmar: a primeira pode existir sem a segunda, “ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que ela era anteriormente” (CUCHE, 1999, p. 176). A cultura depende de processos inconscientes, e a identidade é um processo de vinculação consciente baseado em oposições simbólicas caracterizada por sua polissemia e fluidez, afirma Cuche. Ele diz que a identidade cultural é um componente da identidade social, que na psicologia social é “um instrumento que permite pensar a articulação do psicológico e do social em um indivíduo” (1999, p. 177), mostrando o resultado de sua interação com o ambiente social; a identidade social permite ao indivíduo localizar-se num sistema social e que seja localizado pelos vínculos que ele estabelece, como classe sexual, social, de idade ou nação. Ao mesmo tempo em que a identidade social inclui ela exclui, pois identifica um indivíduo num determinado ambiente social e destaca aquele que não pertence, diferente à primeira vista; isso

leva Cuche a concluir que identidade cultural é uma modalidade de categorização formada a partir da distinção entre nós e eles (CUCHE, 1999).

O autor faz uma distinção entre concepção objetivista e subjetivista da identidade cultural, sendo que no primeiro a identidade é intrínseca à cultura e impossibilitada de evoluir, uma vez que ela “definiria de uma vez por todas o indivíduo e que o marcaria de maneira quase indelével” (1999, p. 178). É como se fosse uma vinculação quase genética entre o indivíduo e a identidade, que, por ser determinada pela cultura, torna-se anterior ao próprio indivíduo. “A origem, as “raízes” segundo a imagem comum, seriam o fundamento de toda identidade cultural, isto é, aquilo que definiria o indivíduo de maneira autêntica” (CUCHE, 1999, p. 178). Esse conceito de identidade cultural já foi levado mais radicalmente adiante ao pensá-la como patrimônio realmente genético, o que tornaria as características étnicas e culturais, além dos fatores psicológicos, herdáveis; desse modo, o indivíduo “pertence” a um povo, ele é definido culturalmente de forma hereditária.

Há ainda outra concepção de identidade cultural que dá ênfase à socialização do indivíduo em seu grupo de origem, tirando o fator determinante da herança biológica, transferindo-o para a herança cultural. Cuche nos mostra que esta abordagem, chamada de culturalista, é também objetivista: uma vez que a identidade continua sendo anterior à existência do indivíduo, ele será levado a interiorizá-la para que se identifique com o grupo.

Definida deste modo, a identidade cultural é vista como uma propriedade essencial inerente ao grupo porque é transmitida por ele e no seu interior, sem referências a outros grupos. A identificação é automática, pois tudo está definido desde seu começo. (CUCHE, 1999, pg. 180).

De acordo com Cuche, a abordagem objetivista define e descreve a identidade com base em pontos “como a origem comum (...), a língua, a cultura, a religião, a psicologia coletiva (...), o vínculo com um território” (CUCHE, 1999, p. 180); o que leva à crítica dos subjetivistas de que a identidade cultural seja atributiva, definindo um grupo de forma invariável, estática. Para eles, trata-se de um sentimento de pertencimento que os vincula a uma coletividade imaginária, importando as representações que fazem dessa realidade social. Cuche comenta que essa abordagem pode também reduzir a identidade cultural a uma escolha individual arbitrária dado o seu caráter variável, o que pode destacar apenas aspectos efêmeros.

Um meio termo entre as abordagens objetivistas e subjetivistas seria a concepção relacional e situacional, que vê a identidade como “uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato” (CUCHE,

1999, p. 182). O autor desta concepção é o antropologista norueguês Frederik Barth; segundo o qual, deve-se buscar entender o fenômeno da identidade cultural pelas relações entre os grupos sociais, pois ela é uma categorização que organiza as relações entre grupos distintos.

Não há que em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade existe sempre em relação a uma outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação. Na medida em que a identificação é sempre a resultante de um processo de identificação no interior de uma situação relacional, na medida também em que ela é relativa, pois pode evoluir se a situação relacional mudar, seria talvez preferível adotar como conceito operatório para análise o conceito de “identificação” do que a “identidade” (CUCHE, 1999, p. 183).

Entretanto, Cuche (1999) enfatiza que não é possível uma definição justa e irrefutável para identidade cultural, cabendo ao cientista apenas explicar os processos identitários e esclarecer o que leva indivíduos e grupos a classificar, categorizar, identificar, julgar algo de uma maneira e não de outra.

No cinema, as identidades culturais constituem um mote a partir do qual muitas histórias se desenvolvem, tendo sido a base para produções como a obra *O Nascimento de uma Nação*, de Griffith, que se dá pela relação de alteridade entre brancos e negros; ou os filmes do período nazista na Alemanha, que são construídos numa relação de alteridade entre arianos e judeus. Da mesma forma, há filmes que são feitos para exaltar determinadas identidades culturais, de forma que suas características sejam valorizadas, o que popularizou o “estilo americano de viver” pelo mundo, e estabeleceu padrões de beleza a partir de suas estrelas. Assim, o cinema pode ser considerado como um disseminador de identidades culturais a partir dos temas que trata, das histórias que conta, objetivando ideias a respeito de determinados grupos em imagens concretas enquanto representação da realidade.

CAPÍTULO II – ALEMANHA, ROMANTISMO E EXPRESSIONISMO

2.1 A busca por identidade: o Romantismo aflora em meio às guerras

A sociedade alemã acentuou no século XVIII sua visão a respeito da diferença entre “cultura” e “civilização”, para distinguir sua identificação enquanto povo alemão de uma nobreza que imitava padrões franceses. Ao longo do século XIX ela vai interpretar *Kultur* cada vez mais com um viés nacionalista, afirmando não só sua originalidade e singularidade, mas também sua grandiosidade. A construção da ideia de nação terá como fundamento a noção de que a cultura vem da alma de um povo e ela é constituída pelas conquistas do espírito, sua produção artística, intelectual e moral, estabelecendo uma precedência da nação cultural em relação à nação política (CUCHE, 1999).

Do século XVIII ao XX a ideia de “cultura” e “civilização” é uma história de antagonismos entre França, Inglaterra e Alemanha; sendo a cultura romântica deste último país o que consideramos nesta pesquisa, percorreremos uma parte de sua história política, social e cultural para situar os principais eventos que impulsionaram esse antagonismo e fomentaram o espírito romântico. Da mesma forma, a instabilidade política do século XIX e as grandes transformações pelas quais os estados alemães passaram influenciaram o espírito romântico que, na primeira metade do século XX, se manifesta de diversas formas no cinema. O Romantismo opõe profundamente “cultura” à ideia de “civilização” pela concepção de progresso material, desenvolvimento econômico e técnico, afastando o caráter universalista e evocando tipicidades locais e regionais como forma de construir um caráter único.

A Revolução Francesa teve um impacto indelével na história da Alemanha e do mundo ocidental, pois desencadeou as Guerras Napoleônicas e a consequente queda de antigos regimes. O mapa europeu reorganizou-se, novas instituições foram consolidadas, “a última guerra do ‘velho mundo’ e a primeira guerra do ‘novo mundo’” (MONDAINI, 2006, p. 189), uma nova realidade política, social e religiosa nasceu a partir daí. Seu resultado direto na Alemanha foi o dissolvimento do Sagrado Império Romano-Germânico, que durou de 962 a 1806, o crescimento do nacionalismo e a subsequente unificação após a exclusão do Império Austríaco.

Incapazes de consolidar o território do Sagrado Império Romano-Germânico ao longo dos séculos, os imperadores germânicos administraram um poder fragmentado em mais de 300 estados, dentre os quais 83 principados (reinos, ducados, grão-ducados), cada um com o seu monarca, corte, exército, moeda, instituições e leis. Alguns eram potências em si, como o reino da Prússia, mas também sem unidade territorial e padronização, “dependendo dos

caprichos de uma longa história de aquisições fragmentárias, divisões e reunificações da herança de família” (HOBSEBAWM, 1996, p. 64). Tamanha complexidade levou a um atraso na industrialização em relação a outros países, pois na virada do século XVIII para o XIX a Alemanha ainda era basicamente agrícola: não havia uma capital, poucas cidades grandes, subsistia o feudalismo e a servidão em muitos estados, como os eclesiásticos, liderados por bispos ou abades, e o comércio só tinha importância local.

Com o início da Revolução Francesa em 1789, estas antigas estruturas começam a cair e abrem espaço para a burguesia e para as amplas camadas empobrecidas da sociedade que deixavam o campo, trocando a ideia de soberania real pela popular. Dessa forma, a ideia medieval do monarca como um escolhido de Deus para governar é substituída pela racionalidade do homem e sua capacidade de intervir de forma autônoma na história. Do início do processo revolucionário até a declaração de guerra contra a Áustria e a Prússia em 1792, a revolução deixa de ser apenas francesa e atinge outros países da Europa, inspirando movimentos revolucionários a lutarem pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade e contra os privilégios de príncipes, senhores feudais e a classe eclesiástica.

“Tornou-se imediatamente claro para a maioria dos escritores e intelectuais alemães que os acontecimentos na França significavam uma mudança nos tempos e que, de agora em diante, havia começado uma nova era” (SAFRANSKI, 2010, p. 33), que foi à época afirmada por filósofos como Kant e Hegel. Esta nova era é também uma profunda mudança no sentido das coisas, pois igualdade, liberdade e fraternidade eram antes questões religiosas, que se tornaram sociopolíticas com a onda secular revolucionária. Da mesma forma, é uma mudança na maneira de ver a história, que não era mais “um acontecimento do destino que tombava sobre alguém como qualquer doença ou catástrofe natural” (SAFRANSKI, 2010, p. 37). Era como se a sociedade (plebe e elite burguesa) agisse pela primeira vez como protagonista no enredo dela ao colocar em prática os ideais iluministas, trazendo a prova de que o pensar e o escrever transformam o mundo, não só o interpretam, diz Safranski (2010).

Assim, intelectuais europeus viram a revolução como sua também, acreditando que haviam contribuído para ela; entusiasmou muitos escritores e artistas românticos alemães por representar a esperança não apenas do fim de um sistema de governo injusto, o absolutismo, mas do governo em geral. Isso traria à luz um homem livre. Entretanto, a violência revolucionária faria este entusiasmo mudar de perspectiva diante de atos como a execução de Luís XVI e de famílias nobres inteiras. Para os intelectuais alemães o fato de celebrarem a revolução não significava que desejassem o mesmo para seu império, pois sabiam

da inocuidade (BIANQUIS, 1960) da causa de seus príncipes, que não era a do povo, e se satisfaziam com sua superioridade pela alta cultura filosófica e natural propensão para a virtude.

Acreditava-se que se era testemunha de um experimento histórico mundial que girava em torno da seguinte pergunta: quanto autogoverno é possível e quais as leis externas e ordens políticas necessárias para tal? Muitos daqueles que no princípio aclamaram com júbilo a revolução voltaram-se mais tarde contra ela, quando o terror e a nova opressão em nome da liberdade ganharam maior peso. Até mesmo George Forster⁹ escreve em 16 de abril de 1793, de Paris: “*A tirania da razão, talvez a mais implacável de todas, ainda está no futuro do mundo... Quanto mais nobre e mais incensurável a coisa, mais diabólico o abuso. O fogo e a inundação, os mais nocivos efeitos do fogo e da água, nada são em comparação à calamidade que a razão causará*” (SAFRANSKI, 2010, p. 35-36).

Napoleão dominou quase que completamente a Europa e tal desfecho levou os românticos a aumentarem ainda mais seu sentimento ambíguo com relação à Revolução Francesa, como dizem Löwy e Sayre (1995), indo de um grande idealismo sob a perspectiva da fraternidade humana universal, o que contribuiu para os sonhos românticos, à modernidade que tanto amaldiçoavam, com a consolidação da classe burguesa. O zelo revolucionário pela padronização e unificação territorial acabou com as relíquias da Idade Média. “Sobreviventes formais de uma era anterior, tais como o Sagrado Império Romano-Germânico e a maioria das cidades-estados e cidades-impérios, desapareceram” (HOBSBAWM, 1996, p. 64-65), como as antigas repúblicas de Gênova e Veneza, Estados eclesiásticos independentes, principados episcopais, cidades livres, permanecendo apenas os Estados papais na Itália até 1870.

Na verdade, a razão se mostra tirana com sua tendência a nivelar tudo, a destruir toda a história na qual estamos envolvidos, tradições, usos, costumes. É a sedução de gerar a grande limpeza, de eliminar uma tradição que só era vista como tralha de uma grande época. Tirânica é, pois, a razão anti-histórica que se julga capaz de tornar tudo novo e melhor. A razão é tirânica também quando pensa poder gerar uma verdadeira imagem do homem, quando finge saber o que é de interesse geral e quando estabelece um novo regime de opressão em nome desse bem comum (SAFRANSKI, 2010, p. 36).

Em dezembro de 1813 uma ofensiva formada pela Inglaterra, Prússia, Rússia e Áustria – a Sexta Coalisão, tenta conter o poder napoleônico. Entre 1806 e 1813 a Prússia, que havia entrado tardiamente na guerra e sido destruída, concentrou seus esforços na sua recuperação. As mudanças impostas pela administração francesa levaram-na a se tornar um Estado moderno com a simplificação do aparelho governamental, ministros especializados e

⁹ George Forster era alemão e atuou como naturalista, etnólogo e jornalista na segunda metade do século XVIII.

poucos cargos públicos. O programa da Revolução Francesa foi aplicado na Prússia, com a abolição da servidão, dos direitos feudais e dos privilégios das corporações, igualdade civil, liberdade de comércio e de ofícios. Napoleão é efetivamente derrotado na Batalha de Waterloo, em junho de 1815, dando início a uma era de domínio prussiano nos territórios germânicos e acirrando o antagonismo entre este reino e o da Áustria.

2.2. A sociedade alemã no período romântico

A franco-alemã Geneviève Bianquis, especialista no período gótico e romântico, apresenta na sua obra sobre o cotidiano alemão na era romântica (1795-1830) um desenho de como funcionava essa complexa sociedade no período entre a Revolução Francesa e a década de 1830. Segundo a especialista, é neste intervalo que o Romantismo acontece enquanto forma de vida, pois a partir daí se inicia uma época de duro realismo dominado pela política reivindicativa e de reforma social.

Com detalhes sobre a nobreza, burguesia, camponeses e judeus, aspectos artísticos e intelectuais, a economia e costumes, ela descreve os acontecimentos deste tumultuado período, e como isso influenciou a arte e a vida das pessoas nos aspectos do cotidiano. Durante as Guerras Napoleônicas, a divisão de classes era bem estabelecida: havia a nobreza, a burguesia e camponeses, sendo que a primeira não se relacionava com nenhuma das outras e cada uma se dividia em outros universos particulares. A nobreza, mesmo após revoluções e guerra, ainda detém parte de seu poder feudal como a única possuidora de terras e dos camponeses que nelas cultivam.

Descobre-se uma época atormentada, um instante inflamada pelo entusiasmo revolucionário vindo de França e depois devastada por vinte anos de guerra, unindo-se num poderoso sobressalto, e lançada de novo pela sua própria vitória num regime de despotismo desconfiado e esmiuçador. Para o homem do povo, uma existência bastante precária, mal liberta das cadeias do feudalismo e a braços depois com os males inerentes a uma brusca mudança de ordem social. uma camada muito pequena de intelectuais de origem aristocrática ou burguesa elabora acerca disso uma doutrina literária e filosófica, depois política e religiosa, que temos o costume de chamar romantismo (BIANQUIS, 1960, p. 235).

Fazia-se distinção no interior da nobreza: a nobreza imperial, ou alta nobreza, era soberana em suas terras e respondia somente ao imperador; a recente pequena nobreza era de descendentes de servidores enobrecidos no passado, como políticos, financistas, diplomatas, comerciantes, banqueiros, industriários e outros. A nobreza de corte era ligada à corte de algum príncipe, exercia funções honoríficas ou oficiais, “nobres tornados cortesãos, quase sempre

ocupados com tarefas ocas, de representação e de aparato, são solenes e enfadados, brilhantes ou frívolos” (BIANQUIS, 1960, p. 42); mas suas esposas, mais finas e cultas, destaca Bianquis, formaram o público que primeiro acolheu os grandes escritores do tempo. E a nobreza de terra, que vive nas suas propriedades rurais junto aos camponeses, muitas vezes oprimindo-os e também protegendo-os.

A grande e complexa rede aristocrática alemã viu-se empobrecida e reduzida, mas se manteve até depois da derrota da Prússia em 1806, ano da abdicação do imperador Francisco II. “A corte compõe-se do príncipe e da família principesca, dum pessoal muito numeroso e de todos os que são regularmente convidados para as cerimônias” (BIANQUIS, 1960, p. 29), além de funcionários, criados, cortesãos, familiares e parasitas, acrescenta Bianquis. A plebe não participava da corte e quando alguém dela era muito requisitado dava-se um título de nobreza, como aconteceu com Goethe e Schiller.

A nobreza apoiou Napoleão até 1806, mas depois perdeu prestígio com a administração do Império Francês, fazendo grande oposição à modernização da Prússia e de outros estados. Entretanto, recuperou-se após o Congresso de Viena e fez partido forte contra as reformas, liberalismo e constitucionalismo que permearam o debate político durante o século XIX.

Festas e cerimônias sucediam-se sem parança: aniversários, casamentos, batizados, funerais, visitas principescas, recepções de embaixadores. Que trabalho para aqueles (músicos, decoradores, guarda-roupas, poetas) que tinham de fornecer sem se cansar poesias de circunstâncias, odes e cantatas, alegorias, quadros vivos, mascarados! Goethe, poeta da corte, muitas vezes gemeu por causa disso. (BIANQUIS, 1960, p. 31).

Já a burguesia é formada por aqueles que não possuem nem cultivam terras, conseguindo matéria prima por meio de troca para daí fabricar tecido, equipamentos, calçados, móveis e outros objetos. É também uma classe bastante distinta em educação e financeiramente, contemplando desde magistrados, funcionários de alto escalão, professores, negociantes de produtos ultramarinos a um pequeno comerciante endividado. A autora diz que viajantes ingleses se espantavam quando passavam pelos reinos alemães nesta época das Guerras Napoleônicas; em cidades como Weimar e Berlim era comum ver porcos correndo em algumas ruas, mulheres de famílias ricas cozinhando ou tecendo, assim como as das famílias pobres, um aspecto bastante campestre (BIANQUIS, 1960).

As famílias burguesas eram bem educadas, tinham os melhores mestres, as melhores escolas, faziam dança, pintura, música, esgrima, aprendiam outros idiomas,

frequentavam universidades estrangeiras. A nobreza desprezava a burguesia e demorava a aceitar os recém-enobrecidos; desprezava até a classe de professores, que era a representação da dignidade suprema para a burguesia, afirmando que pendiam para onde ofereciam mais moedas. A burguesia alemã não fez revolução como a francesa por que não havia alcançado tanto poder ainda nem se uniu aos camponeses e revolucionários; ela respeitava a tradição que reservava funções civis e militares à nobreza, com cargos hereditários. Mas, como era dotada de riqueza e cultura, começa a responder ao desprezo com desprezo.

É nas suas fileiras que se recrutam os escritores, os artistas, os sábios que fazem a glória nova da Alemanha, desde o meio do século XVIII. É nos seus salões que se anima uma vida intelectual e mundana ainda um pouco pesada, mas autêntica. Ela conhece as suas vantagens. Muitos desses aristocratas cheios de arrogância são necessitados, em número maior ainda são completamente incultos. Começa-se a escarnecer em voz alta da sua parvoíce, dos seus disparates (BIANQUIS, 1960, p. 58).

Por fim, os camponeses, para completar o cenário das três principais classes sociais desta época, também formavam um complexo e distinto grupo: camponeses livres, servos, que podem ser comprados e vendidos com as terras e devem numerosos serviços ao seu senhor, trabalhando gratuitamente sendo requisitados como mensageiros, guardas, caçadores, cocheiros. O camponês não podia ter terras e não podia comercializar nada, sequer casar-se sem autorização de seu senhor, fosse um rei, príncipe, duque, bispo ou outro.

Em alguns estados alemães o soberano podia destruir vilas de suas terras caso quisesse ampliar sua criação ou parque, deixando muitas famílias à própria sorte. Estas situações renderam às nascentes indústrias do início do século XIX na Alemanha a massa de trabalhadores desqualificados que foi do campo para a cidade, expulsas pelos senhores das terras. “Havia senhores humanos e camponeses felizes, mas não eram muitos, e fosse como fosse, o acaso e o arbitrário é que decidiam isso” (BIANQUIS, 1960, p. 63). Com relação à Revolução Francesa, a movimentação dos camponeses alemães entusiasmados pelas ideias de fim do feudalismo foi fortemente reprimida pelos príncipes, e a esperança nas ideias de igualdade, liberdade e fraternidade acabaram quando os franceses ocuparam a Alemanha.

Mas o Romantismo não chegou nas camadas mais inferiores, enfatiza a autora, ficou no universo culto da burguesia e da nobreza que cultivava a cultura alemã no convívio com os filósofos, escritores, músicos e demais artistas e intelectuais da época. O hábito de leitura era bastante difundido entre a burguesia desde a metade do século XVIII, quando ela vinha se abrindo à nova literatura nacional, mas se tratava de um público restrito composto por estudantes, intelectuais, burguesia de grandes cidades. “Nem Lessing, nem Goethe, pelo menos

na primeira parte da sua vida, nem Schiller tiveram público certo” (BIANQUIS, 1960, p. 191). Além disso, enfrentava o problema do idioma, já que praticamente tudo era escrito e publicado em francês.

Isso muda durante as guerras da virada para o século XIX com a ascensão da burguesia industrial e do sentimento de nacionalismo, em oposição aos princípios imperiais franceses, que fará do idioma alemão uma marca da identidade cultural do povo alemão. “Vemos manifestar-se uma grande sede de literatura e um gosto vivo pela cultura. Indício significativo: as livrarias multiplicam-se, um pouco por toda parte surgem bibliotecas que emprestam livros” (BIANQUIS, 1960, p. 191). Safranski (2010) diz que a leitura tornou-se praticamente uma epidemia no final do século XVIII, principalmente na Alemanha, que não tinha na época “nenhuma cidade grande com seus segredos labirínticos, nenhuma colônia que alimentasse a percepção da distância e a aventura no mundo mais longínquo” (SAFRANSKI, 2010, p. 49).

Inicia-se um trânsito intenso entre a vida e a literatura, troca de cartas entre amigos, as pessoas buscam saber sobre os autores a partir do momento em que começam a se identificar com os modelos literários das histórias que leem.

A imaginação transporta-se de preferência a imagens do passado alemão, da Idade Média feudal sob os seus aspectos pitorescos e poéticos: fortalezas, catedrais, cavaleiros, castelãs, trovadores, formosos pajens, duelos, torneios, raptos, aventuras. Sonha-se com o amor cavaleiresco, com a devoção católica. Na vida quotidiana, é uma torrente de sentimentalidade, de sensibilidade, de pieguice, o reino de um entusiasmo fácil e de uma não menos fácil melancolia, aliás capaz de se alçar bruscamente às resoluções extremas (BIANQUIS, 1960, p. 236).

Um fenômeno de reação ao Iluminismo, as pessoas voltam a se interessar pelo misterioso e abandonar a previsibilidade que a razão faz crer. Se o primeiro ato da Revolução Francesa pode ser visto como um fruto da razão, como um triunfo do pensamento iluminista, suas consequências fora do controle tornou aparente a natureza obscura do homem, abalando o pensamento esclarecido. Safranski (2010) afirma, então, que há um despreparo deste pensamento para a profundidade da vida e seu lado noturno, o que os românticos ambicionarão construir ao mostrar o lado monstruoso do ser humano.

2.3. O espírito romântico

Falar sobre o período romântico é mais que elencar as principais características notadas nas artes, apesar de ser fundamental; é aprofundar um conjunto de

fatores históricos que conceberam um momento favorável ao florescimento desta visão de mundo. A Era Romântica emerge a partir da riqueza e senso de estabilidade criado no precedente período do Iluminismo, e depende das realizações práticas desenvolvidas a partir da Era da Razão, apesar do distanciamento da racionalidade ser uma das características do movimento. É uma relação entre o conforto que a riqueza proporciona a partir do conhecimento científico-tecnológico e a busca de transcendência espiritual e pessoal. Isso, é claro, soa bastante genérico diante de um fenômeno tão complexo, mas há um dilema a ser enfrentado quando se busca entender o que é o Romantismo e o espírito romântico.

Na literatura observada são apontadas muitas características na produção artística e filosófica romântica, mas não compõem categorias específicas; são temas que aparecem com frequência e, como veremos, estão relacionados a outros fatores. São eles: sentimentos, emoções e imaginação que se sobressaem sobre a razão; crença na sabedoria e inocência das crianças, pois a infância é vista como a idade de ouro em oposição à corrupção da vida adulta; natureza como beleza e verdade, como sublime, que causa espanto tamanho seu impacto e pureza; individualismo e a busca pelo eu; nostalgia pelo passado; desejo ou vontade como motivação pessoal; idealização de pessoas comuns como fonte de verdade e sentimento; idealização de personagens como tipos simbólicos; o gótico como um pesadelo de emoções intensas e psicologia complexa.

Löwy e Sayre (1995) falam que qualquer tentativa de definição revela características significativas na obra dos artistas românticos, mas não representa a essência do fenômeno e soam arbitrárias por selecionarem determinados aspectos e outros não. Afirmam que o Romantismo é afirmação da identidade por ter o ego como única fonte de ordem e valor, impossibilitando qualquer tentativa de se fixar uma orientação precisa diante da “tumulosa multiplicidade das cores a serviço de um ego criativo” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 14). Assim, definir o Romantismo levaria sempre a um vazio conceitual. Como em Löwy e Sayre, Berlin (2015) também analisa a dificuldade de se conceber um elemento comum entre todas as generalizações que concebem o Romantismo. Diante disso, relaciona uma série de características “românticas”.

O Romantismo é o primitivo, o ignorante, é a juventude, a exuberante sensação de vida do homem natural, mas também é palidez, febre, doença, decadência (...), a própria Morte. (...) É a plenitude vigorosa e confusa e a riqueza da vida (...), a multiplicidade inexaurível, a turbulência, a violência, o conflito, o caos, mas também é a paz, a união com o grande “Eu”, a harmonia com a ordem natural, a música das esferas, a dissolução no eterno espírito que tudo contém. É o estranho, o exótico, o grotesco, o misterioso, o sobrenatural, as ruínas, o luar, castelos encantados, trombetas de caça, elfos, gigantes, grifos, cascatas, o velho moinho no Floss, as trevas e os

poderes das trevas, fantasmas, vampiros, o terror sem nome, o irracional, o indizível (BERLIN, 2015, p. 42-43).

Löwy e Sayre (1995) mostram que diversos críticos fizeram listas relacionando as características do Romantismo, como Henry Remak, que reuniu vinte e três “denominadores comuns”, entre os quais o “medievalismo, imaginação, culto das emoções fortes, subjetivismo, interesse pela natureza, mitologia e folclore, mal do século, simbolismo, exotismo, realismo, retórica, etc” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 15). Apesar de essa metodologia ter valor útil, destacam, sua principal fraqueza é o empirismo, pois permanece na superfície do fenômeno reunindo descrições do universo cultural romântico sem aprofundar valores cognitivos.

Como exemplo, citam a falta de aprofundamento no aspecto político do Romantismo, que se manifesta em conservadores, reacionários e contra-revolucionários, tendo seu auge na Segunda Guerra Mundial. O nazismo apresenta elementos românticos, mas não significa reduzir toda a história cultural da Alemanha como uma preparação para o nazismo, o que autores como Norbert Elias e Siegfried Kracauer tendem a fazer em algumas de suas análises; o Romantismo também acontece de maneira intensa na Inglaterra e na França e não se justifica “explicar tudo pelas tendências eternas da alma germânica” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 17). Safranski pontua essa questão deixando clara a abrangência do Romantismo e a sua relação com a Alemanha.

O Romantismo é uma época. O romântico é uma postura de espírito que não está limitada a um tempo. Ela encontrou no Romantismo a sua expressão mais pura, mas o romântico existe até hoje. Ele não é apenas um fenômeno alemão, mas encontrou na Alemanha uma expressão especial, de tamanho âmbito que no exterior às vezes se identifica a cultura alemã com o Romantismo e o romântico (SAFRANSKI, 2010, p. 16).

Conforme Löwy e Sayre (1995) há autores que relacionam o Romantismo à nobreza e toda sua produção ao campo da contra-revolução, pois teria surgido como uma reação à Revolução Francesa e às Guerras Napoleônicas por exaltarem ideias medievais. Da mesma forma, outros o consideram sinônimo de revolução e uma ameaça à civilização enquanto ideologia que pregava a liberdade absoluta do ser, o que levaria à anarquia. Uma terceira via vem da multiplicidade cultural do Romantismo, o que geraria uma visão de mundo possível de se expressar em praticamente todos os aspectos da vida.

A ideia de Romantismo como visão de mundo em oposição ao racionalismo do Iluminismo é contraditória, já que dividem uma ideia fundamental citada como pilar de suas

origens, o que as tornam não tão excludentes. Na ótica de Löwy e Sayre (1995), Isaiah Berlin considera Rousseau o exemplo da filosofia iluminista, sendo que, para outros, é romântico. A dupla de autores destaca que é preciso entender o Romantismo de maneira global, em aspectos sociais, econômicos, artísticos, políticos, pois só assim é possível compreendê-lo enquanto visão de mundo, como estrutura social mental coletiva, mesmo não existindo uma análise capaz de compreender toda sua extensão e multiplicidade.

Assim, Löwy e Sayre (1995) enfatizam que é preciso desconsiderar duas ideias a respeito de sua gênese: a de decepção diante do fracasso da Revolução Francesa e a de uma resposta à sociedade pós-revolucionária, o que prevê a não existência de Romantismo antes de 1789. Para os autores, o fenômeno deve ser compreendido pelo advento do capitalismo, como uma transformação mais lenta e profunda na ordem econômica e social, pois em meados do século XVIII ocorrem manifestações românticas que impulsionarão a geração do século seguinte. Da mesma forma, não consideram que alguma das rupturas políticas alemãs tenha levado ao fim ou à marginalização do Romantismo, visto que correntes artísticas importantes do século XX, como o expressionismo e surrealismo, apenas não levaram esse nome, mas estão inseridas na concepção dos autores de reação à modernidade provocada pelo capitalismo.

Para continuarmos, é importante destacar a concepção que os dois autores têm de capitalismo, uma totalidade que constitui a modernidade e que se manifesta em múltiplas facetas através por meio de um sistema socioeconômico caracterizado por diversos aspectos:

(...) industrialização, desenvolvimento rápido e conjugado da ciência com a tecnologia (...), hegemonia de mercado, propriedade privada dos meios de produção, reprodução ampliada do capital, trabalho “livre”, intensificação da divisão de trabalho. E, à sua volta, desenvolvem-se fenômenos de “civilização” que lhe são integralmente ligados: racionalização, burocratização, predominância das “relações secundárias” na vida social, urbanização, secularização, “reificação”. É essa totalidade que constitui a “modernidade”; ora, seu princípio unificador e gerador, embora rico em ramificações, é o capitalismo enquanto modo e relações de produção” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 36).

Uma revolta na sensibilidade romântica em oposição a essa realidade capitalista/moderna ao longo dos séculos fez surgir o Romantismo, um impulso anticapitalista que também pode ser inconsciente, pois a consciência de exploração de uma classe por outra não é o principal ponto. Para os românticos, a crítica ao capitalismo cai sobre a questão da miséria generalizada, o que afeta todas as classes sociais, mas isso é visto como um fenômeno de “reificação”, a desumanização nas relações humanas.

Löwy e Sayre (1995) investigam a gênese dessa visão de mundo e identificam uma pré-história que se manifesta na Renascença (entre os séculos XIV e XVI) como reação ao

surgimento do comércio, dinheiro, cidades e indústria, de passagem do feudalismo para o capitalismo e diminuição do poder religioso e do misticismo sobre a sociedade. O capitalismo e o romantismo surgiram, enquanto estruturas, apenas no século XVIII, passando longo período em gestação, quando a revolução industrial padroniza o sistema de produção capitalista com base nas leis de mercado.

É, portanto, deste segundo e derradeiro momento – quando as tendências em ação, há muito tempo, se transformam em sistema, quando são criadas as bases da indústria moderna e se concretiza o domínio do mercado sobre o conjunto da vida social – que surge o romantismo. Ora, nessa generalização do mercado, a cultura, arte e literatura não são, de modo algum, poupadas (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 77).

Na segunda metade do século XVIII, o sistema de mecenato já não é mais dominante e os artistas tornam-se comerciantes de sua própria arte, gerando um profundo conflito entre o valor de utilização e o valor de troca do seu produto. É também um tempo de transformação na ideologia após a dominância do espírito do iluminismo, que compreende o ser humano, principalmente, a partir dos modelos das ciências naturais e da matemática, emergindo o ceticismo sistemático, racionalismo, espírito científico e tecnológico, materialismo, individualismo.

Na ótica romântica essa crítica à realidade moderna traz um sentimento de perda tanto ao nível individual quanto na humanidade, uma melancolia em relação aos valores do presente que foram alienados, sentimento vivenciado na forma de exílio. Por isso, o âmago da atitude romântica está na nostalgia, no desejo de encontrar novamente um lar, a pátria, o espírito, o que torna este sentimento em relação ao passado ligado à crítica ao mundo moderno (LÖWY; SAYRE, 1995). Essa valorização do passado pelos românticos leva à busca de paraísos perdidos, uma tentativa de recriar um estado ideal anterior que pode se manifestar pela via sobrenatural, do fantástico, do onírico e do sublime.

Outra perspectiva é de idealizar o paraíso no presente, tentando transformar a realidade ao seu redor e encontrar seu próprio eu no ambiente burguês, o que leva ao sentimento popular de “amor romântico”, de uma comunidade fraterna, utópica, uma doação de si para o coletivo. Daí provém o ideal de pureza da infância, idade em que os valores que orientam a sociedade estão no seu estado primitivo, quando a entrega é verdadeira. Há uma terceira tendência que anseia pelas realizações do futuro, a busca do que será a partir do que já foi, transformando o passado numa arma para lutar pelo futuro (LÖWY; SAYRE, 1995). Os principais componentes da visão romântica são, então, a recusa da realidade presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e resgate do que está perdido, o que gera um

conjunto de valores qualitativos em oposição ao valor de troca que se concentram em dois polos opostos, mas não contraditórios.

O primeiro desses valores é a subjetividade do indivíduo, “o desenvolvimento da riqueza do ego, em toda a profundidade e complexidade de sua afetividade, mas também em toda a liberdade de seu imaginário” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 45). No capitalismo os indivíduos preenchem funções sociais que fazem parte de uma engrenagem econômica padronizada, e esse universo reificado, baseado na padronização, gera conflito ao ser confrontado com individualidades subjetivas. Assim, o “romantismo representa a revolta da subjetividade e da afetividade reprimidas, canalizadas e deformadas” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 45), uma resistência ao mundo “coisificado” de relações capitalistas. Esse individualismo é o descobrimento do caráter único de cada ser humano, o que leva ao segundo conjunto de valores. É a unidade do ego, formada por duas totalidades: a Natureza e a coletividade humana. O valor da individualidade no Romantismo corresponde ao moderno, levando à nostalgia, e o valor da Natureza e da coletividade é um retorno ao passado.

Podemos afirmar que a análise de Löwy e Sayre (1995) organiza na sua concepção de romantismo como oposição à modernidade um fenômeno amplo, contraditório e rico em expressões em uma superestrutura que atravessa as artes, política e filosofia. Essa leitura parte principalmente de referências alemãs, francesas e inglesas por serem os países que mais cedo apresentaram manifestações românticas. Entretanto, ambos afirmam que a inserção da Alemanha não se dá essencialmente pela reação à forte industrialização do século XVIII, caso das outras duas nações, uma vez que o império ficou décadas atrasado em relação a elas neste processo e poucos estados tiveram alguma iniciativa, destacando-se a Prússia; corresponde ao caráter universal que o capitalismo tomou rapidamente, levando sua transformação econômica e social para todo o planeta e, também, ao princípio estatal que ele teve na Alemanha, uma vez que as iniciativas industriais, comerciais, monetárias e outras eram todas regidas particularmente pelos respectivos reinos. “O Estado tornou-se o principal comerciante, banqueiro e industrial. Foi assim que, no romantismo alemão, a crítica da modernidade política acabou assumindo uma importância peculiar” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 81). Além disso, a cultura alemã do século XVIII compreendia a imitação dos modos da corte francesa por parte da nobreza e o espírito burguês; tanto a nobreza quanto o espírito burguês eram ambos alvos de contestação das primeiras manifestações românticas. Dessa forma, há particularidades na questão romântica alemã.

Uma delas é que nos seus começos o romantismo aparece tanto no pensamento quanto nas artes, sendo que na Inglaterra e França a principal manifestação é

literária e nas artes. O romantismo alemão começa a se manifestar sob a influência do pietismo luterano, principalmente com o teólogo Hamann (1730-1788) e o filósofo Johann Gottfried Herder, seu discípulo. Safranski (2010) prefere começar essa história do florescimento da Era Romântica pela súbita viagem que Herder fez à França por mar em 1769, de onde saem questões-chaves. Como se estivesse fugindo das condições em que vivia em Riga, quando esta fazia parte do reino prussiano, tal viagem significou para ele colocar a certeza e firmeza de suas convicções diante da fluidez, do duvidoso, ganhando distância e amplitude para se auto descobrir. Herder usou as ideias que lhe surgiram nesta viagem durante a vida inteira, diz Safranski, e atraiu Goethe e muitos outros com seu pensamento principalmente por duas ideias: a história dinâmica e o individualismo, que leva ao espírito do povo.

Herder vai em busca de uma linguagem que possa exprimir a movimentação misteriosa da vida e para tentar alcançar isso usa metáforas em vez de conceitos, o que gerou uma crítica de Kant por conta da dificuldade de se entender a “linguagem divina da razão contemplativa” (SAFRANSKI, 2010, p. 24). Para Herder, a razão é viva e não abstrata, ela “mergulha no elemento da existência, do inconsciente, irracional, espontâneo, portanto na escura e criativa vida, que move e é movida” (SAFRANSKI, 2010, p. 24), concepção que dá um tom entusiástico à “vida”, e iniciará um culto ao gênio, considerado como aquele em que a vida circula livremente e faz surgir a criatividade.

Essa ideia deu origem ao movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que cativou artistas e intelectuais no final nas últimas décadas do século XVIII, e fez com que Goethe se mudasse para Weimar após o encontro com Herder, tendo sido seguido por muitos outros. A reunião de gênios em Weimar gerou momentos que se perpetuaram nas décadas seguintes, de onde começaram a usar o termo “filisteu” para se referir aos pequenos burgueses insensíveis à arte que povoavam o ideário romântico.

O filisteu não é todo aquele que gosta do normal, regulamentado – isto o romântico fará também por vezes -, mas aquele que desacredita aquilo que é maravilhoso, cheio de segredo, e o tenta rebaixar a parâmetros normais. O filisteu é uma pessoa rancorosa, que toma por normal o que é excepcional e tenta diminuir o que é sublime. Trata-se pois de pessoas que se proíbem o espanto e a admiração (SAFRANSKI, 2010, p. 182)

A crença do movimento era de que o espírito do gênio dorme em todos e apenas espera para vir ao mundo. O movimento *Sturm und Drang* buscava celebrar a *vida forte*, o prodigioso que se encontra na intranquilidade criativa e original da vida e diante do qual a consciência se assusta. A natureza, conforme Herder, encontra-se em um estado de ignorância diante do precipício infinito em que vive, ao qual toda a vida está sujeita, e isso a torna firme e

segura. Herder tira daí a concepção de que tudo é história, tornando-se o iniciador da antropologia moderna ao pensar o homem como um ser criador de cultura, que controla a natureza por ser indefeso e inteligente. Para ele, a humanidade é a verdadeira realização da natureza humana e cada época possui seu desafio e sua própria verdade, que precisa ser agarrada e transformada, sem pretensão de retorno a um passado paradisíaco.

Assim, o processo histórico se realiza através de rupturas e mudanças radicais, de irrupções que trazem o novo em um processo aberto cujo desenvolvimento depende do homem, apesar de estarmos submetidos a um poder maior, o da natureza. Essa concepção de história dinâmica foi bastante inédita, principalmente por ter acontecido numa época em que a retrógrada Alemanha estava dividida em pequenos Estados com a história sendo mantida estática pela tradição, o que muda com a Revolução Francesa duas décadas após Herder pensar dessa forma.

Outro pensamento influente de Herder, aponta Safranski (2010), é o individualismo ou personalismo, de onde provém a pluralidade. A partir daí surge a forma “homem” em coletivo singular, “o homem”, designando a raça humana, com cada indivíduo contribuindo de forma única para aquilo que a espécie é e pode ser. Assim, há a humanidade da qual fazemos parte e também aquela que existe em cada um, da qual tudo depende. O indivíduo é o centro significativo, embora precise de uma comunidade, e dentro dela se desenvolve uma síntese espiritual através de círculos como família, tribos, povos, nações, o que constitui a pluralidade dos espíritos dos povos.

Herder foi um colecionador de canções populares e via nestas manifestações uma individualidade, pois importavam para as pessoas das localidades de onde as coletava, como pequenos vilarejos, comunidades feudais, o que as tornava constituidoras dos espíritos dos povos. Ele viveu em meio a diversos povos em Riga, como poloneses e russos, e pensava a pluralidade como fonte de florescimento da riqueza humana que afastava o patriotismo cego; foi um incentivador da *Kultur*, da cultura que distingue o alemão.

O descobrimento da história dinâmica, com tudo que dela resulta – do individualismo orgulhoso até a humildade diante dos antigos documentos de culturas populares – causou um verdadeiro corte no espírito europeu. Desde então tornou-se natural ver as coisas num contexto histórico. A história relativiza tudo. Ela mesma se torna algo absoluto; nenhum deus, nenhuma ideia, nenhuma moral, nenhuma ordem social, nenhuma obra se pode estabelecer diante dela de forma definitiva (SAFRANSKI, 2010, p. 30).

Os pensamentos em mar aberto foram fundamentais para inspirar a geração romântica por olharem para as coisas numa perspectiva de oscilação no tempo, diz Safranski

(2010). A oportunidade que os intelectuais alemães tiveram para fazer isso foi a Revolução Francesa que, como já dissemos, foi motivo de entusiasmo pelas ideias de igualdade, liberdade e fraternidade, mas depois a tirania da razão repele este sentimento. Em resposta à Revolução, Friedrich Schiller, influenciado por Herder e participante do *Sturm und Drang*, inicia sua revolução do espírito; ela prevê a liberdade do homem apenas pelo jogo das artes, tornando-se o precursor das tentativas românticas de inserir a revolução como princípio produtivo no mundo filosófico-literário (SAFRANSKI, 2010).

Para Schiller, os eventos franceses foram um momento frutífero nas mãos de uma raça infértil no sentido de não estarem livres por dentro, submetidos e dominados por desejos, comandados pela natureza e não por si próprios. Para chegar à liberdade, o homem deve ser educado pela arte, que aprimora os sentimentos, o que deve ser feito antes de buscar um Estado livre. Schiller acreditava que somente pela beleza é que se chega à liberdade, por isso a arte seria a chave para a educação e o aprimoramento dos sentimentos.

Para os românticos, a liberdade do “eu” é um ponto chave de sua visão de mundo e muitos filósofos discutiram a questão e construíram teorias próprias, sendo o precursor deste tema Johann Gottlieb Fichte. A descoberta do “eu” foi relacionada pelo poeta e filósofo romântico Friedrich Schlegel como um dos três fatores que influenciaram o Romantismo nos aspectos estético, moral e político, sendo os outros dois a Revolução Francesa e o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Para Berlin (2015), estes três destaques de Schlegel expõem um período de Romantismo desenfreado, de 1790 adiante, e explica que a inovação de Johann Gottlieb Fichte a respeito do “eu” dominou a imaginação dos românticos; a análise de Fichte começa a partir do pensamento de Hume, que concluiu que o “eu” não era uma coisa, um objeto de percepção direta ao constatar a ausência de uma entidade que pudesse ser chamada assim a partir de pequenas unidades psicológicas como sensações, emoções e lembranças. Dessa forma, para Hume o “eu” é “simplesmente um nome para a concatenação de experiências pelas quais se formam a personalidade humana, uma espécie de corda que une toda a resma de cebolas” (BERLIN, 2005, p. 146).

Fichte diz que o indivíduo tem consciência de si quando há algum tipo de resistência, como quando se está absorvido pela contemplação de algo e há uma interferência de outro objeto, um som; esse impacto o torna consciente de si mesmo em oposição ao “não eu” da contemplação, de quando busca-se sentir, dominar, conquistar ou alterar o que tentamos entender. Assim, Fichte encontra um “eu” que não é objeto direto ou acusativo, que não pode ser inspecionado, “é o nominativo primal, do qual você se torna consciente não no ato da cognição, em absoluto, mas simplesmente por receber impactos” (BERLIN, 2015, p. 147). Esse

“impacto” se tornou, para Fichte, a categoria fundamental que domina toda experiência humana, pois sem o “não eu” não há o sentido do “eu”.

A partir disso ele amplia toda a grande visão que passa, então, a dominar a imaginação dos românticos, em que a única coisa que vale a pena (...) é tirar as camadas de determinado “eu”, sua atividade criadora, sua imposição de formas sobre a matéria, sua penetração de outras coisas, sua criação de valores, sua dedicação de si mesmo a esses valores (BERLIN, 2015, p. 147).

Berlin (2015) diz que há implicações políticas, pois se a identificação do “eu” for mais próxima a uma entidade externa, como uma comunidade, igreja, Estado ou classe, essa força externa converte-se numa força intrusiva que caminha à frente impondo sua particularidade sobre o mundo exterior e seus próprios elementos constitutivos; assim, reduz tudo ao papel de coadjuvante de uma personalidade maior. Fichte escreveu discursos após a derrota da Prússia para Napoleão que na época não se tornaram famosos, mas tiveram grande influência no nacionalismo quando lidos posteriormente durante todo o século XIX, principalmente após a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Segundo ele,

Todos aqueles que acreditam no ser interrompido, no retrocesso, nos ciclos eternos, mesmo aqueles que acreditam na natureza inanimada e a colocam no leme, no comando do mundo, qualquer que seja seu país de origem, qualquer que seja seu idioma, eles não são alemães, são estranhos para nós, e esperamos que um dia eles sejam totalmente extirpados de nosso povo (in BERLIN, 2015, p. 149).

Neste tipo de discurso ao dizer “alemães”, Fichte referia-se aos povos germânicos, o que inclui franceses, ingleses, os povos nórdicos e alguns mediterrâneos e “isso torna a coisa talvez não muito melhor, mas um pouco melhor”, acrescenta Berlin. Apesar do tom patriótico, o objetivo não era apenas levantar o “espírito alemão” contra Napoleão, mas sim fazer uma distinção entre vivos e mortos, ecos e vozes, povos que são anexos e os genuínos, ideia que “exerceu fascinação sobre a mente de numerosos jovens alemães nascidos no final dos anos 1770 e início dos 1780” (BERLIN, 2015, p. 150).

Contemporâneo a Fichte, Schelling contribui para o Romantismo com sua visão mística da relação entre homem e natureza, contrastando com a visão de Kant, na qual a natureza é matéria morta para ser moldada, e também de Fichte, que vê a natureza como uma barreira que permite ao homem tornar-se consciente de si próprio. Para Schelling a natureza era algo vivo e com autodesenvolvimento espiritual, pois parte de uma inconsciência bruta e chega à consciência de si mesma a partir dos inícios mais misteriosos e de uma obscura vontade inconsciente. Em todos os seus estágios, das rochas, dos vegetais e na vida animal, a natureza

esforça-se para alcançar algo, mas não sabe que se esforça. Já o homem primeiro esforça-se para depois tomar consciência do objetivo pelo qual está se esforçando, trazendo, assim, todo o Universo para uma maior consciência de si mesmo.

Esse pensamento de Schelling teve grande impacto na estética alemã e na filosofia da arte, pois ele vê Deus como o princípio da consciência em desenvolvimento, uma espécie de fenômeno progressivo que levou à ideia de que tudo o que está na natureza é vivo. Assim, se o homem é o representante mais consciente dessa natureza, o artista tem como função “aprofundar-se nas forças obscuras e inconscientes que se movem dentro dele e trazê-las à consciência por meio da mais angustiante e violenta luta interna” (BERLIN, 2015, p. 152).

Conforme Berlin, de Fichte e Schelling nasce a doutrina do Simbolismo por meio das ideias da vontade do “eu”, do primeiro, e do inconsciente, do segundo. O Simbolismo é fundamental para o Romantismo, pois é um meio pelo qual se expressam coisas que não podem ser ditas literalmente. Isso provém da doutrina romântica de que há um esforço infinito da realidade para que as coisas sigam avante, e tudo o que não pode ser expresso diretamente está relacionado ao infinito, aquilo que é inesgotável e que o finito tenta dar forma. Essa é uma fonte de nostalgia, pois se os esforços simbólicos não conseguem abarcar o infinito, não há mais nada que possa ser feito para satisfazer o homem.

O poeta Novalis tornou-se o próprio símbolo dessa busca pelo infinito ao descrever seu sonho com uma flor azul. Segundo Safranski, os que o conheciam mais intimamente tinham Novalis como um tipo de feiticeiro ou mago, alguém que iniciaria uma religião, e é dele uma famosa definição de Romantismo: “ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo” (in SAFRANSKI, 2010, p. 17).

A trágica experiência da morte de sua amada Sophie faz com que ele visite diariamente seu túmulo e declare sua “vocação para o mundo invisível” (SAFRANSKI, 2010, p. 111). Novalis passou a desejar a morte e a perseguiu pela autossugestão, sem atentar fisicamente contra a própria vida, e isso faz com que ele perdesse o medo da noite e do que ela simboliza: a própria morte em si, ausência, incerteza, escuridão. Novalis estudou em uma academia de mineração e ficou impressionado com o mundo do subsolo, experiência que reaparece nesta fase.

A noite traz a grande transformação; ela porém é também uma noite da origem, de onde o ser irrompe. É na escuridão da terra que, protegida do sol, a semente brota. O reino da raiz é escuro como a noite. As imagens da noite e do mundo da mineração se tornam uma só coisa. A noite aparece como gravidade, como princípio materno, como abrigo. (...) A noite é o interior absoluto, em relação ao qual aquilo que vem do dia

claro é exterior. A noite é o tempo, e a montanha é o local da origem. O que vem da origem é o original; pode ser também aquilo que é estranho à origem. A quantidade de origem guardada pelo que vem do original é que decide sobre o seu sucesso, sua verdade e beleza (SAFRANSKI, 2010, p. 114).

Novalis morreu aos 28 anos em 1801, portanto, passou toda sua vida adulta sob a influência da Revolução Francesa e da ameaça que representava a ascensão de Napoleão. Para ele, este tempo de nacionalismo e de pensamentos de poder acabaram por tomar o espaço que restava ao sagrado, após a ciência ter substituído a religião. Assim, “onde não há deuses, reinam fantasmas” (in SAFRANSKI, 2010, p. 119). Para fugir deste cenário, o poeta busca na Idade Média um paraíso ideal evocando as tradições religiosas, sendo ele mesmo pietista, e o faz de forma consciente, romantizada. O sentimento do mundo era de desencantamento, “o pensamento moderno transformou, como diz Novalis, ‘a música infinitamente criativa do universo no barulho monótono de um moinho’” (SAFRANSKI, 2010, p. 178).

Em Novalis fica evidente, assim como em outros românticos, a oposição em relação ao empirismo e ao racionalismo, que desencantam o mundo. Porém, ele era entusiasta do espírito científico e das suas realizações, gerando uma questão entre subjetividade e materialismo objetivo que não se resolve. O idealismo alemão é a tentativa de superar essa crise, diz Safranski (2010), e o fazem com uma “nota especial”.

Alguns frisam os bons costumes (Schiller, Fichte, Hegel), outros – românticos como Novalis e Schlegel – o estético. Mobilizam a fantasia, não apenas como mero complemento, como instinto periférico e bela coisa secundária, mas como órgão central para a compreensão do mundo e para a sua construção. A fantasia no poder! (SAFRANSKI, 2010, p. 121)

Neste contexto é publicado o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, em 1795, que Schlegel citou como terceiro grande influenciador do Romantismo e dos românticos. Goethe morreu com 82 anos, em 1832, vivenciou, e influenciou diretamente toda a geração do período romântico, apesar dessa relação ter sido delicada até o fim de sua vida: ele foi enobrecido com um título pelo grão-duque de Weimar, o que para os românticos era o mesmo que se vender, e criticavam também seu estilo de vida burguês. Para Goethe, os românticos eram boêmios inconsequentes que o adoravam, apesar das críticas, e por isso ele não os desprezava por completo.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister é considerado a autobiografia criativa de Goethe como artista e inaugura um tipo de romance que relata o desenvolvimento espiritual de um personagem, ou seu lado psicológico, social e político. Dois fatores atraíram os românticos: o primeiro é a história de como um homem torna-se alguma coisa a partir de sua

própria vontade, sobre as forças que conduzem o destino e uma obscura entidade secreta, temas que se tornariam populares na literatura de mistério e terror no início do século XIX; o segundo são as transições entre prosa, relatos poéticos e poesia, o que tem como propósito libertar o leitor das simetrias superficiais da natureza com essas mudanças abruptas de gênero, aquilo que nos cerca, confina e aprisiona (BERLIN, 2015), uma revolução na forma e no conteúdo, profundamente romântico.

Assim, uma série de outras obras que romperam com paradigmas surgem a partir deste romance de Goethe, como *Lucinde*, de Schlegel, livro que trazia pregações românticas sobre liberdade e autoexpressão, com passagens descritivas de relações sexuais. Além do conteúdo erótico, o fundamental no romance é a “descrição do que pode ser uma relação livre entre seres humanos” (BERLIN, 2015, p. 172); Berlin cita também como casos que quebraram convenções as obras do contista E.T.A. Hoffmann e das peças de Tieck. Em todos estes casos encontra-se a doutrina central do Romantismo:

[...] produzir um sentido do Universo totalmente sem barreiras, sem muros, sem paredes, de perpétua transformação, a partir do qual alguém com uma vontade poderosa é capaz de moldar, mesmo que apenas temporariamente, aquilo que quiser (BERLIN, 2015, p. 176).

Assim, os três destaques de Schlegel que influenciaram em questões como estética, moral e política, sintetizam o que foi o Romantismo desenfreado, período conturbado de transição entre séculos que impulsionou o espírito romântico adiante. Friedrich Schlegel tinha um irmão que, assim como ele, dedicou-se à produção filosófica e literária no Romantismo, August Wilhelm von Schlegel, e juntos fundaram em 1798 o que seria a publicação mais famosa do movimento, a revista *Athenaeum*, publicada até 1800 e dando origem a várias outras.

August Schlegel desenvolveu sua filosofia e arte tendo como grande influência a religião de sua formação protestante e dos estudos teológicos, e dessa influência surge a ideia de que para a poesia, tudo que é belo é verdadeiro, em suas considerações sobre a *Divina Comédia*. Para August Schlegel, a obra é grandiosa e nos dá prazer por que é bela, não porque é católica. Assim, uma grande obra é considerada verdadeira pela sua beleza. Ele admirava o mundo da arte católica por razões artísticas, pois considerava que o catolicismo usa a beleza para exaltar o divino enquanto a distância protestante do mundo dos sentidos não estimula o espírito artístico.

Outro romântico influenciado pela religião e que escrevia na *Athenaeum* foi Friedrich Schleiermacher, para quem a religião tomava tudo o que é limitado como uma representação do infinito. Aproximando a arte da religião, buscou transcender as fronteiras entre o cristão e o pagão pela investigação da origem religiosa de antigos mitos e dos sistemas mitológicos. Assim como os outros, sua experiência romântica passa pelo princípio da liberdade, que leva como fundamento para sua compreensão religiosa do mundo. Para ele, a experiência religiosa acontece a todo momento e revela-se através da constante atividade do universo; assim, diz que a mitologia grega era religião a partir do momento em que, devido a uma ação do universo, um deus era identificado e este fato relacionado a ele, “considerando que as leis eternas do mundo se revelavam de maneira esclarecedora no acaso” (SAFRANSKI, 2010, p. 142).

Schleiermacher divide a mitologia entre aquelas que nasceram do sentimento de liberdade ou contrário a ele, pois tal caráter identifica seu mecanismo cego ou vivo em relação ao universo. “Ela é livre quando anima o homem, estimula suas forças criativas. Quando não o prende a suas origens, mas o liberta para novos planos e transformações que destroem o feitiço do sempre igual” (SAFRANSKI, 2010, p. 143), inspirando o indivíduo a um universo criativo do qual ele também faz parte e transforma. Assim, a liberdade está no despertar da individualidade proporcionada pela relação criadora com o infinito da religião, descartando mitos de origem por estes apresentarem sistemas fechados. O culto a Dionísio vai exaltar essa libertação que leva ao infinito criativo da religião. A maneira dos românticos pesquisarem os mitos, no início do século XIX, modificou a visão sobre a Antiguidade após o contato com o mundo oriental, um reflexo que Safranski (2010) relaciona às expedições napoleônicas pelo Egito. Neste período, diversos autores fizeram viagens a países do oriente, como Japão, China e Índia, atraídos pela distância espacial e espiritual e em busca de pistas de experiências passadas com o prodigioso e o infinito.

Eles se sentiam trabalhadores nos vinhedos da memória mística da humanidade. O sentido pelo infinito encontrou gosto na profundidade do passado, nos precipícios da história. O surgimento do cristianismo lhes pareceu um corte definitivo, mas também um acontecimento com uma pré-história desconhecida; e no que toca à Antiguidade, ela quase se resumiu a um episódio, principalmente: revelava ao olhar pesquisador, e não apenas ao olhar do admirador, contradições terríveis (SAFRANSKI, 2010, p. 147).

Era, então, a procura pela história da cultura humana e ao comparar diversas mitologias estudadas em suas viagens, outro romântico, Joseph Görres, conclui que elas contam a mesma história, apesar de escritas de forma diferente (SAFRANSKI, 2010). Em reação à

queda dos reinos que ocorria com as Guerras Napoleônicas, principalmente da Prússia em 1806, cresce a consciência crítica em relação à atração pelo futuro em detrimento à sabedoria e memória do tempo, como se o presente estivesse tomado pela loucura; seguindo as pesquisas mitológicas de Görres, Heidelberg diz que não se chega ao futuro que se espera ao destruir a ligação com o passado. A ânsia em permanecer ligado ao passado era o modelo estético da Antiguidade, que na ótica romântica é vista como uma imagem de “simplicidade nobre, grandeza serena” (SAFRANSKI, 2010, p. 150).

Friedrich Schlegel aponta para o lado selvagem do culto místico aos deuses, o que chama de traço dionisíaco grego, em que o sentido secreto e sagrado destes cultos revelava não apenas “bons odores e roseiral, é também o pressentimento do luto e uma crueldade horrível” (SAFRANSKI, 2010, p. 151). Para Schlegel, que se converteu ao catolicismo, as festas dionisíacas, regadas a vinho, música e dança, eram uma tentativa de sentir o infinito pela libertação sensual, de onde vem sua visão da assinatura pagã da Antiguidade. Assim, apesar de ter produzido uma cultura genial, a sociedade da Antiguidade não era liberta por conseguir apenas uma felicidade instável que se apaga, o que leva Schlegel a associar o pagão ao demoníaco.

Goethe havia se apaixonado pela Antiguidade no período em que passou na Itália e diz que os românticos estão estragando essa cultura da alegria ao enchê-la de névoa, o que vai influenciar o poeta e romancista Hölderlin com relação ao deus Dionísio; o deus do vinho, da sensualidade, luxúria lembra também Cristo, já que é destruído e morre para regressar. Mas para o romântico Hölderlin, ele é exótico e incita a fantasia, o que o leva e a seus amigos Hegel e Schelling a escolherem Dionísio como protetor revolucionário e símbolo de esperança para a renovação social, do espírito jovem e da natureza.

Pela fantasia mítica Hölderlin buscava desvendar e interpretar a vida em sua produção artística, relacionando essa fantasia às lembranças da infância e da educação. Assim, coisas que estão tão próximas e ao mesmo tempo tão longe ganham um aspecto de melancolia. Ele desenvolve a *noite dos deuses* para advertir a falsidade com que temas e nomes mitológicos são utilizados apenas como brincadeira artística, mas também e, principalmente, para mostrar como isso destruiu a experiência mística pela explicação, por adentrar a realidade em vez de se abrir para ela e deixá-la aparecer. “Por isso não mais se vê a terra, não se ouve mais o canto dos pássaros, e a linguagem entre os homens está seca” (SAFRANSKI, 2010, p. 153).

O poeta via o divino se mostrar em momentos de grande liberdade, no intermediário que se dá entre as relações, em cada momento intenso da vida para o qual um deus corresponde com suas tarefas determinadas. Assim, se encontramos o divino através do

relacionamento humano, ele também aparece em algumas paisagens da natureza, em bosques, nos ventos; um jogo de “presença e ausência, aparecimento e dissipação. O infinito no finito, o eterno no momento” (SAFRANSKI, 2010, p. 155). Quando os homens se tornam coisas uns para os outros, movimento que a ascensão do capitalismo gera na sociedade, o divino morre, pois temos a impressão de que nada olha por nós: “nascemos para nada, que amamos um nada para gradualmente transitarmos para o nada”, diz Hölderlin (SAFRANSKI, 2010, p. 156).

Com a derrota da Prússia e o consequente dissolvimento do Sagrado Império, os românticos veem o perdido reino como mito e idealizam uma convivência pacífica dos povos protegida por um poder católico que não deveria ser transferido aos prussianos protestantes, mas permanecer com os Habsburgo; isso era devido aos quase 800 anos ininterruptos de sucessão monárquica católica da ex-família imperial romano-germânica, o que conferia um elo com o passado e inspirava um poder internacional.

Os românticos haviam se organizado distintamente em grupos que surgiam em diversas cidades, cada qual com suas preferências; fizeram ousadias com relação a elos de amizade, de amor, criaram revistas que espalharam suas ideias, revolucionaram a literatura, a filosofia e a religião ao usarem seus pensamentos em próprio benefício para buscar autoconhecimento; no meio disso tudo, construíram um elo entre o individualismo extremo e o universalismo entusiasta que se manifestava pelo sentido e gosto pelo infinito (SAFRANSKI, 2010). A queda do império alemão desencadeia uma politização que vai “colorir”, conforme Safranski, esse infinito com os tons do catolicismo e dos Habsburgos, acentuando uma divisão religiosa durante todo o século XIX, e que só seria silenciada politicamente por Bismarck; vai também se manifestar como patriotismo, prussianismo, nacionalismo, noções e sentimentos que levaram à série de revoluções decorrentes nas próximas décadas.

Neste período, a burguesia é fortemente influenciada pelos pensamentos românticos a respeito do que torna os alemães grandes perante as civilizações imperiais que dominam o continente: a cultura alemã, que para Novalis e Schiller tinha sido escolhida pelo espírito do mundo para promover a humanidade na Europa. O que ocorreu foi o oposto, pois o atraso da nação gerou histerias e ressentimentos no lugar de amadurecimento democrático e cultural em diversos períodos da história posterior.

Nesta busca pela identidade do povo, Fichte, que já havia revolucionado o Romantismo com sua busca pelo “eu”, fala do povo como um grande indivíduo caracterizado pela liberdade, força de ação, espírito e cultura, antes atribuídos ao indivíduo único. Essa nova visão marca o fim do universalismo dos primeiros românticos, pois fundamenta-se na ideia de um povo original que almeja a liberdade germânica, conforme Safranski (2010). “A metafísica

romântica do infinito se transforma em metafísica da história e da sociedade, dos espíritos populares e da nação; torna-se cada vez mais difícil para o indivíduo resistir ao apelo do ‘nós’” (SAFRANSKI, 2010, p. 165).

Para compor esse “nós” os românticos cada vez mais se interessam pelas tradições populares e os “livros do povo”, que são os contos de fadas, mitos, canções populares e outros documentos históricos, e entre 1806 e 1880 a cidade Heidelberg é o centro deste interesse romântico. Em oposição à imagem opressora de Napoleão, mobilizam-se sentimentos e imagens românticas da natureza e o inimigo passa a ser explicitamente odiado; a ideia inicial do líder francês como personificação do espírito do mundo continuava, mas com ares demoníacos agindo através dele. O escritor E.T.A. Hoffmann vê Napoleão como “um grande magnetizador, que transporta para o sono e o delírio toda uma parte da terra com seus traços magnéticos; um deus do céu vazio e do novo tempo, no qual a política é o destino” (SAFRANSKI, 2010, p. 173).

O fim da era napoleônica com o Congresso de Viena tenta restabelecer as forças que foram destituídas, e o sentimento da população era de conformidade com o que estava sendo imposto, mas com sensação de insegurança, pois a durabilidade da política na modernidade não tinha a mesma segurança de anteriormente. “As pessoas se submetem, andam cabisbaixas, se acomodam e olham “do aconhego dos lares” (Eichendorff) com prazer para fora, onde tudo se move em direção ao precipício, onde impera o *crepúsculo*” (SAFRANSKI, 2010, p. 215). Nesta fase, os contos fantásticos de E.T.A. Hoffmann fazem muito sucesso.

Conforme Safranski, a época do Romantismo acaba nos anos 1820, mas as obras continuaram sendo publicadas: romances, contos e poesias sobre histórias de cavaleiros, princesas em castelos, duendes nas florestas, reescrita de mitos nórdicos, além das assombrações de Hoffmann. As reviravoltas na história da Alemanha ao longo do século XIX continuaram movimentando o espírito romântico, a partir das bases já colocadas pelos precursores do movimento, expressando-se nas mais diversas formas principalmente com o advento das artes modernas.

Löwy e Sayre comparam a visão de mundo romântica a um continente esquecido que não pode ser encontrado precisamente pelos métodos que temos, pois sua influência atravessa áreas do conhecimento como filosofia, racionalismo, empirismo, história e política, além de outras, mas permanece invisível nas análises. Esse fenômeno influente que permanece oculto constitui, conforme os autores, uma das estruturas mais importantes desde o século XIX. Isaiah Berlin concorda com esse ponto de vista e afirma que o movimento foi o mais importante nos últimos dois séculos em termos de impacto na vida e no pensamento das

peçoas, sendo que todos os outros acontecimentos são menores em comparação e foram influenciados por ele (BERLIN, 2015).

2.3.1 Tipologia

Além de um continente esquecido, Löwy e Sayre (1995) dizem que a visão romântica é também um imenso estaleiro onde estão ancoradas esta ampla cadeia de pensamentos e formas de arte, ligadas a uma estrutura antagônica à estrutura da modernidade. Diante de tantas manifestações ao longo de uma história já vasta, porém que mantém a coerência da crítica ao capitalismo industrial e à sociedade burguesa, os dois autores apresentam uma tipologia do romantismo baseada na “atitude ou posição assumida em relação a essa sociedade, segundo a maneira específica de encarar o problema da modernidade e sua eventual superação” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 91). Dessa forma, buscam não constituir formas típicas baseadas em tradição nacional, domínio cultural ou período histórico, mas sim associando, simultaneamente, economia, sociedade e política.

Porém, enfatizam que não há como constituir categorias definitivas, mas sim aquelas possíveis ou válidas, e ao relacionar autores a estes tipos buscam enquadrá-lo conforme os elementos dominantes de sua obra, pois o romantismo é também antagônico. Os autores apresentam seis tipos de romantismo, relacionados a partir do espectro político da “direita” para a “esquerda”, conforme segue: restitucionista, conservador, fascista, resignado, reformador, revolucionário e/ou utópico (LÖWY; SAYRE, 1995). Destacam também que tais categorias devem ser manipuladas com precaução, já que as expressões culturais podem não ter qualquer relação com nenhuma delas, ou podem até se descolar de uma para outra.

O caráter fundamentalmente ambíguo, contraditório e “hermafrodita” dessa visão de mundo torna possíveis as mais diversas soluções e a passagem de uma para outra sem que o autor tenha abandonado os fundamentos de sua problemática anterior. Essa diversidade-unidade encarna-se igualmente em determinados movimentos culturais, como o simbolismo e o expressionismo, que estão presentes nos diferentes tipos sem serem assumidos por nenhum deles; a mesma observação é válida para determinados movimentos sociais de retorno à natureza, como a *Jugendbewegung* (Movimento de Juventude) na Alemanha, no início do século XX ou, atualmente, o movimento ecológico (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 93).

A seguir está apresentada, resumidamente, a concepção de cada uma das seis categorias desenvolvidas pelos autores, sendo a primeira delas o romantismo restitucionista, onde se encontram a maior parte dos escritores e pensadores “de envergadura”, com destaque para os literários, (LÖWY; SAYRE, 1995) e é a mais próxima da essência do fenômeno global,

a nostalgia. Basicamente, é o sentimento que aspira a restituição ou recriação do passado pré-capitalista, identificando-se com uma sociedade agrária tradicional e sem resignação pelo presente degradado ou pretensão de transcender o passado e o presente. Conforme os autores, este passado quase sempre é relacionado ao feudalismo da Idade Média e explica-se por sua proximidade no tempo e radical diferença com o que rejeitam no presente; “este passado está bastante próximo para que seja possível encarar sua restauração, mas ao mesmo tempo totalmente oposto ao espírito e estruturas da vida moderna” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 94).

A predominância dos artistas nesta categoria deve-se ao caráter irrealista e irrealizável da restauração de um tempo passado, exercendo grande força na imaginação, nas “sensibilidades que se orientam para as dimensões simbólica e estética” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 95). Após a decepção com os rumos da Revolução Francesa, os pensadores e artistas alemães idealizam a restauração medieval sob valores de respeito hierárquico, dos vínculos feudais, a união da comunidade na religião e no amor ao monarca.

A segunda categoria é o romantismo conservador, que não visa recuperar esse passado, mas manter o estado tradicional de sociedade e governo que permaneceu na Europa entre o final do século XVIII e até a segunda metade do século XIX, descartando os acontecimentos da Revolução Francesa. Esse romantismo defende a sociedade já em desenvolvimento capitalista, mas pelo que elas mantêm de tradição anterior à modernidade. “Só é possível falar em romantismo conservador na medida em que, a partir de valores orgânicos do passado, o discurso contenha um elemento de crítica contra a modernidade” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 99), ressalva que deve ser levada em consideração para os próximos tipos de romantismo, atentam os autores.

Esse romantismo aparece na obra dos pensadores políticos dos primeiros períodos do movimento até a primeira metade do século XIX, que buscam legitimar a nova ordem como “resultado ‘natural’ da evolução histórica” (1995, p. 99). Löwy e Sayre chamam a atenção para a imprecisa fronteira com o romantismo restitutionista na obra de alguns autores, mas há uma característica que os distingue, que é a aceitação ou não de elementos capitalistas.

A recusa total da indústria moderna e da sociedade burguesa é essencial para o tipo restitutionista; aliás, sua plena aceitação tem a ver com um pensamento não romântico, seja qual for o lugar reservado por ele à tradição, religião, autoritarismo [...]. O romantismo conservador adota a posição intermediária: aceita a situação existente na Europa dos períodos considerados na qual o capitalismo nascente e em pleno desenvolvimento partilha o terreno com elementos feudais importantes (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 99-100).

O passado, nesse caso, tem um papel diferente do desempenhado no romantismo restitutionista: ele é invocado para justificar o presente, não para criticá-lo, sendo as leis, costumes, instituições e hierarquias sociais consequências de um crescimento orgânico, uma herança ancestral que deve ser preservada e continuada (LÖWY; SAYRE, 1995).

O terceiro romantismo é o fascista, tipo que os autores tratam com ressalva logo de início pela tendência de diversas correntes fascistas, antifascistas, liberais e marxistas interpretarem a história do romantismo como indissociável do fascismo, o que não se justifica; “a visão do mundo do ponto de vista romântico manifesta-se em inúmeras óticas diversas e totalmente estranhas ao fascismo” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 102). Apesar de o tipo existir, falta identidade entre o romantismo e o fascismo, como no caso italiano: mesmo com alguma referência à antiguidade romana, valorizava o futurismo, o elogio à vida urbana, industrial e tecnológica. A falta de identidade também existe no romantismo fascista alemão, pois mesmo que o nazismo aspire a vida camponesa tradicional às movimentadas cidades, tenha na antiguidade um modelo de beleza e na mitologia nórdica seu mito de origem, “é a dimensão moderna, industrial e tecnológica do fenômeno nazista que se exprime tanto em sua cultura, quanto em sua prática” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 103).

A especificidade do romantismo fascista é uma mescla da recusa do capitalismo a uma “condenação violenta da democracia parlamentar, assim como o comunismo” (1995, p. 105), um anticapitalismo que é impregnado de antissemitismo, relacionando judeus a ricos e à vida nas cidades modernas. A crítica romântica da racionalidade vai, no romantismo fascista, aos limites do estado puro da irracionalidade, liberando um instinto bruto e agressivo. A busca pela individualidade é suprimida nesse romantismo, aniquilando o ego romântico infeliz por uma concepção de comunidade uniforme, o corpo do povo. A nostalgia pelo passado remete à pré-história do homem bárbaro, dominado pela irracionalidade instintiva e violenta, e também a antiguidade greco-romana, de onde se inspiram nas atitudes guerreiras, elitista e escravagista. Foram feitos alguns quadros de Hitler como um cavaleiro medieval, sendo que o ditador comprava, anualmente, diversos quadros românticos em exposições organizadas pelo governo nazista para valorizar a arte que o regime dizia ter a dignidade de representar o povo alemão (que não era a expressionista ou de qualquer outra manifestação ligada ao modernismo do final do século XIX).

O quarto romantismo é o resignado, que surge na segunda metade do século XIX, momento em que o capitalismo industrial está no auge e já não há mais esperança em revertê-lo, levando os românticos a lamentarem o fato de a modernidade ter que ser aceita. Essa aceitação a contragosto aproxima o romantismo resignado do tipo conservador, mas a diferença

está na crítica social à civilização industrial, que no resignado é mais intensa. Segundo os autores esse romantismo foi bastante forte nas universidades da Alemanha na virada do século, quando Max Weber escrevia em uma revista alemã que se devia aceitar o capitalismo “não porque nos pareça melhor do que as antigas formas de estrutura social, mas porque é praticamente inevitável” (in LÖWY; SAYRE, 1995, p. 108). Essa visão de mundo romântica pode levar a duas tendências, ou a uma visão trágica de mundo ou a uma tentativa reformista para sanar os principais males da sociedade burguesa.

O quinto tipo de romantismo é o reformador, que não deve ser confundido com a tentativa reformista do romantismo resignado, pois considera as reformas como realmente capazes de recuperarem os valores antigos através de mudanças legais e na consciência das classes dirigentes, não como paliativas. Esse tipo de romantismo apresenta um “contraste impressionante entre o radicalismo da crítica e a timidez das soluções propostas” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 110). Identificam-se com os valores mais moderados da Revolução Francesa, uma inspiração que é mais sentimental ou mítica, e ocorre mais na França da primeira metade do século XIX. Esse romantismo se identifica com uma corrente liberal do início deste século ligada à ideia de progresso, que dirigia suas ideias para a mudança e para o futuro, não o liberalismo ligado a partido que defendia interesses burgueses contra a igreja e a nobreza. Mas, enfatizam Löwy e Sayre, há aproximações com esta segunda ideia também.

O sexto e último tipo de romantismo é o revolucionário e/ou utópico, que se subdivide em outros cinco tipos que não serão detalhados neste trabalho, mas que investem na “nostalgia do passado pré-capitalista na esperança de um futuro radicalmente novo” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 113). Os cinco subtipos são o romantismo jacobino –democrático, o populista, o socialista utópico-humanista, o libertário e o marxista, e recusam tanto o retorno às comunidades do passado ou a resignação do presente burguês e seu aperfeiçoamento com reformas; pretendem, de uma forma que pode ser radical e também contraditória, o fim do capitalismo ou o surgimento de uma “utopia igualitária em que seria possível encontrar algumas características ou valores das sociedades anteriores” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 113).

2.4. O Romantismo após a Era Romântica e a construção de um novo império

Após o desmoronamento do Antigo Regime, os monarcas depostos fizeram uma série de reuniões informais entre 1814 e 1815, constituindo o Congresso de Viena, cujo principal objetivo era restabelecer seus tronos. Como uma das potências que emergiram após o fim das guerras, a Prússia recuperou seus territórios, cedeu áreas da Polônia para a Rússia e se

tornou o estado alemão mais forte, liderando a nação. Forças conservadoras e liberais, entretanto, entraram em conflito durante a primeira metade do século XIX, uma tentando manter a Alemanha como uma colcha de retalhos de estados independentes com a Prússia e Áustria, disputando a liderança; a outra, querendo uni-la democraticamente.

Esperava-se ver constituir-se uma Alemanha una, razoavelmente liberal, que pudesse olhar com confiança para o futuro e ocupar o seu lugar na Europa. A juventude, que tinha dado sem contar o seu entusiasmo e o seu sangue, esperava que os príncipes se mostrassem reconhecidos e se lembrassem das suas promessas, concedendo aos súditos direitos de homens livres. Foi necessário em breve baixar a grimpá. O que elaboravam em Viena diplomatas do Antigo Regime (...) era uma restauração tão exata quanto possível do estado anterior à revolução, um particularismo escassamente melhorado, um regime policial de censura e de inquietações sem fim (BIANQUIS, 1960, p. 21).

Dessa forma, a luta por liberdade e unidade conquistou a vitória contra Napoleão, mas não concretizou nenhum de seus objetivos iniciais, uma vez que a unidade não foi completamente estabelecida e a liberdade, como diz Bianquis, “já nem era permitido pronunciar-lhe o nome” (BIANQUIS, 1960, p. 22). A assembleia da Confederação Germânica, que representava apenas os soberanos, tinha representantes dos 38 estados alemães, cada um com direito a voto e a um veto, garantindo o imobilismo necessário para que cada um defendesse os interesses próprios. O sistema logo revelou-se incapaz de promover qualquer unidade política, militar, de conduzir uma ação diplomática coerente, produzindo ao norte uma restauração do absolutismo e do feudalismo nos estados particulares, a hierarquização de classes, e no sul a cobrança de questões constitucionais, pois praticamente poucos soberanos cumpriram a promessa de criar constituições para garantir qualquer direito aos civis.

A industrialização chegou tarde à Alemanha por conta do conservadorismo aristocrático dos estados alemães da Confederação, que protegiam seu comércio doméstico com altas taxas, sendo que os maiores tinham diversos costumes internos que funcionavam como barreira. Olhavam a experiência inglesa como um horror e relacionavam diretamente a pobreza a ela, assim como o aumento da urbanização, crime e outras mazelas. Para os liberais, a culpa era do Estado, que não eliminou os resquícios do feudalismo para diminuir a desigualdade. Apesar do dualismo, ela se desenvolve e transforma a sociedade alemã.

Até por volta de 1848 a vida da mulher burguesa consistia em construir um lar perfeito onde os problemas do mundo não interferissem na felicidade da família; concepção romântica que foi idealizada por Schiller. Esta época foi depois designada como *Biedermeier*

para se referir à cultura burguesa conservadora que se voltava para o conforto interno da família em reação à desconfiança do mundo político.

O ideal do *Biedermeier* era que uma esposa educada, inteligente, e de impecáveis bons modos deveria ser devota à família, providenciando conforto e afeição aos seus membros, e evitar qualquer conflito com seu esposo. O papel do patriarca era adentrar o mundo aberto e sustentar sua família; os deveres de sua esposa eram garantir que a família fosse uma ilha de paz e harmonia em meio ao mundo estressante do mercado, política, e as profissões (KITCHEN, 2006, p. 33 – tradução nossa).¹⁰

Com o enriquecimento das famílias burguesas, o trabalho doméstico das mulheres diminuiu e elas passaram a usar seu tempo em educação e artes, conquistando mais autonomia; a realidade para o proletariado que se formava rapidamente era outra, já que a grande maioria dos alemães vivia longe deste conforto. As crianças começavam a trabalhar cedo ou eram deixadas sós em casa e situações como essa levaram o jornalista e folclorista alemão Wilhelm Heinrich Riehl a olhar para estas famílias com horror. Conforme Kitchen (2006), ele escreveu sobre maridos bêbados e cruéis que brutalizavam suas esposas e filhos, mulheres que trabalhavam longas jornadas e ainda cumpriam com atividades domésticas, um mundo de terror dentro e fora do lar causado pelas transformações nos modos de produção.

Se, por um lado a economia e a sociedade passavam por mudanças; por outro, a estagnação política impera entre 1815 e 1848, época em que o liberalismo cresce impulsionado pela Inglaterra e vai gerar grande insatisfação das camadas mais pobres da população, que exigiam mais igualdade. O nacionalismo havia se espalhado pelos estados alemães reorganizados durante o domínio francês e começa a aparecer em grupos organizados. O principal deles é o *Burschenschaften*, criado por estudantes em Jena no ano de 1815, local da grande derrota prussiana em 1806 nas Guerras Napoleônicas, e que pregava ideais nacionais e liberais. As cores usadas na bandeira deste grupo (preto, amarelo e vermelho) se tornariam as cores da bandeira alemã. A agitação que os grupos nacionalistas provocaram logo no início da Confederação Germânica levou alguns estados a emitirem decretos para limitar sua ação, utilizando a imprensa para promover ideais anti-revolucionários e censurando publicações nacionalistas. Com esse tipo de repressão, uma constituição prussiana seria considerada somente após as revoluções de 1848, a “Primavera dos Povos”. Nos estados da Confederação Germânica ocorrem diversas manifestações revolucionárias neste ano, impulsionadas por ideais

¹⁰ The *Biedermeier* ideal was that an educated, intelligent, and impeccably mannered wife should devote herself to the family, provide comfort and affection for its members, and avoid any conflict with her spouse. The patriarch's role was to go out into the wider world and provide for the family; his wife's duty was to ensure that the family was an island of peace and harmony amid the stressful world of the marketplace, politics, and the professions (KITCHEN, 2006, p. 33)

democráticos e de igualdade política, pelo sufrágio universal e a liberdade de associação, movimentadas pela burguesia e com o apoio de operários, intelectuais e artistas.

Também em 1848 a Liga Comunista alemã publica em Londres, em fevereiro, o panfleto político mais influente da história, *Manifesto do Partido Comunista*, dos filósofos alemães Karl Marx e Friedrich Engels. De início, não houve grande repercussão e suas ideias repercutiram fortemente no século XX, culminando na Revolução de 1917, na Rússia. Conforme Löwy e Sayre, os autores foram influenciados pelo Romantismo do início do século e tinham admiração por críticos românticos do capitalismo industrial, “em relação aos quais tinham uma inegável dívida intelectual” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 135). Mas o marxismo tem uma postura ambivalente em relação à visão de mundo romântica, de atração e repúdio, pois ao mesmo tempo em que prega a abolição da civilização industrial burguesa com a manutenção das suas principais conquistas, identifica-se com as calamidades sociais que ela provoca (LÖWY; SAYRE, 1995). Ao contrário da idealização de paraíso dos românticos “de fato”, que olham com nostalgia para uma Idade Média livre de problemas e para a pureza da vida no campo, o *Manifesto do Partido Comunista* taxa de “reacionário” esse anseio em uma crítica aos modos de produção pré-capitalistas.

Celebra o papel historicamente progressista do capitalismo industrial que não só desenvolveu as forças produtivas a uma escala gigantesca e sem precedentes, mas também criou a universalidade, a unidade da economia mundial – uma condição prévia essencial para a futura humanidade socialista. Louva também o capitalismo por ter rasgado os véus que escondiam a exploração nas sociedades pré-capitalistas, mas esse tipo de elogio apresenta uma ponta irônica: ao introduzir formas mais brutais, abertas e cínicas de exploração, o modo capitalista de produção favorece o desenvolvimento da consciência e da luta de classe dos oprimidos (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 134).

É uma paixão filosófica voltada para a dor humana que leva Marx a descobrir o corpo da sociedade e seu ponto central, o proletariado. Conforme Safranski (2010), o “ser” em Marx é o homem trabalhador e que a partir do seu trabalho se torna membro de uma comunidade, onde ele cria a si mesmo e à sociedade por meio de sua força de trabalho. Daí surge um estranhamento, pois o homem é submetido ao poder daquilo que ele próprio produz e das relações sociais que estabelecem nestes processos, dominado pelo mercado. Assim, para se chegar ao sonho romântico era preciso primeiro superar as dificuldades do presente, o que Löwy e Sayre (1995) dizem ser uma nostalgia do paraíso comunitário perdido.

Neste período, o compositor romântico Richard Wagner já era famoso quando, em 1842, torna-se regente de música na cidade de Dresden. Em 1848, cansado da vida administrativa do teatro e cheio de dívidas ele se torna um revolucionário e começa a escrever

panfletos contra a nobreza e a sociedade burguesa. Organiza junto com o militante anarquista russo Mikhail Bakunin manifestações que acabaram em conflitos armados na cidade, até que os rebeldes são derrotados e os líderes vão para a prisão. Wagner foge para Weimar, mas com o mandado de sua prisão publicado ele vai para Paris, depois para Zurique, onde passa a maior parte de seu exílio de onze anos. Por conta de sua fama, os reis da Confederação Germânica não aceitaram o revolucionário Wagner de volta, mas suas óperas continuaram sendo tocadas. Com a ascensão de Luís II da Baviera ao trono, o rei manda chamar Wagner de volta para sua corte por ser um grande admirador de sua obra. Nos próximos anos Luís II seria seu principal financiador e ajudaria na consolidação de Bayreuth como a capital da música wagneriana.

Nos meses em que se envolveu com a revolução em Dresden, Wagner iniciou esboços de uma grande ópera dividida em quatro partes sobre um mito revolucionário, que se tornaria *O anel dos nibelungos*, concluída apenas em 1874. Seu envolvimento com os ideais de nacionalismo influenciaram a construção de sua principal ópera, pois o compositor vai buscar na arte da Antiguidade o ideal romântico de criar mitos e unir a sociedade.

Porém, no final, as revoltas foram reprimidas pelas forças militares da Prússia, da Áustria e dos demais estados alemães, e as tentativas de se estabelecer uma constituição que provesse mais liberdades civis fracassaram. O resultado foi a falência do sonho burguês da unificação, pois a constituição estabelecida pelo próprio rei prussiano aboliu o sufrágio universal que os revolucionários reivindicavam e concedeu novamente os privilégios da nobreza. Assim, mais uma vez os reinos alemães conseguiram efetivar uma restauração do poder monárquico.

Após as revoluções, o Reino da Prússia continuaria seu desenvolvimento industrial e militar, ampliando sua influência em outros estados alemães e as divergências com a Áustria, que compartilhava com a Confederação Germânica apenas uma parte de seu império. Porém, como afirma Hobsbawm (1988), o período de calma que se segue termina com a depressão de 1857; uma interrupção no período de ouro do capitalismo com a forte industrialização da Inglaterra, Estados Unidos, Prússia. Isso gerou receio de que novos movimentos revolucionários despontassem, trazendo de volta as velhas questões da política liberal, como a unificação da Alemanha, reforma constitucional, liberdades civis.

Otto von Bismarck aparece neste cenário, convocado pelo governo da Prússia em 1862 para confrontar o liberalismo simplesmente por ser o “mais rude conservador disponível” (HOBBSAWM, 1988, p. 85), assumindo o cargo de primeiro-ministro. Uma das características da década de 1860 é que foi um período de reformas e liberalização política em diversas nações europeias, em que os governos passaram a atender reivindicações da oposição.

A monarquia dos Habsburgo, que na “Primavera dos Povos” dependeu de apoio russo para se manter no trono do Império Austríaco, governava sem qualquer supremacia, procurando formar coalizões entre suas numerosas nacionalidades para manter a imobilidade política em troca de concessões como o sistema educacional.

Mas ao contrário do que ocorreu na Áustria e em outros países, no Reino da Prússia o novo primeiro-ministro manteve a tradicional monarquia prussiana e sua aristocracia “contra o liberalismo, democracia e nacionalismo germânico” (HOBSBAWM, 1988, p. 85), o que faz de forma fácil. Inicia-se um processo de modernização do exército com a criação da Escola de Artilharia e fabricação de novas armas, estabelecendo novas táticas para o uso de canhões, fuzis e cavalaria. A intenção de Bismarck era criar um cenário que possibilitasse uma guerra entre Prússia e Áustria, abrindo caminho para a unificação sob a liderança prussiana e sem a participação austríaca nos assuntos alemães. Foi essa possibilidade que ele viu na crise dos ducados da Dinamarca e conduziu a questão para que o governo austríaco declarasse guerra, levando ao dissolvimento da Confederação Germânica e à unificação por meio do poder militar prussiano, excluindo definitivamente a Áustria.

Em fevereiro de 1867, a Constituição foi aprovada por um parlamento de maioria aristocrática, estabelecendo o poder na mão do rei prussiano e a eleição do primeiro-ministro como um cargo honorífico, porém com poderes de implantar leis federais, já que seria nomeado pelo rei. O último passo para concretizar a unificação acontece com a guerra contra a França, que após ser finalizada em 1871 leva a Prússia a anexar os estados do sul e a proclamação do rei Guilherme I como imperador alemão.

Dessa forma, não por revolução ou autoridade monárquica, mas pelo exército se deu a unificação alemã, constituindo uma monarquia imperial dominada pela Prússia sem a presença de sua histórica rival Áustria. Na constituição de 1871, Bismarck fez concessões democráticas, como a criação do parlamento com eleição de delegados homens por sufrágio universal, a criação de partidos políticos, mas preservando as regalias do conservadorismo do norte e o controle da Prússia, que assegurava o trono. Assim como o rei, Bismarck também tinha poderes executivos livres e vistoriava todas as ações do governo, com autoridade para impedir legislações. Teoricamente, os outros estados alemães permaneciam soberanos, mas funções como jurisdição, diplomacia e questões monetárias eram de domínio prussiano.

2.5. Os judeus no século romântico

A presença judaica na Europa divide-se entre antes e depois da emancipação, processo de libertação dos judeus que se iniciou na segunda metade do século XVIII e continuou até início do século XX; trata-se de uma libertação em duas vias: a interna refere-se à assimilação pelos judeus da cultura majoritária do país em que viviam, atenuando a presença constante de sua religião em aspectos de sua vida ao aprenderem o idioma e cultura locais; a externa diz respeito ao reconhecimento por alguns governos de seus direitos civis, sendo a França a primeira grande nação a emancipar os judeus, em setembro de 1791, quando concedeu cidadania francesa àqueles que jurassem fidelidade ao estado. Outras grandes nações só o fizeram de alguma forma ao longo do século XIX: Grécia em 1830, Grã Bretanha em 1858, Itália em 1870, Alemanha em 1848 e Noruega em 1891. Apesar da igualdade garantida por lei, os judeus continuaram convivendo com o antissemitismo e discriminação social, que se potencializaram com os movimentos nacionalistas e com sua adaptação ao estilo de vida moderno.

Conforme Burke (2010), os judeus eram vistos como forasteiros e como o “traidor dentro dos portões” (2010, p. 66); não eram tidos como humanos e eram comparados a cães, porcos e corvos. Uma história popular conhecida como *O judeu errante* fala sobre um sapateiro que não quis ajudar Cristo na via sacra para a crucificação e foi condenado a vagar pelo mundo sem fixar-se em terra alguma, o que mostra a antiga relação entre o antissemitismo e a disputa religiosa.

Os judeus eram considerados criminosos por terem crucificado Cristo, e muitas vezes eram acusados de assassinar crianças em rituais [...]. Frequentemente aplicava-se a eles o estereótipo do usurário cruel e ganancioso. Em peças de mistério, Judas era com frequência representado como um típico usurário judeu desse gênero, e em estampas alemãs do século XVII figuravam judeus que lucravam com a fome e falsificavam moedas. Livretos com biografias de Judas contam que ele matou o pai e casou com a mãe, como se os desejos reprimidos fossem projetados para o maior dos vilões humanos (BURKE, 2010, p. 66).

Cidades do Sagrado Império, uma força católica, eram intolerantes a judeus e muitas não permitiam que eles entrassem, obrigando-os a partirem ou a viverem em bairros reservados; de modo geral não podiam ter posse de terra e acesso aos ofícios relativos ao artesanato. Em alguns locais, uma exceção, podiam possuir terras; em outros, tinham assento em assembleias. Bianquis (1960) mostra uma série de legislações vexatórias e proibitivas que foram criadas e vigoraram em estados alemães durante os séculos XVIII e XIX contra judeus,

o que fez crescer sua presença no comércio de objetos usados e de dinheiro, área em que estavam livres para atuar, sendo este último uma especialidade judaica. “Desde o pequeno penhorista, passando pelo usuário já temível, pelo cambista, pelo corretor, chega-se aos banqueiros, e aos grandes banqueiros que emprestam aos reis” (BIANQUIS, 1960, p. 72).

A família Rothschild, por exemplo, que virou tema de filme antissemita promovido pelo nazismo em 1940, começou como cambista no gueto judeu de Frankfurt quando, numa oportunidade, pôde dar ao duque de Hesse medalhas e moedas que este almejava para sua coleção. Os Rothschild uniram-se ao duque no comércio de fornecimento de exércitos para a Inglaterra e prestaram muitos serviços aos príncipes alemães e ao imperador, o que os elevou à classe mais alta de Frankfurt. Com o regime francês, a família torna-se banqueira e envia diversos membros para as principais cidades da Europa, onde implantaram sucursais do seu banco. Emprestavam dinheiro à França, à Inglaterra, e administravam a fortuna dos príncipes que fugiam do avanço de Napoleão. Após a queda do imperador francês, emergiram como a família mais rica da Europa, especulando com as fortunas que administravam e implantando boatos (BIANQUIS, 1960). Mas esta família judia vivia em um extremo de muita riqueza e cultura requintada, tendo passado o século XIX sem ser abalada pelas ondas revolucionárias ou perseguição antissemita, chegando a ser enobrecida pelo imperador austríaco em 1817 e seu patriarca tornado barão em 1822.

Por outro lado, havia muita miséria na própria Frankfurt onde os Rothschild prosperavam, pois os demais judeus eram obrigados a morar em uma única rua estreita. “E por toda a parte varandas, galerias, passagens que suportavam raquíticas cabanas, trapeiras em forma de ninhos de andorinhas, espécies de gaiolas suspensas onde se abrigavam vidas miseráveis” (BIANQUIS, 1960, p. 75). Berlim era uma cidade em que os judeus não sofriam muitos preconceitos por conta de seu caráter liberal no início do século XIX, sendo o lar de judeus muito ricos e de diversos intelectuais, médicos, professores, filósofos. Os banqueiros mantinham constantes relações com a nobreza, que passava por dificuldades, e movimentavam também a vida cultural da cidade, promovendo salões literários onde havia liberdade de pensamento e comportamento.

A emancipação foi crescendo neste cenário contraditório em que vivia a comunidade judaica, e duas mudanças essenciais foram fundamentais para que ela acontecesse, conforme Hobsbawm (2013), a secularização e a instrução: como dissemos no início do tópico, houve uma redução da religião como um fundamento ininterrupto da vida, ficando reservada para as idas aos cultos, por exemplo, e na vida particular; a secularização incluía o casamento entre pessoas de raças e religiões diferentes. “Falar a mesma língua que falavam os não judeus

instruídos, e ler e escrever nessa mesma língua era pré-requisito para ingressar na civilização moderna, e o meio mais imediato de dessegregação” (HOBBSAWM, 2013, p. 57).

Conforme o autor, o contraste entre a época anterior e depois da emancipação é notável, pois a história cultural e intelectual do mundo anterior a ela era escrita com poucas referências à contribuição judaica, sendo que na era moderna os nomes judaicos têm uma representatividade desproporcional. “É como se a tampa de uma panela de pressão de talentos tivesse sido tirada”, diz Hosbawm (2013, p. 54). Mas é importante situar que a emancipação não foi geral, tendo acontecido em cidades em que havia judeus mais ricos, menos preconceito e liberdade profissional; em muitos territórios, diversas comunidades permaneceram intocáveis pela emancipação até meados do século XIX, vivendo em estado de total segregação, aprofundados em sua cultura religiosa e falando seu próprio idioma.

Assim, se a Revolução Francesa foi um importante passo para fortalecer a emancipação judaica, após a queda de Napoleão e a retomada do antigo regime, a situação voltou a dificultar para eles. Lideranças da Alemanha se opuseram fortemente à proposta prussiana de emancipação judaica à época do Congresso de Viena, que fazia reservas apenas à ocupação de cargos no serviço público. Após 1816 o preconceito e discriminação aumentaram na sociedade alemã, pois os judeus eram amplamente vistos como representantes de uma nova e ameaçadora era (KITCHEN, 2006), e havia manifestações de camponeses e pietistas burgueses descontentes com as crises que passavam em sua adaptação à nova era industrial, que começava a tomar conta dos estados alemães. Como aponta Hobsbawm (1996), essa emancipação não gerava críticas apenas por parte de não judeus.

Este emergir não era impopular somente entre incrédulos brutais e bêbados que, em conjunto, se opunham a aceitar a emancipação judaica. Séculos de opressão social tinham enclausurado a comunidade judaica em si mesma, rechaçando qualquer passo fora de suas rígidas ortodoxias como descrença e traição. Os pioneiros da liberalização dos judeus durante o século XVIII, na Alemanha e na Áustria, notadamente Moisés Mendelssohn (1729-1786), foram qualificados de desertores e ateus (HOBBSAWM, 1996, p. 216).

Após a restituição das monarquias, a emancipação foi paralisada na grande maioria dos estados alemães até por volta de 1840, quando os alemães mais instruídos sentiram que a situação contra os judeus era intolerável e, na onda revolucionária que tomava conta da Europa, as restrições foram retiradas em 1848 praticamente sem debate (KITCHEN, 2006). Houve protestos de pietistas burgueses e camponeses e, apesar de continuarem as perseguições e preconceitos, a comunidade judaica cresceu na Alemanha no século XIX: no território que se tornaria o Império Germânico havia 270 mil judeus em 1820 e em 1869 esse número passou

para 512 mil (KITCHEN, 2006). Neste período houve uma migração de judeus pobres do campo para as cidades, passando a atuar em áreas como alfaiataria, comércio e lojas de penhor.

Enquanto nas áreas mais orientais da Europa as comunidades judaicas estavam arraigadas nas suas tradições e receosas com o radicalismo dos camponeses, do outro lado os judeus “agarravam suas novas oportunidades com ambas as mãos, até mesmo quando o preço que tinham que pagar por elas era um batismo nominal” (HOBSBAWM, 1996, p. 216). Muitos judeus enriqueceram no século XIX e forneceram recursos para o avanço da industrialização, tendo os Rothschild sido fundamentais para a sustentação desse processo na Inglaterra, financiando as maiores iniciativas do país. A abertura aos judeus deu a eles uma sensação de igualdade jamais sentida em uma sociedade cristã, fazendo com que essas oportunidades ampliassem o processo de assimilação da cultura majoritária e acentuando suas afinidades liberais. “Os judeus, naturalmente, estavam expostos a toda a força da corrente liberal. Afinal de contas, eles deviam sua emancipação política e social inteiramente a ela. A assimilação cultural era o objetivo de todos os judeus emancipados” (HOBSBAWM, 1996, p. 167).

As massas germânicas antissemitas, principalmente no campo, associavam judeus aos burgueses em meados do século XIX. De fato, a assimilação desse estilo de vida foi possível por conta da situação da comunidade judaica a partir do século XIX na Europa: apesar de uma grande migração do campo ainda era uma minoria urbana e, por ter sido por séculos confinada a locais insalubres, Hobsbawm destaca sua imunização às doenças da urbanização, além de baixa morbidez e mortalidade, conforme estatísticos da época já notavam (1996). Eram homens cultos e na maioria já envolvidos nas profissões livres ou em atividades comerciais e, por conta da delicada situação a que estavam acostumados a viver, dada a constante perseguição e insegurança, estavam sempre atentos a novas situações e ideias (HOBSBAWM, 1996). A adaptação dos judeus aos tempos do capitalismo industrial foi mais fácil que para outros povos, destaca o autor, pois a “sólida armadura do costume impossibilitava-lhes entender o que se esperava deles” (HOBSBAWM, 1996, 168), uma vez que os judeus encontraram no crescimento do capitalismo as oportunidades para emancipar.

Por volta de 1871 a comunidade judaica dispunha, em sua vasta maioria, de mais conforto e segurança após décadas de profissionalização em negócios financeiros e comércio, e apenas uma pequena parte ainda vivia na marginalidade, em grupos fechados. No entanto a maioria, conforme Hobsbawm (2010), queria ser identificado como alemão, especificamente com a classe média alemã, mas a assimilação recebia críticas apesar da maciça secularização: “os judeus alemães sobreviveram como grupo consciente de seu judaísmo até

serem extirpados por Hitler” (HOBSBAWM, 2013, p. 66). Os judeus emancipados não se comportavam como não judeus, ou seja, ainda eram vistos como pessoas que tinham uma identificação prévia à da identidade nacional que estava se construindo no século XIX.

Os mais extremistas dentre os emancipados abandonaram sua antiga religião em favor do cristianismo ou do agnosticismo, como o pai de Karl Marx ou o poeta Heinrich Heine (que, entretanto, descobriu que os judeus nunca deixam de ser judeus, ao menos para o mundo exterior, embora deixem de frequentar a sinagoga). Os menos extremistas desenvolveram uma atenuada forma liberal de judaísmo. Somente nos obscuros guetos orientais, o Tora e o Talmude continuaram dominando a vida virtualmente inalterada das pequenas cidades (HOBSBAWM, 1996, p. 167).

Muitos casos extremos de antissemitismo já ocorreram ao longo da história: a Primeira Cruzada de 1096, a expulsão da Inglaterra em 1290, a expulsão da Espanha em 1492, a expulsão de Portugal em 1497, o Caso Dreyfus, em Paris, em 1894. De acordo com Hannah Arendt, há uma grande diferença entre o antissemitismo de ódio religioso, motivado por disputas de crenças em conflito, e o antissemitismo como ideologia leiga. A autora mostra em *Origens do totalitarismo* que as perseguições do fim do Império Romano até a Idade Média tiveram motivação na religião e “o aparecimento e o crescimento do antissemitismo moderno foram concomitantes e interligados à assimilação judaica, e ao processo de secularização e fenecimento dos antigos valores religiosos e espirituais do judaísmo” (ARENDT, 2012, pg. 31).

Hitler escreveu sobre o “perigo” da assimilação judaica para a cultura alemã em *Minha Luta* (2001), fundamentada na sua concepção de raça, onde afirma que o judeu que tenta ser um alemão não pode obter sucesso, sendo o único resultado a destruição do povo original.

A contaminação, em matéria de cultura, manifesta-se na arte, na literatura, no teatro. Cobrindo de ridículo o sentimento espontâneo, destroem todo conceito de beleza e elevação, de nobreza e de bondade, arrastando o homem aos seus sentimentos inferiores. A religião é ridicularizada. Bons costumes e moralidades são taxados de coisas do passado, até que os últimos esteios de uma nacionalidade tenham desaparecido. (HITLER, 2011, pg. 142).

Ao contrário dos judeus dos territórios germânicos mais ao leste, que se consideravam estrangeiros, os judeus alemães sentiam-se à vontade na Alemanha, afirma Hobsbawm (2013). “Por essa razão sua tragédia foi dupla. Não só foram destruídos, como não previram seu fim” (2013, p. 67). Na década da unificação alemã por Bismarck, 1870, há uma onda de crises econômicas que não chegam a frear a industrialização, mas geraram um sentimento de insegurança econômica que transferia a culpa para as minorias menos

identificadas com o ideal nacional, principalmente neste momento em que os movimentos pangermânicos estavam crescendo.

Na Alemanha, depois de Bismarck, houve ao mesmo tempo mais abertura para os judeus, e também, o crescimento do extremismo com grupos nacionalistas e partidos antissemitas, bem como manifestações públicas e na imprensa de ódio contra judeus favoráveis à abolição da emancipação. Grupos sociais que estavam descontentes, como comerciantes e artesãos que formavam a antiga pequena burguesia, enfraquecida com o avanço da economia capitalista e as mudanças sociais, formarão grupos com caráter nacionalista e antissemita; eles serão chamados, e assim também se chamariam, “homens pequenos”, referente ao tipo de negócio que desempenhavam. Na Alemanha e em outros países da Europa os judeus eram identificados com o capitalismo, principalmente como agentes causadores de suas mazelas por conta de sua ascensão financeira ao longo do século XIX, e também com socialistas ou intelectuais ateus que atacavam a moral burguesa e da família patriarcal.

O termo antissemitismo foi criado em 1879 pelo jornalista alemão Wilhelm Marr, para referenciar o ódio contra judeus e tendências liberais da política dos séculos XVIII e XIX associadas a eles. Foi nesta época que o antissemitismo incorporou uma dimensão política e surgiram partidos antijudaicos em países como Áustria, França e Alemanha. Um dos principais textos antissemitas deste período, “Os Protocolos dos Sábios de Sião” é um documento falso que sugere ter sido escrito por líderes judeus; os “sábios de Sião”, como plano para conspirar contra o Estado e controlar o mundo. Hitler recebeu de Alfred Rosenberg, ideólogo do nazismo, uma cópia dos “Protocolos” por volta de 1920, que se tornou uma fonte primordial para a propaganda nazista: entre 1919, ano da fundação do partido, e 1939 o documento foi publicado pelo menos 23 vezes.

A partir da década de 1880, o antissemitismo tornou-se um dos mais importantes componentes dos movimentos políticos organizados de “homens pequenos”, desde as fronteiras ocidentais da Alemanha até o Leste, atingindo o Império Habsburgo, à Rússia e à Romênia. Seu significado também não deve ser subestimado em outras partes. Quem imaginaria, ao observar as convulsões antissemitas que abalaram a França na década de 1890 — década dos escândalos do Panamá e do caso Dreyfus —, que existiam, durante esse período, nesse país de 40 milhões de habitantes, apenas 60 mil judeus? (HOBBSAWM, 1988, p. 84).

Mais surpreendente que o enriquecimento de muitos judeus em meio a tantas adversidades, mesmo sendo uma parcela bastante pequena, foi o florescimento do seu talento nas artes seculares, ciências e profissões. Pelos padrões do século XX, diz Hobsbawm (1996), esse talento era pouco visto na primeira metade do século XIX, apesar de Marx nesta época já

estar produzindo sua obra política; mas não havia nenhum pintor judeu de destaque, músico ou maestro. É durante o II Reich, quando inicia o período modernista, que a contribuição dos judeus para a literatura e as artes visuais tornou-se mais influente, adentrando o século XX e atingindo seu auge com o expressionismo, que dominou a Alemanha. Como veremos, o nazismo relacionou a arte moderna ao judaísmo e fez grandes esforços para tirá-la de circulação, tendo sido considerada como “arte degenerada”.

No meio artístico erudito alemão havia um grande antissemita, que aparentemente não contaminou sua obra com seu ódio, mas o manifestou de outras formas. É o compositor Richard Wagner, para quem os judeus eram a “personificação do espírito do dinheiro e do comércio não apenas na vida dos negócios, mas também no âmbito da cultura” (SAFRANSKI, 2010. p. 244). Wagner, um nacionalista revolucionário, chegou a declarar publicamente que a assimilação deveria ser revertida, pois era um escondeirijo perigoso para os judeus; o compositor comparou em seu livro *O judaísmo na música* os judeus a vermes que corroem um organismo vivo de uma cultura, sendo que para salvar essa cultura “teria de cortar a carne morta com os vermes. Já aqui se percebe como um antissemitismo anticapitalista e cultural se transforma num antissemitismo biológico e racial”, comenta Safranski (2010. p. 244).

Wagner formou em torno de si, na cidade de Bayreuth, praticamente uma corte de artistas e admiradores de sua obra, muitos deles antissemitas. Após sua morte, em 1883, o jornal da cidade se transforma num veículo de racismo fanático e de antissemitismo exterminador e, para Safranski, “isso acontece certamente no espírito do “mestre”, que começou com tais agitações, mostrando, contudo, ter suficiente sensibilidade artística para deixar sua obra no geral livre delas” (SAFRANSKI, 2010, p. 245). Opondo-se a facilitar a integração dos judeus na sociedade por meio de casamentos mistos, disse em 1873 que isso levaria ao fim o “sangue louro alemão”, e em seus últimos anos chegou a cogitar uma eliminação final do judaísmo. Nesta mesma época, enfoca em um texto chamado *Reconheça a ti mesmo* que a morte dos judeus seria uma solução para a “questão”.

Quando o povo alemão, lê-se ali, finalmente tive reconhecido a si mesmo, não vai “*haver mais nenhum judeu. Para nós alemães, esta grande solução poderia ser mais plausível do que para qualquer outra nação*”. E, ameaçador, continua: “*Que nós, se avançarmos apenas o suficiente, depois de termos superado todo falso pudor, não teríamos de ter medo de a última conclusão ter se tornado clara para aquele que está repleto de pressentimentos*” (SAFRANSKI, 2010, p. 245).

Como vemos em Wagner, seu discurso é integrado à concepção objetivista de cultura que se discutia na época, como veremos na propaganda nazista, foi adotada pelo regime para contrapor a cultura alemã, indissociável do sangue puro ariano, à cultura judaica, uma ameaça a essa pureza. Safranski diz que Nietzsche tratou da questão do biologismo racial quando opôs sua visão da vida dionisiaca romântica à de Schlegel e Schelling, que igualam o irracional ao divino no caos criativo, cujo “deus inquieto, em formação, instigante, tem semelhança suspeita com o desejo do mundo, cego e instintivo” age para ultrapassar as fronteiras da razão (SAFRANSKI, 2010, p. 323). Nietzsche também vê o romantismo dionisiaco como caos criativo, mas sua concepção está liberta da religião presente nos outros românticos; nele o dionisiaco teria rebaixado o espírito a uma função da vida, em que o conhecimento é feito por verdades que apoiam a vida. Assim, quando a verdade desaparece a moral social se parte, restando a “lógica selvagem da autoafirmação e o ideal da autorrealização desenfreada da vida potente à custa da vida mais fraca” (SAFRANSKI, 2010, p. 323).

Nietzsche afirma que a moral cristã exaltou como principais valores a despersonalização e amor ao próximo, o que interpretou como o declínio por excelência típico de uma espécie e de uma época (SAFRANSKI, 2010). Contra isso, vai propor um “*partido da vida, que tome em suas mãos a maior de todas as tarefas: a criação da humanidade superior, incluindo a destruição impiedosa de tudo que é corrompido e parasitário*” (in SAFRANSKI, 2010, p. 234 – destaque do autor). A filosofia romântica foi envenenada, conforme Safranski, quando se associou a um pseudo conhecimento científico que tentou deduzir uma moral a partir da biologia, portanto, não teria sido a filosofia da vida romântica a inventar as ideias sobre uma vida sem valor. Mas Safranski cogita: se a filosofia romântica não teria tornado possível na Alemanha, com sua postura de estranhamento em relação ao mundo e seu caráter restitutionista e revolucionário, que ideias de outras fontes tivessem sido colocadas em prática.

Em Nietzsche se trava a disputa entre o Romantismo e o biologismo de seu tempo, que era totalmente antirromântico. E é portanto nessa área do pensamento – nas ciências naturais vulgarizadas – que são incubados os monstros do racismo, a criação de alemães “de raça pura”, a extinção da vida que não tinha valor como tal, e um antissemitismo assassino que vê os judeus como bacilos e exige o seu assassinato como uma medida sanitária (SAFRANSKI, 2010, p. 324).

O antissemitismo chega ao século XX com seu caráter primário de ódio religioso somado à carga do preconceito nacionalista que surge em decorrência da formação de uma identidade nacional, em que toda expressão de uma diferença, como cor de pele, dialeto e fé, estimulava os nacionalistas alemães (e também de outras nações) a não reconhecerem essas

minorias na concepção de identidade nacional; a busca dos românticos pelo que faz do alemão um alemão não passou pelas isoladas aldeias judias, que durante um milênio e alguns séculos e muitos deslocamentos tiveram uma produção cultural e intelectual voltadas para dentro, sem diálogo com o mundo externo. A cultura judaica não fazia parte do espírito do povo e, em razão do nível de abstração para se construir a representação de uma nação, categoricamente fora excluída desta concepção, como os “forasteiros” judeus, uma representação já antiga que, também por isso, era tradicional.

Há também a característica, como vimos, do biologismo do fim do século, que se desdobra na ideia de raça, e o crescente ódio motivado pelas questões do capitalismo industrial (ao qual os judeus eram relacionados), fundamental para a emancipação e que os levou a assimilarem os modos da burguesia alemã de classe média. O antissemitismo aumentará após a derrota alemã na Primeira Guerra Mundial, em que surgirá a lenda da “punhalada pelas costas”; após anos de propaganda alemã prometendo vitória, políticos e generais instintivamente ancoraram o sentimento de derrota na sua principal representação de traição, os judeus, que foram acusados de negligenciar o serviço militar e lucrar com a guerra. O futuro presidente da República de Weimar e herói na guerra, Hindenburg falaria sobre a punhalada pelas costas. Porém, para os judeus foi a oportunidade de mostrarem o seu patriotismo, e eles atenderam à convocação do imperador Guilherme II. Entretanto, a escalada da violência só aumentaria daí em diante e, como veremos na propaganda nazista, houve uma profunda relação de alteridade entre alemães e judeus, destruindo definitivamente a assimilação.

2.6. O Império e o Romantismo no século XX

A construção do Império Alemão deu-se através de uma série de alianças contraditórias. Os liberais aceitaram as políticas de Bismarck para modernizar a economia pela remoção das remanescentes barreiras à liberdade de mercado e comércio, estabilização da lei sob um código uniforme e eliminando os últimos vestígios do feudalismo na administração. Com a integração dos estados do sul, de maioria católica, foi criado o Partido de Centro, que apoiava os direitos civis e fazia oposição aos esforços para fortalecer o governo federal. Os liberais eram anticatólicos e acusavam a Igreja de ser hostil contra os interesses nacionais, como se fosse um corpo estrangeiro cheio de superstições e retrocesso. Bismarck manteve relações próximas com liberais desde que assumiu como primeiro ministro da Prússia, quando nomeou bancários e anticatólicos como ministros.

O chanceler estabilizou a Alemanha como um poder dominante na Europa continental, crescendo rapidamente como uma potência industrial e econômica, expandindo a prosperidade, crescimento demográfico e os centros urbanos. O Império Alemão recuperou o atraso em relação aos avanços industriais ingleses, desenvolveu a indústria química, de produção de maquinários e itens manufaturados. As exportações triplicaram, e na virada para o século XX a Alemanha havia dominado o mercado na Europa, passando o Reino Unido; mundialmente era a segunda, atrás dos Estados Unidos. Esse resultado consolidou a figura de Bismarck como uma das mais importantes na história alemã, legando uma série de iniciativas políticas e culturais que se tornaram a base da unificação.

Nesta época, o compositor Richard Wagner já estava residindo em Bayreuth, na Baviera, onde realizaria o primeiro festival de música clássica da cidade em agosto de 1876, tradicionalmente organizado pela família Wagner até hoje. Ele havia concluído *O anel dos nibelungos* em 1874, tornando realidade os sonhos dos primeiros românticos por uma nova mitologia, concentrando a história em Siegfried, herói da mitologia nórdica que com seu sacrifício pode libertar o mundo de uma condição errônea. Essa nova mitologia que os românticos procuravam era impulsionada por dois motivos, conforme Safranski (2010): o primeiro deve-se ao fato de considerarem a arte como sucessora de uma enfraquecida religião pública e a partir dela seria criado um mito, por pura força artística, para expressar as profundezas do espírito. Essa força de criação consciente é o que chamavam de mitologia da razão, algo inventado, não revelado. O segundo motivo vinha das mudanças sociais que ocorreram a partir do fim do século XVIII, que para os românticos colocaram o egoísmo e o pensamento utilitarista acima da ideia de vida em sociedade. A nova mitologia deveria criar uma percepção comum que unisse os homens, pois os “românticos haviam aprendido da tradição que não se pode viver sem mitos, e o espírito do modernismo, que é um espírito ativo, os motivava a criar em último caso tal mitologia eles mesmos” (SAFRANSKI, 2010, p. 238).

A inspiração de Wagner é uma reação anticapitalista, afirma Safranski (2010), uma reação à transformação da vida pública em mercado pela modernidade, onde a arte não mais cria mitos para unir a sociedade, como na Antiguidade, mas produtos a partir de valores econômicos. O elo social era o capitalismo, por meio da indústria, comércio e dinheiro, por isso a nova religião para Wagner era a do homem livre, ideia romântica que ele vê em Siegfried, herói da sua ópera. A tetralogia de *O anel dos nibelungos* é a história da queda dos deuses com o surgimento de um homem livre, mas assim como os deuses ele fracassa ao não equilibrar amor e poder, que seria a verdade mais profunda da vida.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche foi amigo de Wagner e considerava a arte deste uma volta à arte da Antiguidade grega, que celebra o significado mítico da vida. “Recupera aquele palco onde uma sociedade se entende a respeito de si mesma, onde o sentido de toda ação e movimento se abre à percepção coletiva”, comenta Safranski a respeito da visão de Nietzsche (2010, p. 252). Segundo o filósofo, a obra de Wagner era uma resposta para a cultura sem profundidade e unidimensional da época, em que o progresso da ciência eliminava as imagens que se tinha do mundo com o sucesso do positivismo, empirismo e do economismo. Nietzsche fez críticas públicas ao utilitarismo burguês que superficializa o mundo e considerou a música dos compositores alemães capaz de curar as mazelas geradas por este sistema; ela é um regresso à natureza e também sua purificação e transformação, fonte do poder vital mítico que movimenta o espírito romântico, o dionisíaco.

Para Nietzsche, o dionisíaco era o verdadeiro estímulo do real, do selvagem e prodigioso, experiência que leva o ser a despertar a consciência para um mundo desconfortável, quando aquilo que é conhecido se torna sinistro, comenta Safranski (2010). Aqui novamente surge o dualismo, pois para suportarmos essa realidade desconfortável que o despertar da consciência provoca exerceríamos o que Nietzsche chama de *sabedoria dionisíaca*. Ela consiste em alternâncias entre momentos de prazer e de retorno ao cotidiano, sendo a sobriedade vista como uma náusea que pode crescer até o horror: “visto pela consciência cotidiana, o dionisíaco é horrível. Visto do ponto de vista dionisíaco, a realidade cotidiana é horrível” (SAFRANSKI, 2010, p. 267).

Mas o filósofo vai se afastar de Wagner quando o compositor começar cada vez mais a aprofundar a ideia de arte como religião, transformando seu festival num centro de culto e peregrinação de “um povinho que se achava muito esperto para ser religioso no sentido tradicional do termo, mas que por outro lado buscava a inclinação religiosa na arte” (SAFRANSKI, 2010, p. 268). Nietzsche quer eliminar a necessidade de qualquer tipo de salvação e de obrigações, buscando como outros românticos soluções para a questão do “eu”. Dessa sua busca vai nascer uma concepção de homem que influenciará Hitler, o *super-homem*, incentivando a tornar a própria vida uma obra de arte. A ideia do *super-homem* e a famosa frase “Deus está morto” estão no livro *Assim falou Zaratustra*, publicado em vários textos entre 1883 e 1891, obra que influenciou toda a geração da época. “Você deve ser senhor de si mesmo, senhor das suas próprias virtudes. Antes elas eram seu senhor; mas elas devem apenas ser suas ferramentas ao lado de outras ferramentas” (in SAFRANSKI, 2010, p. 272).

Com a morte do imperador Guilherme I em 1888, seu filho Frederico III assume como imperador e tem um período curto no poder por questões de saúde. Em menos de

cem dias ele tentou mudar a constituição e enfraquecer o poder do chanceler, adotando também outras medidas liberais. Com sua morte, seu filho Guilherme II assume aos 29 anos e retoma as tradições conservadoras de seu avô, repudiando as tendências liberais do pai. Sua crença de que governava sob a benção de Deus e sua cultura militar deram ao seu governo uma forma mais autoritária, levando o império à guerra. Logo rachou com Bismarck por discordar da cautela do chanceler em sua política externa e por interferir em questões imperiais. Um desentendimento entre os dois em 1890 por conta da legislação contra o socialismo levou Bismarck a deixar o governo, acusando o imperador de interferência na diplomacia e na política doméstica.

O nacionalismo cresceu no império de Guilherme II após décadas de unificação e patriotismo militar; muitos artistas, intelectuais e políticos exaltavam a família imperial, a supressão do socialismo, a expansão imperial e os desafios contra o poder britânico. Grupos nacionalistas extremistas pregavam a expulsão das minorias, como poloneses, “desalojando-os de suas terras, banindo-os de seu idioma e se necessário usando de força para submeter os supostamente inferiores e incivilizados ‘eslavos’” (EVANS, 2014, p.88). O nacionalismo estava relacionado à ideia de unidade nacional e assimilação cultural, o que tornava a religião dos judeus e sua particular identidade como uma barreira, mesmo sendo alemães.

Na época da unificação, os judeus já estavam assimilados, entusiasmados pelo patriotismo e cultura germânica, mas enfrentavam restrições e manifestações de ódio na imprensa; eram impedidos de ocupar cargos importantes em diversas instituições, como exército, universidade e governo. Os judeus também eram identificados com a arte modernista que emergiu nas cidades alemãs nas últimas décadas do século XIX, desafiando padrões arquitetônicos, artísticos, musicais e teatrais, o que para os conservadores era um ataque às tradições e valores alemães. A Alemanha de Guilherme II era hostil ao movimento modernista. “As universidades, das quais os alemães tinham tanto orgulho, eram berço de um oco idealismo militarista e de resistência à nova arte ou as ciências sociais” (EVANS, 2014, p.88).

Apesar de opressiva, não era uma ditadura e os movimentos artísticos floresceram nas mais diversas formas na transição para o século XX, principalmente o expressionismo, que dominaria a cultura da República de Weimar no início. Conforme GAY (1978, p. 18), “pintores e poetas expressionistas faziam declarações inflamadas, exibiam quadros ultrajantes, publicavam revistinhas *avant gard* e reuniram-se, para colaboração e confronto, em grupos informais” antes mesmo da eclosão do conflito. O estilo de Weimar era mais antigo que a República e mais vasto que a própria Alemanha, pois os artistas em geral, psicólogos, filósofos, arquitetos e outros faziam parte de um livre comércio internacional de

ideias, “eram parte de uma comunidade ocidental, da qual se alimentavam, e que, por seu lado, era alimentada por ele” (GAY, 1978, p. 20).

Na última década do século XIX Nietzsche, que era prussiano, torna-se bastante popular entre pessoas comuns e intelectuais, principalmente após seu colapso mental, o que deu a sua obra uma “verdade obscura: alguém que havia com certeza adentrado tanto os segredos do ser que havia consequentemente perdido o juízo” (SAFRANSKI, 2010, p. 273). O filósofo havia decretado a morte de Deus e, depois, chamado quem negava Deus de *homem louco*, o suficiente para provocar a imaginação de quem buscava mistérios, diz Safranski. A obra de Nietzsche foi administrada por sua irmã quando ele enlouqueceu, alterando trechos de seus escritos para adequá-los à postura antissemita de seu proeminente marido nazista, o que levou a diversas associações entre Nietzsche e o nazismo. “Ela queria fazer de Nietzsche um alemão chauvinista e nacionalista, racista e militarista, e para uma parte do público ela o conseguiu até hoje” (2010, p. 273).

Entretanto, o filósofo tem grande influência entre os românticos do período, que o invocavam nas críticas contra as convenções burguesas, o utilitarismo, o racionalismo, e inspirou as principais correntes artísticas do início do século XX. Conforme Safranski (2010), por causa de Nietzsche a palavra “vida” torna-se o que antes fora “ser”, “natureza”, “Deus”, “eu”, “um novo som, secreto e tão sedutor que aqueles que exigiam palavras sólidas alertavam para a ‘agitação da vida’” (2010, p. 274). A Alemanha consolidava sua liderança como potência europeia continental mais rica e desenvolvida, o maior poder político, com crescimento educacional, na qualidade de vida das classes baixas e expansão da segurança social. Apesar da oposição dos socialdemocratas, do sentimento de antigermanismo espalhado pela Europa principalmente por conta da postura do imperador, o poder de Guilherme II é dominante.

“Vida” terá neste contexto um sentido crítico contra a cultura imperial militar e filisteia, a moral burguesa, que doutrinava sua juventude a ser sóbria e madura, o idealismo da obrigação, e também contra o materialismo que imperou no século XIX; ela torna-se uma palavra de ordem nos movimentos de juventude, das artes, de movimentos políticos e trabalhistas. Era uma manifestação particular da visão de mundo romântica que também nascia da oposição à sociedade edificada pelo capitalismo industrial, o “irrompimento de uma mística” (SAFRANSKI, 2010, p. 279), a volta da ânsia romântica pelo misterioso.

“Vida” significava a unidade de corpo e alma, a dinâmica, a criatividade. O protesto do *Sturm und Drang* e do Romantismo se repetia. Naquela época, a “natureza” ou “espírito” eram as palavras de luta contra o racionalismo e o materialismo. O conceito “vida” tem agora a mesma função. “Vida” é uma proliferação de formas, riqueza criativa, um oceano de possibilidades, tão imprevisível e cheio de aventura que não

precisamos mais de um além. O terreno nos oferece o suficiente. Vida é o partir para margens distantes e ao mesmo tempo muito próximas, a própria vida que exige que se crie uma forma (SAFRANSKI, 2010, p. 274).

Os movimentos culturais de vanguarda são formas assumidas pela crítica romântica da civilização, como o expressionismo e o surrealismo, afirmam Löwy e Sayre (1995), ambos ligados ao espírito romântico pelo simbolismo. Os autores citam a definição do historiador da arte Philippe Jullian para simbolismo, que é “um jardim fechado onde se refugiaram, no final do materialista século XIX, todos aqueles que tinham horror ao mundo de Zola¹¹, medo das máquinas e desprezo pelo dinheiro” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 230). Os artistas expressionistas compartilham de um “universo cultural esotérico, místico, animado pela inspiração, ‘decadente’” (p. 230), uma reação à moral e estética burguesa e ao espírito positivista realista da época. “A ironia, a melancolia e o pessimismo são as tonalidades dominantes de um estado de alma que resulta da recusa permanente da realidade banal e prosaica do mundo moderno” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 230).

Apesar de herdar características do simbolismo, o expressionismo está ligado ao romantismo do início do século XIX, por ser um combate à época e sua realidade; ele não resulta de uma estética ou doutrina comum entre os artistas, mas sim da atmosfera que a obra destes reflete, alimentada pelo clima de “utopia, angústia, desespero e revolta” (1995, p. 231) que a realidade inspira. Na pintura a negação da realidade aparece com a “violência das cores e a distribuição da luz no quadro – e da preocupação em exprimir a interioridade e seus dilaceramentos” (p. 231). Conforme Aumont (2006), a palavra “expressionismo” é atribuída ao crítico e historiador da arte Wilhelm Worringer, que a usou em 1911 para se referir a um conjunto de obras expostas em Berlim consideradas pelo crítico opostas ao impressionismo. “A palavra teve um sucesso extraordinário, sendo aplicada com significações variáveis à poesia (antes de 1914), ao teatro (depois da guerra) e enfim ao cinema (a partir do *Gabinete do Dr. Caligari*, 1919)” (AUMONT, 2006, p. 291).

Löwy e Sayre (1995) afirmam que o romantismo continua no século XX e ele teria se globalizado em decorrência da expansão do capitalismo ao longo do século XIX, cujos efeitos atingiam quase a totalidade da raça humana, aumentando o “potencial de uma crítica romântica para além dos grupos anteriormente atraídos por ela” (1995, p. 223). Os dois autores apontam três questões que distinguem o romantismo que ocorre nestes séculos, sendo a primeira o fato de que muitos autores e movimentos do século XX não se reconhecem enquanto

¹¹ Émile-Édouard-Charles-Antoine Zola foi um escritor francês que viveu no século XIX e fundou o movimento literário naturalista, influenciado pelo positivismo e as descobertas da área médica da época.

românticos, apesar de fazerem a crítica ao capitalismo presente em nome do passado; a segunda é que o romantismo não é hegemônico como foi no final do século XVIII, até por volta de 1830, e a terceira é o surgimento de tipos de sociedade a partir do século XX com um tipo diferente de capitalismo, que se dizem socialistas (LÖWY; SAYRE, 1995).

2.7. O expressionismo aflora em meio à morte

O cinema nasce durante o II Reich na Alemanha, que dura de 1871 a 1918, sendo o imperador Guilherme II um dos principais personagens dos primeiros anos de projeções, tendo sido filmado em diversas ocasiões. No período anterior à guerra, as companhias cinematográficas se concentravam em Berlim, Hamburgo e Munique e ainda estavam em um estágio anterior à produção francesa, inglesa ou americana, por exemplo. As produtoras eram negócios de família, que entraram no ramo cinematográfico para ampliar vendas em equipamentos e filmes. Em 1913, há uma virada no cinema alemão influenciada pelas mudanças que aconteciam na produção cinematográfica de outros países: a produção aumenta e surgem diversos gêneros que se tornariam típicos, como suspenses, dramas e filmes de detetives,

[...] um significativo avanço em sofisticação cinematográfica, com notável uso de locações externas e interiores de época. Iluminação, movimento de câmera, e montagem começam a se desenvolver como parte de um sistema estilístico reconhecível, o que curiosamente se compara à manipulação de espaço e narração nos filmes americanos e franceses da época (ELSAESSER, 1996, p. 241 – tradução nossa¹²).

É em 1913, também, que cresce na Alemanha o debate sobre o “filme de autor”, uma tentativa de levar prestígio cultural ao cinema pegando carona nas obras de autores publicados ou histórias já encenadas no teatro. Neste contexto é produzido *O estudante de Praga* (1913), dirigido por Paul Wegener e Stellan Rye, com roteiro do novelista Hanns Heinz Ewers; a história é baseada no conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, e conta a história de um estudante que vende o seu reflexo para uma criatura demoníaca em troca de riqueza e do amor de uma condessa, mas ele será perseguido pelo seu duplo espectral, que será um tormento em sua vida. Conforme Eisner (2002), do “filme de autor” saiu uma das maiores forças do cinema alemão, que é o roteiro literário, tendência alemã que levará o cinema a buscar valores

¹² [...] a quantum increase in cinematic sophistication, with remarkable use of outdoor locations and period interiors. Lighting, camera movement, and editing began to be deployed as part of a recognizable stylistic system, which compares interestingly with the handling of space and narration in American or French films of the time.

artísticos. “Com *O estudante de Praga*, os alemães compreendem imediatamente que o cinema pode se tornar o médium por excelência de sua angústia romântica” (EISNER, 2002, p. 40).

Todo esse contexto de crescimento econômico, artístico, de melhorias sociais, mas também de extremismos, entrará em uma nova fase com o início da Primeira Guerra Mundial, uma vez que as relações diplomáticas entre o Império Germânico e outras nações da Europa estavam estremecidas pela postura errática do imperador Guilherme II. Em 1914, um revolucionário nacionalista bósnio mata o arqueduke Franz Ferdinand e sua esposa Sophie Chotek, herdeiros do trono dos Habsburgos no Império Austro-Húngaro, em Sarajevo, evento que desencadeou a Primeira Guerra Mundial. O imperador Habsburgo dá um ultimato ao governo da Sérvia, após aval do imperador alemão, impondo condições humilhantes para não ser invadido, o que provoca uma reação em cadeia na Europa devido aos diversos acordos de proteção entre as nações. A Rússia manifestou apoio à Sérvia em caso de guerra; os turcos, temendo que os russos aproveitassem a situação para atacá-los, aliaram-se ao Império Alemão. A França honrou o acordo com a Rússia prometendo apoio aos Romanov. Mas a Sérvia aceitou todos os termos do ultimato exceto um, assumir a culpabilidade pelo assassinato do futuro imperador, o que deu à Áustria uma desculpa para começar a invasão.

O equilíbrio dos poderes na Europa divide-se entre os Aliados (França, Grã-Bretanha e Rússia) e Impérios Centrais (Impérios Alemão, Austro-Húngaro, Turco-Otomano e Itália). Em primeiro de agosto de 1914, o Império Alemão, em suporte ao Austro-Húngaro, declara guerra à Rússia e em seguida contra a França e Bélgica. No dia quatro a Grã-Bretanha declara guerra contra os alemães e os Estados Unidos entram em 1917, após o caso do convite feito pelo governo alemão ao México para que este entrasse na guerra a seu favor.

Como está apresentado no primeiro capítulo, o cinema tem um grande crescimento durante a guerra, mas viria a ser importante na Alemanha depois dela.

Para muitos alemães, a derrota de 1918 foi uma experiência inesperada e altamente traumática. Atingiu um ponto sensível no habitus nacional e foi sentida como um regresso ao tempo da fraqueza alemã, dos exércitos estrangeiros no país, de uma vida na sombra de um passado mais grandioso. Estava em risco todo o processo de recuperação da Alemanha. Muitos membros das classes médias e superior alemãs – talvez a grande maioria – sentiram que não poderiam viver com tamanha humilhação. Concluíram que deviam preparar-se para a guerra seguinte, com melhores chances de uma vitória alemã, mesmo que, no começo, não estivesse claro como isso poderia ser feito (ELIAS, 1997, p. 20).

No dia nove de novembro de 1918 foi extinta a monarquia alemã. O II Reich, marcado pela unificação alemã comandada com mãos de ferro por Otto von Bismarck, chegava ao fim com a abdicação do trono por Guilherme II. O rei designara o partido social democrata

para governar, o qual imediatamente tentou apagar as pequenas manifestações revolucionárias visando fazer um governo social-liberal. O partido aliou-se ao exército que, a princípio, não apoiava seu governo, e exterminou muitos líderes da esquerda. As conturbações políticas cresciam e fomentavam ideias e tendências sociais, econômicas, artísticas.

Em agosto de 1919, o ex-chanceler Friedrich Ebert torna-se o primeiro *Reichspräsident* (Presidente) ao assinar a nova Constituição Germânica e estabelecer como sistema de governo o modelo parlamentarista democrático. Nascia a República de Weimar, palco da manifestação artística expressionista. Tratava-se de uma República muito frágil que permitiu o crescimento de extremistas tanto da ala esquerda quanto da direita. O governo não contava com apoio social e do destruído exército, o que facilitava a difusão de ideais revolucionários. A República de Weimar durou de 1919 a 1933 e recebeu esse nome por causa da cidade de Weimar, onde uma assembleia nacional foi realizada para produzir uma nova constituição depois que a monarquia foi abolida. Essa foi a primeira tentativa na história alemã de estabelecer uma democracia liberal; ela aconteceu durante um período de conflitos civis e falhou com a ascensão de Adolf Hitler.

Um ano antes da fundação da república o escritor expressionista alemão Kasimir Edschmid faz uma declaração sobre o expressionismo; para Edschmid há uma realidade, um mundo exterior que influencia o artista e do qual ele faz parte. O artista sente essa realidade pelos seus sentidos e gera impressões – sentimentos, estados de espírito, reflexões, ideias; o expressionismo seria a expressão dessas impressões, a vazão em forma de arte da subjetividade do artista. Os atos, o mundo exterior, deixam de ser algo em si, um objeto, para aprofundar sua essência crítica, permitindo o conhecimento de sua forma verdadeira, libertando-se da pressão de uma falsa realidade. O artista cria, então, uma realidade baseada nas suas impressões interpretativas, e não na realidade observada. São visões que transformam o mundo interior dos sentidos que rondam o cotidiano, rondam as representações dos objetos e seus significados numa plasticidade reveladora do aspecto trágico do mundo exterior, de forma crua e exagerada, destruindo o realismo, a harmonia e a serenidade. O espírito romântico encontra nas mortes e mazelas provocadas pela guerra uma válvula de escape e desenvolve uma estética ligada à revolta romântica contra a realidade moderna, sendo a deformação dela uma de suas características. Para Kasimir Edschmid, escritor expressionista,

o expressionismo é uma reação ao impressionismo, o qual reflete as cintilações equívocas da natureza, sua diversidade inquietante, suas nuances efêmeras; luta, ao mesmo tempo, contra a decalcomia burguesa do naturalismo e contra o objetivo mesquinho que este persegue: fotografar a natureza ou a vida cotidiana. O mundo aí

está; seria absurdo reproduzi-lo tal qual, pura e simplesmente (in EISNER, 2002, p. 18).

No ano de fundação da república, o poeta expressionista Kurt Pinthus publica o texto *Crepúsculo da humanidade*, crítica à alienação da vida moderna, principalmente sobre como o homem havia se tornado dependente daquilo que ele mesmo estava criando com a ciência, à ordem social e aos costumes burgueses (LÖWY; SAYRE, 1995). Esse texto abre uma coletânea de poesias de diversos autores que, conforme Pinthus, perceberam um aspecto de decomposição da civilização “e seu olhar premonitório já enxerga as ruínas de uma cultura inessencial e de uma ordem da humanidade inteiramente erigida sobre o mecânico e o convencional” (in LÖWY; SAYRE, 1995, p. 232). Löwy e Sayre citam o filósofo e historiador da arte Jean-Michel Palmier a respeito da relação entre o expressionismo e o romantismo; para Palmier, o expressionismo partilha do mesmo *pathos* antcapitalista da visão de mundo romântica “sob uma forma mais sombria, mais desesperada, [...] desse ódio da técnica e das cidades, dessa mistura de amor e medo que eles sentem profundamente [...]” (in LÖWY; SAYRE, 1995, p. 232).

Durante da República de Weimar, o expressionismo atingiria seu auge com o cinema e, mesmo o estilo não tendo sido o mais popular, tornou-se uma referência para a década de 1920 e influenciou cineastas de muitos países, os primeiros anos da experiência democrática alemã. Lotte H. Eisner (2002), em seu estudo sobre o cinema expressionista, carrega na descrição do período que se segue após o fim dos conflitos.

Os anos que seguem a Primeira Guerra Mundial são uma época singular na Alemanha: o espírito germânico se recompõe com dificuldade do desmoronamento do sonho imperialista; os mais intransigentes tentam se recobrar com um movimento de revolta, mas este é imediatamente sufocado. A atmosfera conturbada atinge o paroxismo com a inflação, que provoca a destruição de todos os valores; e a inquietação inata dos alemães adquire proporções gigantescas. Misticismo e magia – forças obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação – tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. As hecatombes de jovens precocemente ceifados pareciam alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como as sombras de Hades ao beberem sangue (EISNER, 2002, p. 17).

O clima que impera nos primeiros anos de república mantém ativo o espírito romântico da década de 1910, que após dominar as artes clássicas na Alemanha pelo expressionismo, transforma o cinema enquanto linguagem visual e enche suas imagens de um profundo simbolismo enraizado no presente e no passado. Conforme Evans (2014), a sensação era de batalha cultural, pois sem a censura do império e da guerra a cultura modernista se

expande em choque à burguesa, que havia sustentado padrões de beleza meigos, de elevação espiritual e pureza artística que não combinavam com o que estava sendo feito pelos artistas modernistas. O crescimento dos meios de comunicação, como cinema, rádio e imprensa, e sua tendência em se adequar às massas confrontava os ideias burgueses dominantes, pois ao invés das mitológicas óperas de Wagner, as plateias viam obras expressionistas “ambientadas entre os pobres e oprimidos do início do século XIX e incorporando música atonal e padrões de fala cotidiana” (EVANS, 2014, p. 174).

A atmosfera de liberdade cultural e sexual que se seguiu ao fim da censura da guerra fez com que os alemães mais velhos se sentissem alienados, com o sentimento de que a ordem e a disciplina haviam desaparecido, e uma degeneração moral tomava conta da sociedade (EVANS, 2014). “A comercialização do lazer, com cinema, imprensa de tabloides, salões de baile e rádios, estava alienando muitos jovens dos valores mais rígidos e tradicionais da cultura do movimento operário” (EVANS, 2014, p. 176). Segundo o autor, a emancipação das mulheres após 1918, com direito a votar e se candidatar em todos os níveis, a ingressar nas principais profissões, reforçava a crítica burguesa de que a constituição da família estava em perigo, sendo diversos movimentos feministas acusados de minar a raça alemã por conta também da queda da taxa de natalidade e opiniões sobre autocontrole sexual.

Berlim é um dos principais centros culturais da Europa na década de 1920 e berço da produção cinematográfica chamada de “era de ouro” do cinema mundial, período compreendido entre os pioneiros da década de 1910 (Griffith, Ince, DeMille), e as experiências de montagem soviéticas no final dos anos 1920 (Eisenstein, Vertov, Pudovkin). O trabalho dos diretores alemães entre 1918 e 1928 apresenta uma rica diversidade e não há somente o cinema expressionista, que não foi mais popular que os filmes de época de Ernst Lubitsch, mas legou clássicos que se tornaram referência e influenciaram o cinema mundial, sendo os mais lembrados do período. E, assim como nas demais artes, o expressionismo no cinema não possui características formais que o distingue enquanto tal, aparecendo de diversas maneiras por meio de cenários, personagens, iluminação, fotografia e na crítica que faz à contemporaneidade.

Dois famosos livros disponíveis a respeito do cinema expressionista são *A tela demoníaca* (2002), de Lotte Eisner, e *De Caligari a Hitler* (1988), de Siegfried Kracauer, que buscam explicar os filmes deste tipo como sintomas do presente, principalmente Kracauer, que amarra o desenvolvimento do cinema expressionista ao nazismo. Desviando desta tendência, observa-se nestas obras referências a respeito dos filmes, dos artistas envolvidos, das características de cada produção e suas influências, pois os autores apresentam um vasto panorama a partir da década de 1920 e praticamente nenhuma referência ao primeiro cinema

alemão. Procuram traçar o percurso deste cinema na República de Weimar e sua influência nas décadas seguintes, em parte pela debandada de artistas que fugiam das perseguições nazistas. Eisner (2002) explica o nascimento do cinema expressionista alemão a partir do teatro de Max Reinhardt, um dos tradutores da estética expressionista da pintura e literatura para o palco, pioneiro na utilização de variadas técnicas de iluminação.

Reinhardt foi o primeiro a pôr em cena os contrastes entre claro-escuro, utilizando mantos de luz que se derramavam de uma janela alta num interior escuro, o choque de luzes e sombras, iluminação súbita de uma personagem ou um objeto com o facho de um projetor, afim de concentrar aí a atenção do espectador, e a tendência de deixar neste exato instante todas as outras personagens e objetos mergulhados em trevas indefinidas (Eisner, 2002, pg. 45).

Os principais atores do cinema do período clássico alemão vieram do teatro de Reinhardt, como Paul Wegener, Werner Krauss e Emil Jannings, que também fizeram carreira em Hollywood. Diretores responsáveis por obras emblemáticas do cinema expressionista também começaram no teatro de Reinhardt. Paul Leni dirigiu filmes como *O gato e o canário* (1927), *O Homem que ri* (1928) e *O último aviso* (1929); ele formou-se em decoração com o diretor de teatro e fez os cenários de seu filme *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), sucesso que o levou a Hollywood.

F. W. Murnau era formado em história da arte quando foi assistente de Reinhardt. *O Menino Azul* (1919), seu primeiro filme, mostrava uma atmosfera e temas fantásticos, um limite entre sonho e realidade que se repete em outros filmes do expressionismo. Dirigiu *Nosferatu* (1922), *A Última Gargalhada* (1924) e *Fausto* (1926), entre outros. Murnau emigrou para Hollywood em 1926, após concluir *Fausto*, contratado pela Fox, onde realizou *Sunrise*, ganhador de três estatuetas do prêmio Oscar em 1927.

E Ernest Lubitsch, diretor que começou como ator e se consagrou junto com Max Reinhardt, tornando-se um dos pioneiros do cinema alemão. Lubitsch criou os filmes de época na década de 1910 e deu impulso na carreira cinematográfica de muitos que faziam parte do corpo de atores do teatro alemão. *Madame Dubarry* (1919), *Ana Bolena* (1920), *Danton* (1921) e *Sumurum* (1920), esta última adaptação da famosa peça de Reinhardt para o cinema, são seus grandes filmes. Saiu da Alemanha em 1922 e tornou-se o primeiro diretor alemão a ser contratado por uma empresa de Hollywood, onde se destacou na direção de musicais, conquistando diversas indicações ao Oscar.

Tanto Eisner (2002) quanto Kracauer (1988) e Gay (1978) destacam, entretanto, o impacto de *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene e lançado em

fevereiro de 1920, em Berlim. “Com seu enredo de pesadelo, sua tendência expressionista, sua atmosfera obscura, *Caligari* continua a personificar o espírito de Weimar para a posteridade”, diz Gay (1978, p. 119). Conforme Eisner (2002), os cenários geometrizados e curvos foram fabricados com materiais baratos para driblar as dificuldades financeiras da época e também a falta de matéria prima.

O sucesso de *Madame Dubarry* nos Estados Unidos e de *Caligari* na Europa foram fundamentais para quebrar o boicote internacional aos filmes alemães. O maior produtor da Alemanha nos anos 1920-30, e segundo Elsaesser (1996) o mais influente da Europa no período, Erich Pommer foi responsável por muitos clássicos do cinema de Weimar, como os dois citados acima, além de *A última gargalhada* (1924), *Fausto* (1926), *Metrópolis* (1927) e *O anjo azul* (1930). Ele trabalhou nos Estados Unidos e retornou para a Alemanha após a Segunda Guerra Mundial para participar da reconstrução do cinema no país. Pommer era responsável pela promoção dos filmes da Decla-Bioskop, produtora que seria incorporada à UFA no começo da década de 1920, onde implantou um sistema de divulgação que se dividia em duas frentes: uma voltada para o mercado internacional de massa para competir com o domínio hollywoodiano, na qual se encaixavam os filmes de Lubitsch, como *Madame Dubarry*; outra destinada ao cinema de arte, circuito mais restrito à Europa, que garantiu o prestígio ao cinema alemão. Entre 1924 e 1926, o produtor trabalha para a UFA, estabelecendo um padrão de produção que dava liberdade criativa à equipe e seria mantido após sua mudança para os Estados Unidos. Esse padrão criou o “estilo UFA” de fazer filmes “[...] no âmbito da experimentação e improvisação técnica e estilística em qualquer estágio de um projeto. Isto levou a uma forte confiança no trabalho em estúdio, o que os admiradores da UFA acharam ‘atmosférico’, e outros meramente ‘claustrofóbico’” (ELSAESSER, 1996, p. 250 – tradução nossa¹³).

O barateamento das produções expressionistas dos primeiros anos por conta da crise inverteu-se com o tempo, e os filmes tornaram-se superproduções para a época, cada vez mais elaborados e caros; revolucionavam em técnicas de efeitos especiais, iluminação, ângulos e movimentos de câmera, sets grandiosos que tornaram a Alemanha do período de Weimar a referência em produção, mas sem sucesso financeiro. Após a UFA ter perdas financeiras entre 1926 e 1927, parte delas com a produção de *Metrópolis* (1927), seu maior

¹³ [...] with scope for technical and stylistic experimentation and improvisation at almost every stage of a project. This led to heavy reliance on studio-work, which Ufa's admirers thought 'atmospheric', and others merely 'claustrophobic'.

credor, o *Deutsche Bank*, planejou uma intervenção judicial caso o prejuízo não fosse coberto com algum capital externo; foi a oportunidade que o magnata da comunicação alemã e proeminente nazista Alfred Hugenberg encontrou para ampliar seus negócios e influência política, tornando-se o maior acionista da empresa.

Com Hugenberg, a UFA inicia um novo período e é reestruturada para seguir os modelos de Hollywood, da produção à distribuição, e tornar-se viável não apenas artisticamente, mas, principalmente, economicamente. Porém, a recuperação e sucesso financeiro legou o custo ideológico à empresa, agora sob o domínio de Hugenberg. Ele era um dos fundadores dos grupos pangermânicos que surgiram ainda no II Reich, basicamente composto por radicais nacionalistas e antissemitas; Hugenberg enriqueceu no início do século com jornais e revistas por todo o país, tinha uma agência de notícias que disseminava sua opinião contra qualquer tentativa de compreensão internacional, contra o liberalismo, contra a República (GAY, 1978).

A partir dos anos 1930, a UFA estabiliza-se enquanto negócio e os musicais e comédias são os principais produtos da época. O modelo de produção dividido entre filme de arte e filme feito para o grande público, cada vez mais é transformado em uma via única de produções que buscam sucesso internacional. Entretanto, o cinema alemão já não era mais o mesmo, principalmente por conta da debandada para Hollywood que ocorreu primeiro, e depois pela queda da República diante do governo nazista e a supressão de direitos e liberdade artística, diz Evans (2011) e Elsaesser (1996).

No documentário *Arquitetura da Destruição* (1989), o diretor sueco Peter Cohen mostra Hitler e outros notáveis nazistas se relacionando com as artes ao longo do regime, as grandes exposições organizadas com as obras escolhidas pelo Führer, bem como a perseguição a artistas judeus e outros representantes da arte moderna. Para estabelecer o padrão de arte de uma nova civilização ariana Hitler recorreu a duas de suas fixações, a Antiguidade e Richard Wagner, o culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro, temas que Hitler apreciava em suas óperas.

Desta forma, as obras de arte ligadas a vanguardas modernas eram vistas como degeneradas, o presságio de um destino de depravação espiritual e intelectual. A partir de março de 1933, apenas dois meses após a posse de Hitler como chanceler, o novo governo iniciou o trabalho de “limpeza” dos museus e galerias, juntando o que não considerava arte genuinamente ariana em uma exposição chamada “Arte Degenerada”. Esta “coleção” era composta pelo trabalho de 730 artistas banidos da Alemanha, a maioria de tendências expressionistas e cubistas. No seu discurso para a inauguração da Casa de Arte Alemã e da

Grande Exposição de Arte Alemã, em 18 de julho de 1937, Hitler afirmou que este era “o fim da loucura na arte e da negação da cultura alemã”.

Hitler escreveu sobre o “perigo” da assimilação judaica para a cultura alemã em *Minha Luta*. A contaminação, em matéria de cultura, manifesta-se na arte, na literatura, no teatro. Cobrindo de ridículo o sentimento espontâneo, destroem todo conceito de beleza e elevação, de nobreza e de bondade, arrastando o homem aos seus sentimentos inferiores. A religião é ridicularizada. Bons costumes e moralidades são taxados de coisas do passado, até que os últimos esteios de uma nacionalidade tenham desaparecido. (HITLER, 2011, p. 142).

Neste novo cinema que surgiria sob o nazismo não haveria criminosos cerebrais – *O Gabinete do Dr. Caligari* – lendárias figuras sombrias e descontroladas que protegem judeus – *O Golem* – vampiros – *Nosferatu* – impostores malignos – *Dr. Mabuse* – desonra – *A Última Gargalhada* – multidões incontroláveis – *Metrópolis* – pactuantes do demônio – *Fausto* – e nem assassinos de crianças, como em *O Vampiro de Düsseldorf*. Não havia mais espaço para a obscuridade e nem para a sensualidade vulgar e perversa de Lola, personagem de *O Anjo Azul* (1930) interpretada por Marlene Dietrich, filme que gerou polêmica em todo o país. As artes e a ciência serviram-se de elementos do Romantismo sem serem necessariamente expressões românticas, alterando e adaptando tais elementos conforme o contexto histórico-cultural do momento em que foram invocados, como uma tradição que se desdobra de forma ambígua e se adapta ao espírito do tempo.

CAPÍTULO III – O ESPÍRITO ROMÂNTICO NO CINEMA EXPRESSIONISTA

3.1 Metodologia de pesquisa e análise

Inicialmente, este estudo parte de uma pesquisa bibliográfica a respeito da história do cinema e busca compreendê-lo como fenômeno cultural que influenciou a sociedade, sendo ao mesmo tempo influenciado por ela e pelo universo simbólico em que está inserido, e apresenta um contexto para sua evolução enquanto meio de comunicação de massa. Aprofunda-se na história da Alemanha e sua tradição romântica entre o fim do século XVIII e início do século XX, traçando um roteiro de como essa visão de mundo influenciou essa sociedade, sua arte e o cinema produzido nesse país. A partir do exposto sobre o Romantismo, busca-se identificar e analisar os aspectos dessa visão de mundo nos filmes selecionados, conforme concepção de Löwy e Sayre: o Romantismo como uma estrutura antagônica à estrutura da modernidade criada pelo capitalismo industrial. Sob esse mesmo ponto de vista são enfocados os personagens, nos quais busca-se encontrar simbologias que remetam à concepção adotada.

Os filmes selecionados são: *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene (1919); *O Golem – Como Veio ao Mundo*, de Paul Wegener e Carl Boese (1920); *Nosferatu*, de F. W. Murnau (1922). A opção por eles dá-se por serem três produções de destaque do período, consideradas o auge do cinema expressionista alemão e influenciadoras do cinema de terror e suspense; apesar de enredos e visuais bastante distintos, pretende-se mostrar que tudo provém da mesma visão de mundo, relacionando-as às tipologias estabelecidas por Löwy e Sayre (1995).

No decorrer de dois séculos de cultura e pensamento influenciados pelo Romantismo as mais diversas formas artísticas surgiram para dar vazão a sentimentos e ideias, mas existem “vínculos significativos entre forma e fundo” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 47), estratégias formais que podem ser reconhecidas a partir da visão de mundo romântica. Os autores citam como exemplo uma forma que se repete em períodos distintos: a estratégia de defesa contra o mundo burguês; como o lirismo do começo do Romantismo, uma negação estilística da uniformidade e frieza relacionadas à burguesia; “a ‘impassibilidade’ do parnasianismo ou do Flaubert da maturidade [...] podem ser concebidos como uma estratégia de autodefesa contra esse mesmo mundo” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 48).

Todas as articulações da visão de mundo são suscetíveis de ter repercussões no nível da forma. A nostalgia da Idade Média ou da Antiguidade pode inflectir o estilo em um sentido, a atração pelo exótico ou mundo rural em outro, e assim por diante. Se não há dúvida de que é impossível explicar todos os aspectos formais de uma obra romântica diretamente pela referência à visão do mundo, não deixa de ser verdade que

o artista romântico trava sua batalha contra a modernidade *também* no nível da forma (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 48).

Em busca desta repercussão no nível da forma, será aplicado o método de análise fílmica proposto por Vanoye e Goliot-Lété, que privilegia aspectos de segmentação do filme, como espaço, tempo, montagem ou a lógica narrativa, possibilitando uma compreensão detalhada dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica da obra e uma leitura individual das unidades de montagem¹⁴. Conforme Aumont (2006), a definição de plano é bastante delicada, pois diversos autores fazem nomenclaturas diferentes e discordam com relação ao tipo de plano a que ela se refere. Assim, utilizaremos para descrever as imagens fílmicas as indicações que o autor propõe como sendo as mais aceitas: os planos geral, de conjunto, médio, americano, aproximado, primeiro plano, *close up* e plano detalhe, que são os termos que designam o “tamanho” do plano. Com relação aos planos em movimento, uma vez que os citados podem ser produzidos com a câmera fixa, Aumont destaca a panorâmica, o *travelling* e o *zoom*, que podem promover uma transformação dos diversos planos citados ao dar-lhes movimento.

Vanoye e Goliot-Lété enfatizam que o filme é um produto cultural pertencente a um tempo histórico específico e não deve ser isolado de outros setores da sociedade, como as outras artes, política, economia ou ciências, pois analisá-lo é também situá-lo neste contexto. “Nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (2006, p. 55).

Assim como faz Marc Ferro (1992), esclarecemos que os filmes não estão sendo considerados do ponto de vista semiológico e não se pretende fazer um estudo estético ou de história do cinema; nesta pesquisa eles são vistos como produtos, “uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas” (FERRO, 1992, p. 87), e consideramos, como o autor, que estes filmes valem pela abordagem sócio-histórica que autorizam, além daquilo que testemunham a respeito da realidade que representam.

Moscovici (2015) diz que “não existe fumaça sem fogo”; ou seja, onde há um indício há uma história por trás, escondida, possível de ser desvendada através da investigação deste indício; diz também que o passado é mais real que o presente, no sentido de que a realidade de hoje é controlada por representações consolidadas anteriormente, o que pressupõe uma

¹⁴ Aumont (2006) diz que ao pensar o plano como uma unidade de montagem ele deve ser considerado em duas formas: fragmentos breves (que duram poucos segundos ou ainda nem um segundo) e fragmentos longos (que se estendem por um tempo significativamente maior, passando, às vezes, de minutos).

continuidade. Dessa forma, sendo o Romantismo uma visão de mundo que moldou a cultura do século XIX, aqui em destaque a da Alemanha, sua influência nestes filmes é exemplo de sua continuidade, e da força que o passado exerceu no presente em que os filmes do corpus da pesquisa foram produzidos.

Acreditamos ser possível identificar, descrever e analisar as influências românticas na forma e no conteúdo destas obras, gerando um conjunto de características que possibilitará relacionar o filme a um determinado tipo de Romantismo, ou a vários deles, abrindo caminho para um nível mais profundo de compreensão a respeito dos temas dos filmes e do contexto social em que se inserem; do mesmo modo, ao identificar a manifestação romântica, poderemos dizer em reação a que elas aparecem de determinada forma, uma vez que, por serem românticas, naturalmente reagem a algo no presente.

Para Vanoye e Goliot-Lété (2006), analisar um filme é “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’” (p. 15). Ao obter um conjunto distinto de elementos do mesmo filme, poderemos estabelecer relações entre esses elementos isolados e, a partir daí, “compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (p. 15). Assim, faremos as análises dos filmes que compõem o corpus da pesquisa seguindo o modelo que Vanoye e Goliot-Lété aplicam em sua análise de *Rebeca* (1940), de Alfred Hitchcock, que consiste nas seguintes etapas:

- a. Informações gerais e resumo;
- b. Segmentação do filme em grandes atos (prólogo, atos, epílogo);
- c. Análise do filme com apontamentos sobre imagem, som, narrativa e linguagem cinematográfica;

Por fim, um quarto tópico constitui-se na análise a respeito da influência do espírito romântico nos filmes e em quais aspectos ele se manifesta.

3.2 O Golem, como veio ao mundo – expressionismo e antissemitismo romântico

É preciso justificar a opção pela cópia do filme que está disponível na internet pelo canal OnlyClassicMovies, no portal Youtube¹⁵, a uma cópia em DVD. No Brasil, a cópia disponibilizada pela Continental é uma versão de 68 minutos de *O Golem*, bastante editada em comparação às outras versões. Conforme a autora Elfriede Ledig¹⁶, há seis versões do filme que foram feitas para cinco países na época e que podem ter uma variação de até 30 minutos de diferença. Assim, diante dessa variação, optamos por uma versão que não é a mais longa nem a menor, já que as versões maiores, que chegam a 100 minutos, contêm cenas aparentemente sem lógica que podem ser consequências de exclusão de trechos danificados ou erros de montagem.

Outro foco observado na escolha da versão é que ela tivesse a coloração que alguns filmes expressionistas ganharam na própria produção original, com algumas sequências tingidas em verde, azul e vermelho, sendo que outras permaneceram em preto e branco. Ativemo-nos também à trilha sonora original, uma vez que algumas versões trazem novas trilhas sonoras compostas por artistas contemporâneos. A versão escolhida traz toda a parte textual do filme em inglês, ou seja, as falas, encaminhamentos do narrador e mensagens em papéis e livros, estão em inglês. Um último tópico que deve ser esclarecido é a contagem da duração do filme; as indicações levam em consideração o filme a partir do surgimento da logo da Transit Film e Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, que é quem detém os direitos originais da obra e a libera internacionalmente.

Em relação ao diretor Paul Wegener, trata-se de uma das figuras mais importantes do início do cinema clássico alemão, tendo iniciado como ator com Max Reinhardt e produzido a primeira versão de *O Golem* em 1914; tal versão está completamente perdida e, conforme Eisner (2002), ela misturava fatos contemporâneos com as lendas que deram origem ao longa. Para o diretor, o cinema era a melhor arte para se apoderar do universo fantástico de E.T.A. Hoffmann, do tema do duplo (o “eu” e o mundo ao redor), pois “a técnica, a forma, dão ao conteúdo seu verdadeiro significado. [...] Eu me dei conta de que a técnica da fotografia ia determinar o destino do cinema” (in EISNER, 2002, p. 41).

¹⁵ O filme pode ser conferido pelo seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=ArHM_UArtPI (Acessador pela última vez em 01 de fevereiro de 2018).

¹⁶ Citada por Michael Korfmann, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em seu artigo “Romântico, expressionista e colorido: *O Gabinete do Dr. Caligari*”, publicado na revista Fragmentos em 2006. Não há tradução disponível para o português ou para o inglês do trabalho da autora.

A história que fascinou Wegener é uma lenda judaica que teria origem no gueto judeu de Praga, por volta do século XVI, e conta a respeito de um rabino que criou a criatura de barro para proteger seu povo de ameaças antissemitas e, após a criatura cumprir sua missão, ela voltou a ser pó. A história ganha popularidade a partir de 1808, quando Jakob Grimm publicou um verbete a respeito da criatura na revista literária e folclórica *Zeitung für Einsiedler*, o principal veículo dos românticos de Heidelberg e, no século XIX, tornou-se o centro de autores e artistas que publicavam e pesquisavam sobre o fantástico. Em 1915, o escritor Gustav Meyrink publica um romance baseado na lenda e intitulado *O Golem*, que teria sido inspirado por dois filmes com Wegener: *O Estudante de Praga* (1913) e a primeira versão de *O Golem* (1915), ambos sobre lendas sobrenaturais judaicas rodados em locações medievais da antiga cidade. A versão de 1920 de Wegener incorpora uma série de representações do judaísmo, associando os judeus ao misticismo e mostra o complexo relacionamento que perdurou por séculos entre a monarquia e os judeus. Wegener atuou em filmes de propaganda nazista após 1940, mas também foi acusado de financiar grupos de oposição, tendo sido um importante personagem na reconstrução da vida cultural em Berlim após a Segunda Guerra Mundial.

3.2.1 Informações

Título original: *Der Golem, wie er in die Welt kam*

Título em português: *O Golem, como ele veio ao mundo*

Título em inglês: *The Golem, how he came into the world*

Ano: 1920

País: Alemanha

Duração: 85 minutos

Direção: Paul Wegener e Carl Boese

Produção: Paul Davidson

Estúdio: Union-Film - UFA

Roteiro: Henrik Galeen e Paul Wegener

Cenários: Hans Poelzig

Câmera: Karl Freund

Trilha Sonora: Aljoscha Zimmermann

Distribuição: Kino Lorber (Estados Unidos)

Gênero: Terror/Expressionismo

Personagens principais

O Golem – Paul Wegener

Rabino Löw – Albert Steinrück

Miriam – Lyda Salmonova

Famulus, assistente do rabino Löw – Ernst Deutsch

Rabino Jehuda, sábio da comunidade – Hanns Sturm

Bedel do templo – Max Kronert

O Imperador – Otto Gebühr

Cavaleiro Florian – Lothar Mützel

Pequena garota – Loni Nest

Resumo

O rabino Löw, líder da comunidade judaica que vive no gueto de Praga no século XVI, vê nas estrelas que um grande infortúnio atingirá seu povo. Logo em seguida, um decreto é emitido pelo imperador do Sagrado Império dando um prazo para que todos os judeus saíssem do reino, pois eram acusados de diversos crimes, entre eles de praticar artes das trevas, não respeitar feriados cristãos e desejar os bens de seus próximos. Para proteger seu povo, o rabino constrói o Golem, uma criatura de barro que ganhará vida através de uma palavra mágica soprada por um demônio. Após o rabino apelar por uma audiência com o imperador, é recebido na corte, convidado a entreter os presentes com mágicas. Neste momento, o rabino cria a oportunidade para que o perdão imperial seja concedido sem que tivesse sido pedido, porém, a arma criada pelo rabino se voltará contra ele, causando o terrível infortúnio que ele havia previsto nas estrelas.

3.2.2 Dinâmica da narrativa

O filme é apresentado no formato de cinco capítulos, que podem ser organizados conforme a segmentação sugerida por Vanoye e Goliot-Lété (2006):

Prólogo: 8 min - A previsão: Rabino Löw vê nas estrelas que um grande infortúnio cairá sobre seu povo. Ele comunica sua filha Miriam e dirige-se ao templo, onde pede ao rabino Jehuda que chame todos os sábios da comunidade para orarem durante toda a madrugada. Os homens reúnem-se no templo para orar, mas a previsão do rabino se cumpre e um decreto surge flutuando no ar – o prólogo apresenta o desafio que levará a todas as outras situações do filme.

Ato I: 11 min – O imperador do Sagrado Império Germânico assina o decreto de expulsão do povo judeu e envia um cavaleiro, chamado Florian, para entregar a ordem. Enquanto isso, o rabino Löw começa a esculpir o Golem e Florian se dirige ao gueto judeu, onde conversa com o rabino Jehuda, que o leva para a casa do rabino Löw. Florian e Miriam se apaixonam à primeira vista, enquanto rabino Löw pede uma audiência com o imperador. O cavaleiro aceita em tentar a audiência e Miriam lhe oferece bebida, ganhando uma rosa em troca – no primeiro ato, iniciam-se as tramas da construção do Golem, do relacionamento entre Florian e Miriam e da ida de Löw até o castelo, que será resultado de seu pedido a Florian.

Neste momento termina o primeiro capítulo do filme, que engloba todo o prólogo e primeiro ato num total de 19,39 minutos. A divisão de Wegener apresenta a suspeita do infortúnio, sua confirmação, o início da criação do Golem, começo do romance e o pedido de audiência com o imperador nesta parte. Mas ele insere alguns planos de passagem após a oração no templo, como o gato preto atravessando o telhado, um plano geral dos telhados pontiagudos do gueto judaico parcialmente iluminados pelas estrelas e o decreto flutuante, que sugerem o encerramento do prólogo; em seguida, uma abertura de íris a partir da coroa imperial inicia a cena da assinatura do decreto, efetivando a previsão do rabino e marcando uma mudança de ambiente e passagem de tempo.

Ato II: 18 min – O rabino Löw termina a estátua de barro do Golem, enquanto Florian retorna ao gueto judeu com a resposta do imperador sobre o pedido de audiência. Miriam recebe o cavaleiro, que se declara e é correspondido. O rabino chega na sala onde eles estão e recebe a resposta positiva do imperador, que é comemorada. Após a saída de Florian, Miriam é repreendida pelo pai. Acompanhado de seu assistente Famulus, o rabino faz o ritual de invocação do demônio Astaroth, que diz a palavra mágica dando vida ao Golem. O rabino escreve a palavra em um papel, coloca-a em um amuleto no formato de estrela de Davi e introduz o amuleto no peito do Golem, que acorda. A criatura agride Famulus, mas o rabino tira

rapidamente o amuleto, imobilizando novamente a criatura. Eles agradecem a Deus – este ato compreende todo o segundo capítulo do filme.

Ato III: 22 min – O Golem executa algumas atividades domésticas para o rabino, como cortar lenha, tirar água do poço e ir à venda. A comunidade judaica se espanta com a criatura, apresentada como o novo servente do rabino Löw. Florian suborna um homem para que entregue um bilhete a Miriam, marcando um encontro. O rabino vai até o imperador, onde acontece um festival, e leva o Golem. Enquanto Florian vai para o gueto, o rabino apresenta a criatura para a corte, mas o imperador pede mais mágica, o que leva o castelo a desmoronar e, em meio ao desespero, o imperador pede ao rabino que o salve em troca do perdão para seu povo. O Golem segura o teto antes que ele caia sobre a cabeça de todos. O rabino volta para o gueto com o Golem e o livramento do decreto e pede ao porteiro que comunique a notícia a todos, enquanto Miriam e Florian estão adormecidos em um quarto. Agora que a missão do Golem está executada, o rabino tenta tirar o amuleto, mas a criatura não permite e dirige-se agressivamente ao seu criador, que consegue desligá-la.

O terceiro ato compreende o terceiro capítulo do filme e os primeiros quatro minutos do quarto capítulo. Optamos por acrescentar estes minutos que o diretor separou para englobar, num único ato, a missão do Golem, sua conclusão e retorno para o gueto, onde a criatura ameaçará o rabino. Esta cena da ameaça após o rabino tentar tirar o amuleto, que ocorre a partir da primeira hora de projeção e dura 26 segundos, é a primeira e única vez no filme em que a câmera acompanha o movimento de um personagem, no caso o rabino, que se abaixa para verificar o Golem, caído no chão após a retirada do amuleto. A cena termina com um fechamento de íris no rosto de Löw, preocupado com a reação da criatura, o que conduz todo o restante do filme. Após este fechamento de íris, a cena seguinte inicia outro momento no filme que pode dar início a um novo ato.

Ato IV: 12 min - Amanhece e a comunidade é despertada com a notícia do perdão do imperador. O rabino Löw encontra em seus livros a explicação para a rebeldia do Golem e planeja destruí-lo, mas Famulus o chama para ir ao templo comemorar. Florian e Miriam estão escondidos no quarto dela quando o assistente retorna para dar a notícia e, ao perceber a presença de Florian, coloca o amuleto no Golem e ordena que se livre dele. A perseguição leva ao início de um grande incêndio e Famulus consegue fugir, mas Miriam fica caída no chão do laboratório do rabino.

Ato V: 7 min - A oração em agradecimento pelo perdão imperial acontece no templo, nesse momento Famulus chega e conta do incêndio. Todos correm pelas ruas do gueto, enquanto o Golem deixa um rastro de morte e leva com ele Miriam, arrastada pelos cabelos. O rabino faz um feitiço para acabar com o fogo enquanto o Golem deixa Miriam em uma rocha perto do portão do gueto e desaparece. Após acabar com o fogo, rabino Löw encontra sua filha. A multidão comemora o fim do incêndio; Miriam Famulus dizem um para o outro que não contarão o que realmente aconteceu - o quinto ato corresponde a uma parte do capítulo cinco do filme, cujo desfecho designamos como o epílogo.

Epílogo: 5 min – O Golem reaparece em frente ao portão do gueto e o arrebenta, assustando as crianças que brincam do lado de fora. Quando o Golem escapa do gueto ele encontra uma criança que não correu e a pega no colo; esta, curiosa, retira o amuleto, imobilizando a criatura. Enquanto isso os adultos procuram a criatura quando são informados que ele arrebentou o portão. Ao chegarem na entrada do gueto, os adultos encontram a estátua cercada por crianças. Todos agradecem o fim dos problemas e levam a estátua de volta para o gueto. Fim.

3.2.3 O Golem – Aspectos da linguagem cinematográfica

Há diversas instâncias narrativas que conduzem o espectador durante o filme. O narrador surge em intertítulos que anunciam o início e término de capítulos, e cinco vezes por meio de letreiros informativos indicando o que está ocorrendo naquele presente momento, sendo que apenas nos dois primeiros há informação essencial para o desenvolvimento do que acontece na sequência: após o primeiro plano do filme, em que o rabino Löw está no alto de sua torre, o letreiro informa que as estrelas lhe revelaram um infortúnio para sua comunidade (isto ocorre no início do prólogo); a segunda “fala” do narrador aparece no Ato II e informa que Florian retornava com outra mensagem do imperador. Os outros três letreiros que relacionamos ao narrador funcionam como título de uma sequência, como a abertura do Ato III, que introduz o Golem como um estranho servente do rabino; no mesmo capítulo, cerca de dois minutos depois, outra indicação do narrador com aspecto de título: A primeira missão do Golem. E a última aparição do narrador por meio de letreiro (excluindo a marcação de início e fim de capítulo) acontece também neste terceiro capítulo e indica o Festival das Rosas, celebração em que o rabino Löw encontra o imperador, já na metade do filme.

Mas o narrador aparece também através do que Martin (2003) chama de procedimentos narrativos secundários, que são divididos em dois tipos. Como parte dos elementos objetivos, aqueles que “são antes procedimentos dramáticos que psicológicos” (MARTIN, 2003, p. 183), e fazem avançar a narrativa; há o uso do decreto flutuante, pelo qual conhecemos todas as intenções do imperador, os dois bilhetes entregues por Florian (um para Löw e outro para Miriam), e as páginas dos livros do rabino, que ganham um plano detalhe sem que haja um corte para inserção de letreiro. Outro destaque é a chave revelada ao rabino pelo demônio Astaroth, materializando a fumaça que sai de sua boca em uma palavra cabalística, dando vida ao Golem: ela é literalmente colocada na *mise-en-scène*, como na Figura 1:



Figura 1 Materialização da palavra mágica revela uma instância narrativa secundária, alternativa à ausência de som que enuncia o universo cabalístico do judaísmo.

Com relação aos procedimentos narrativos secundários subjetivos, Martin os chama assim porque buscam “materializar na tela o conteúdo mental de um personagem” (2003, p. 186). Em *O Golem* não ocorrem planos ou sequências que não pertençam diretamente à ação presente, como uma lembrança, imaginação ou sonho, mas a plasticidade que compõe os planos modifica o “aspecto normal dos seres, das coisas ou do cenário sob o efeito de uma perturbação psicológica ou física vivida pelo personagem” (MARTIN, 2003, p. 188). Os labirintos que formam o gueto judeu, com escadas e passagens escuras que se curvam para várias direções, com casas, sacadas e janelas brotando feito ervas daninhas, como diz Eisner (2002), refletem a opressão que os personagens apresentam; uma sensação de ansiedade que os coloca sempre com pressa, afoitos e amedrontados: o cenário projeta-se sobre os personagens, esconde-os em

sombras ou destaca-os da escuridão, além de dizer a respeito da fechada cultura judaica, como vimos no segundo capítulo, e seu receio diante dos acontecimentos do mundo externo ao gueto.

Além dos cenários e iluminação, que detalharemos mais à frente, outro procedimento narrativo subjetivo detectado é a utilização de elementos de ligação, transição e elipses, que nos alimentam com impressões a respeito dos sentimentos vividos pelo personagem. Há um plano que apresenta o único momento em que vemos a câmera mover-se no filme para acompanhar um personagem (há uma simulação de *zoom out* quando o imperador aparece pela primeira vez, produzida com um *travelling* para trás, mas a câmera permanece fixa). Com 1,00,11” de filme (uma hora e onze segundos) o rabino Löw observa o Golem caído no chão de seu laboratório após lhe retirar o amuleto; a câmera acompanha o movimento de agachamento do rabino, que contempla a criatura e olha para frente, com semblante preocupado. Neste momento há um fechamento de íris no rosto do rabino que dura cerca de 8 segundos e, com o reforço do misterioso solo de violino da trilha sonora, pretende reforçar o que o rabino está sentindo (Figura 2) – no caso, a constatação a respeito da revolta do Golem.



Figura 2 Foco de luz e fechamento de íris no rosto do rabino revelam uma suspeita – elemento de linguagem cinematográfica que comunica diretamente ao espectador um sentimento do personagem.

Este fechamento de íris no rosto do rabino, além de revelar seu estado psicológico, cria também o suspense para o destino da criatura e da comunidade ao nos dar uma pista que será detalhada mais à frente. Trata-se de uma elipse, que significa fazer alusão a algo para “fazer-se entender com meias palavras” (MARTIN, 2003, p.75). Outro exemplo de elipse acontece quando a procissão segue para o templo, após o rabino Löw conquistar o perdão imperial, e Famulus volta para a casa para avisar Miriam. Com 1,05,40” (uma hora, cinco

minutos e quarenta segundos), há um plano geral do gueto com a procissão ao fundo e Famulus, que está em frente à casa do rabino, acha que Miriam ainda dorme; entusiasmado pela grande notícia, corre para acordá-la. Já sabíamos que o personagem estava com pressa e entusiasmo, mas a passagem de um plano geral para um americano em que o assistente entra correndo na cena e para diante da porta do quarto de Miriam, reforça essa ideia. Quando na rua, sua alegria dilui-se em meio à de todos que estão no plano geral, como as pessoas que acenam nas janelas. Em um local fechado e com um plano que torna o assistente exclusivo na cena, suas intenções são potencializadas, pois além do obstáculo que é a porta, o que aumenta ainda mais sua ansiedade, ele descobre outro: Florian está dentro do quarto. A sequência dessa cena mostra que a enciumada atitude que Famulus toma (colocar o amuleto de volta no Golem e atijar a criatura para cima de Florian) é proporcional à decepção causada pela quebra de sua expectativa em dar a notícia do perdão imperial para Miriam.



Figura 3 Da multidão para a exclusividade em tela: montagem inflama a vontade de Famulus e torna sua reação proporcional ao tamanho de sua decepção.

Os planos gerais concentram-se nos atos IV e V, que são cenas externas de mais ação e grande multidão nas ruas do gueto, em momentos como a procissão em agradecimento pelo perdão imperial e o desespero coletivo com o incêndio provocado pelo Golem. Os planos gerais aparecem para ilustrar momentos de passagem: alguém vai ou vem do castelo, que são as cenas na ponte; ou para destacar o isolamento da comunidade: as pessoas aparecem diante do grande portão e da muralha que cerca o gueto, como a chegada de Florian.



Figura 4 Florian chega ao portão do gueto: as proporções dizem respeito a fatores culturais de distanciamento entre judeus e alemães, além de destacar o branco que chega com Florian em contraste à escura barreira judaica.

O plano conjunto predomina no filme, e isso é facilmente justificável pela quantidade de cenas em interiores, como a casa do rabino Löw ou seu laboratório, e as cenas da corte imperial. Neste tipo de enquadramento o cenário ainda aparece significativamente, mas outros elementos da cena, principalmente os atores, já ocupam uma proporção maior neste espaço. Há planos conjuntos em cenas externas também, como grupos de pessoas no gueto, o Golem em sua primeira missão ou as crianças do final do filme.



Figura 5 Plano conjunto em que as pessoas suplicam ao rabino por um feitiço contra o incêndio – toda a *mise-en-scène* consiste em reafirmar a autoridade do líder religioso.

O plano médio aparece pouco e está em cenas internas, como nas que o rabino está na sala secreta onde molda o Golem, ou quando vemos, logo no início do filme, Miriam ao lado de Famulus; e também em externas, como a chegada de Florian pela primeira vez a cavalo

no gueto, em que aparece enquadrado de corpo inteiro juntamente com o cavalo, com alguma margem de teto e outra de chão. O plano americano, assim como o médio, tem menor ocorrência e dilui-se pelo filme, aparecendo em cenas internas, como nas do laboratório durante a invocação de Astaroth, ou a cena em que o assistente chama Miriam para a procissão, com cada um de um lado da porta, sucedendo-se diversos planos americanos.

O plano aproximado acentua mais a presença do personagem na cena, invertendo a lógica dos planos anteriores, com enquadramentos mais abertos. É bastante utilizado nas cenas em que o rabino Löw aparece pesquisando em livros e em cenas de diálogos, quando as pessoas aparecem uma ao lado da outra; o plano aproximado é bastante utilizado para mostrar reações coletivas, como espanto, medo ou agradecimento, como as pessoas da corte imperial que se assustam ao ver o Golem, os judeus apavorados com o gueto em chamas enquanto rezam no templo.



Figura 6 Plano aproximado enfatiza expressões e gestos coletivos, intensifica o sentimento que está sendo expressado, dramatiza a cena.

O primeiro plano é utilizado para expressar algo subjetivo do personagem, como um estado psicológico, que pode ser ainda mais dramatizado pela angulação da câmera, como nas cenas em *plongée* e *contra-plongée*. Aparece com frequência nas cenas entre o rabino Löw e o Golem, em cenas de diálogo e para destacar pânico e medo, como na sequência de perseguição entre Golem e Florian; vemos, a partir de 1,09,44” de projeção, o cavaleiro encolhido em um canto da torre do rabino, um primeiro plano com *plongée* que destaca o encurralamento em que se encontra. Na sequência o Golem surge pelo chão da torre em primeiro plano também com *plongée*, mas o efeito é contrário: o enquadramento semelhante ao utilizado em Florian coloca a criatura como o opressor; o ângulo da câmera dá um caráter subjetivo ao plano e promove uma ressonância com os sentimentos dos personagens que fazem parte da cena; causa medo, sensação de encurralamento diante do ser sobrenatural que surge.



Figura 7 Posicionamento e ângulo da câmera reforça o encurralamento de Florian pelo Golem e faz crescer o sentimento de medo em relação à criatura.

O plano detalhe destaca elementos importantes para a trama, como objetos, gestos ou um detalhe, como o próprio nome mostra. No filme sua primeira utilização é para introduzir a corte imperial na trama e, a partir de 8,07” (oito minutos e sete segundos), uma abertura de íris revela um plano detalhe da coroa imperial; conforme a íris vai abrindo, um *travelling* para trás simula um *zoom out*. Quando a lente conclui a abertura temos um plano conjunto e um corte para outro plano detalhe, dessa vez no decreto que o imperador está assinando; segue mais um plano conjunto da corte e outro plano detalhe, dessa vez no carimbo que lacra o decreto. Apresentar a corte a partir da coroa simboliza o poder do imperador sobre todos os presentes, tanto que a cena trata justamente de poder, uma vez que um decreto está sendo assinado. Os planos detalhes na coroa, na assinatura do decreto e no carimbo mostram “de perto”, confirmam a autoridade imperial.

Em uma cena específica há o efeito de detalhe sem que a câmera estabeleça tal enquadramento, mas sim a própria *mises en scène*. Com 35,45” (trinta e cinco minutos e quarenta e cinco segundos) de projeção temos um plano americano em que o rabino Löw e Famulus colocam a estátua do Golem no centro do laboratório. O rabino mostra uma abertura no peito do Golem e, em seguida, caminha em direção à câmera, e conforme ele se aproxima suas mãos tomam conta da tela; ele manuseia um papel com a inscrição da palavra cabalística e o insere dentro de um amuleto em forma de Estrela de Davi. Quando termina de preparar o amuleto, afasta-se e volta para o Golem, encaixando-o em seu peito. Mais uma vez, o plano detalhe evidencia algo de importante para a trama, que também neste caso se relaciona a poder, já que o amuleto é capaz de dar vida à estátua de barro.



Figura 8 Amuleto em forma de Estrela de Davi tem uma palavra mágica soprada por um demônio em seu interior – relacionar judeus a magia negra é um fator recorrente em *O Golem*.

Já os *close-ups* são o tipo de plano menos frequente no filme e são utilizados para ressaltar dois sentimentos opostos: o amor e o ódio: quando Florian vê Miriam pela primeira vez ele está no chão e ela em uma janela no alto, mas um *close-up* nos aproxima de Miriam e revela, pela expressão da personagem, um romance surgindo; quando eles se encontram pessoalmente, há um *close-up* em cada personagem, confirmando o clima de romance entre eles. Em outros momentos o *close-up* exalta o ódio do Golem, que promove uma destruição no gueto.

Com relação à cenografia, foi elaborada pelo arquiteto expressionista Hans Poelzig. O cenário por si só traz aspectos que o identificam como expressionista: a irrealidade das proporções, uma sobreposição de fachadas e telhados que não delimitam um começo ou um fim, transformando o beco judeu num organismo vivo que não estabelece perspectiva, confundindo o olhar com curvas, ângulos e sombras. Essa fachada única se projeta pontiaguda para o céu e se debruça em sombra sobre as estreitas ruas; no primeiro plano do filme, por exemplo, ela se assemelha a uma cadeia de cavernas. Internamente, os cenários são mais curvos e contrastam com a casca externa, criando ambientes que parecem ter a função de órgãos desse grande organismo.

Uma cena destaca essa analogia: a partir de 17,40” (dezessete minutos e quarenta segundos) de filme temos um espaço interno da casa do rabino Löw que funciona como um núcleo onde passagens confluem. É um dos planos mais longos do filme, com 25 segundos, e nele os personagens vão surgindo, cada um chegando por uma passagem, e se encontram no centro: o assistente desce por uma escada, rabino Löw sai de uma sombra como se tivesse atravessado o canto da parede, e o rabino Jehuda chega com Florian por outro lado. Eles se encontram no centro e são convidados por Löw a seguir por uma escada, chegando a um cenário cerrado por dentes góticos, onde Florian é convencido a retornar com uma proposta; no final, bebe do cálice de Miriam. Neste mesmo cenário, Florian se declara para Miriam, que

se entrega; é onde também o rabino Löw oprime Miriam após perceber sua paixão por Florian. Vejamos a sequência abaixo:



Figura 9 Da esquerda para a direita os personagens vão surgindo pelas artérias desse organismo oblíquo. As curvas de cenário destacam o aspecto orgânico da cena, que culmina nas imagens da próxima sequência.



Figura 10 Na sala anterior os conflitos surgem e aqui eles são devorados, em cenas que demonstram o domínio de um personagem sobre o outro - a decoração cênica constrói um ambiente opressor, com dentes góticos.

Os dois cenários trabalham para a intenção dos personagens e para a dinâmica interna e externa do filme, chamemos assim. Nas ruas do gueto a comunidade flui intensamente de modo uniforme, como nas cenas da procissão ou da multidão fugindo do incêndio, enquanto nas artérias internas há uma série de conflitos sendo mastigados que atingirá a própria comunidade. Tudo ocorre dentro dos muros do gueto, o que consolida esta ideia de organismo fechado, um reflexo do que historicamente se tornou a cultura judaica nas cidades europeias, como mostramos no segundo capítulo. Conforme foi descrito por Bianquis, o cenário do filme

bastante se assemelha a uma descrição do que era um gueto judeu antes do século XVIII: “E por toda a parte varandas, galerias, passagens que suportavam raquíticas cabanas, trapeiras em forma de ninhos de andorinhas, espécies de gaiolas suspensas onde se abrigavam vidas miseráveis” (BIANQUIS, 1960, p. 75).

Uma cena específica pode ser destacada para um enfoque a respeito da profundidade de campo, que utiliza boa dimensão do cenário, possibilitando este longo plano de 21 segundos: com 4,32” (quatro minutos e trinta e dois segundos) de filme, após sua previsão, o rabino Löw e Famulus caminham durante a noite até o templo para falar com o rabino Jehuda; após um *fade out*, vemos um plano geral de uma parte do gueto com casas à direita e um muro alto à esquerda, quando surgem da sombra que se projeta entre o muro e as casas o rabino e o assistente. Eles seguem caminhando, com uma tocha na mão, em linha reta na direção da câmera até chegarem ao lado esquerdo da tela, formando um plano conjunto em que os vemos mais próximos e de corpo inteiro, que se encerra com um *fade out*.



Figura 11 Com a câmera parada, o plano geral torna-se conjunto neste uso de profundidade de campo – os personagens atravessam a distância entre o fundo da tela e o espectador

A iluminação é parte fundamental no visual e é um dos elementos que definiu o filme expressionista alemão. A influência dos artistas e diretores alemães no cinema hollywoodiano a partir da década de 1920 levou ao surgimento de um termo próprio para esse tipo de iluminação: *germanic lighting* (iluminação alemã). Em *O Golem* a iluminação é um elemento subjetivo da narração; assim como os elementos de ligação, de passagem ou as elipses, a iluminação acrescenta à história um fator que a complementa dramaticamente. No começo do filme, por exemplo, o espectador é informado a respeito da previsão do rabino e o vê olhando as estrelas. Em seguida, quando a câmera se aproxima dele pela primeira vez, Löw encara as estrelas e elas o encaram através da luz que é projetada sobre ele e o livro. Noutro exemplo, logo após o rabino Löw contar ao rabino Jehuda sobre sua previsão, Famulus e o bedel do templo recebem ordens e, como se seus rostos se projetassem sobre um manto escuro, ouvem

atentos ao que devem fazer. Estes dois personagens mostram-se arredios, temerosos e facilmente “assustáveis” durante o filme, suas funções os colocam como seres dos bastidores e apagados pela presença dominante dos rabinos, que estão em pé nesta cena e não inclinados como seus subalternos, situação que a luz intensifica e chega a criar uma leve sensação de *plongée*. Mais um destaque em relação à iluminação do filme é a sequência que mostra o rabino Löw após terminar de esculpir o Golem: para mudar a estátua de lugar, ele tenta carregá-la sozinho, mas um plano de apenas 01 segundo mostra que ele não vai conseguir. Nele vemos o rabino agachado olhando para a pesada estátua do Golem, que se inclina sobre ele. O foco de luz está no rosto do rabino, que encara seu fardo.



Figura 12 Nesta sequência de planos, o efeito da iluminação ressalta um aspecto psicológico dos personagens: ora remete a uma constatação, como a iluminação que segue o rabino durante o filme, ora como submissão.

O filme tem sequências que foram tingidas com cores, como azul, verde, vermelho, um leve rosa e marrom, prática que aparece também em outros filmes expressionistas da época, e que também funcionam como suporte dramático para a narrativa. Elas formam um padrão: os tons de azul para a noite em ambientes externos; o verde como a cor do sobrenatural, por isso aparece nas cenas no laboratório do rabino Löw, na sala secreta onde ele constrói o Golem, e no instante em que a maldição atinge o castelo do imperador; o vermelho surge quando o Golem inicia o incêndio no gueto, o rosa bastante claro aparece em imagens internas da corte do imperador e do templo judeu, e o marrom predomina em cenas externas durante o dia.

Com relação à trilha sonora, ela desempenha um papel fundamental nos filmes da era muda que é o de construir, junto à imagem, o sentimento da cena, de determinados personagens e, por meio da estética musical, criar representações sonoras para ações que vemos na tela. Em *O Golem*, instrumentos tocando simultaneamente notas agudas simulam o soar do sino do portão do gueto. Este é um elemento que aparece de forma bastante objetiva, mas há outros que destacaremos que compõem um relacionamento subjetivo com a cena através de tempos e pausas próprios da música. A trilha sonora foi composta por Aljoscha Zimmermann, que também fez a trilha de *Doutor Mabuse* (1922), de Fritz Lang. Há basicamente três instrumentos tocando: piano, violoncelo e violino, sendo que cada um surge em um momento distinto. O filme começa com um solo de violino, introduzindo uma dramática melodia em tom menor, o que conota alguma tristeza, mas também mistério. Esta trilha toca durante os créditos iniciais e é interrompida com um interlúdio mais otimista, em tom maior, marcando as aberturas de capítulos.

Este violino misterioso continua solitário até o momento em que Famulus aparece pela primeira vez, surgindo o violoncelo, que toca em contraponto (melodia paralela) em relação ao violino até o momento em que Miriam aparece pela primeira vez em cena; quando ela está ao lado de Famulus, inicia-se uma harmonização em dueto entre os dois instrumentos que marca a entrada do piano. Os três instrumentos iniciam o que serão os compassos do tema romântico que soará em outros momentos do longa. O tema romântico surge para Miriam quando está sozinha, acompanhada por Famulus ou por Florian; o tema que transmite um clima de mistério e tensão acompanha o rabino Löw. Já Florian e qualquer representação que remeta ao imperador, como um bilhete ou a comemoração dos judeus pelo perdão, são envoltos por uma alegre melodia pastoral.

Quando inicia o segundo capítulo do filme (19,40”), por exemplo, temos uma série de fusões de imagem a partir do céu estrelado, passando para a Estrela de Davi e um *close-up* no Golem, numa sequência que dura 22 segundos. Neste momento de sobreposições de imagens simbólicas para o filme há uma sequência musical que coopera com a transformação que estamos vendo acontecer na tela; por intermédio de escalas musicais, o piano cria a impressão de um crescente que prepara a mudança para o plano seguinte, quando há notas mais fortes em uníssono e a entrada do violino, marcando a decisão do rabino de iniciar o processo de dar vida ao Golem. Este tipo de construção se repete na cena em que o rabino invocará o espírito Astarot; neste momento os instrumentos fazem escalas com notas ascendentes e descendentes até chegar a um clímax, sempre seguido por um acorde em uníssono que marca o fim das escalas musicais.

Um elemento que se repete ao longo do filme é a marcação de momentos importantes por acordes mais intensos, como quando o imperador pede socorro em troca de perdão: ouvimos dois acordes agudos em destaque seguidos de uma breve pausa, e o violoncelo retoma com notas graves a melodia misteriosa e sinuosa que acompanha o rabino, como se a música respondesse à sua expectativa com relação àquele momento que se cumpria. Em outro momento, o rabino coloca a mão no ombro do Golem e tenta tirar o amuleto, e o despertar da fúria da criatura é destacado por um único acorde seguido de silêncio, com o piano retomando, também a partir de notas graves, um tema mais tenso. Da mesma forma, a sequência desta cena é construída com uma trilha, criando um clímax de tensão com escala ascendente, agudos de violino e fortes acordes de piano, até que um silêncio toma conta da cena no instante em que o rabino tira o amuleto do Golem, que cai no chão; desta vez o violino retoma a melodia misteriosa e sinuosa a partir de notas graves. Essa retomada de um instrumento solo no grave após o auge de volume e agudos sustenta a posição do personagem em determinado momento da cena ao provocar um som mais introspectivo, que leva a alguma constatação, dúvida, temor.

Dois últimos aspectos da trilha que devem ser destacados: após o Golem arremessar Florian do alto da torre astrológica do rabino há um silêncio de 08 segundos, o maior do filme, e um violino triste retoma a trilha quando vemos o corpo do cavaleiro estendido no chão. Há no filme um tema musical que cumpre o papel de “anunciar” algo, por exemplo, o rabino traz a notícia do livramento do decreto de expulsão; a trilha tem um tom vibrante e animado, propícia para boas notícias. No entanto, a partir de 1,15,04” (uma hora, quinze minutos e quatro segundos) de projeção, quando o gueto está em chamas, há uma variação deste tema com notas mais dramáticas, conotando uma má notícia.

3.2.4 O Golem – Revolta e resignação

O filme *O Golem* não conta apenas uma história de como surgiu a lenda desta criatura no século XVI, mas transmite uma narrativa que critica a realidade da sua época de forma ambígua, e manifesta uma solução para essa insatisfação. A intensidade dessa crítica e esse posicionamento diante da modernidade revelam a nuance da visão romântica de mundo que permeia o filme e se faz presente nos personagens, em suas manifestações individuais e coletivas, na cultura em que vivem e em como reagem ao diferente. Também identificamos a visão romântica de mundo fazendo sua crítica ao capitalismo industrial e à sociedade burguesa através das representações presentes no direcionamento artístico, dando forma aos fragmentos que formam o conjunto do filme.

O Golem é expressionista, principalmente através dos cenários e da iluminação, que destroem as formas convencionais e reconstróem a realidade de forma híbrida, criando uma sinergia em relação aos personagens, que têm seu “eu” oprimido e exposto no centro desta subjetiva realidade transformada. A crítica que nasce da revolta expressionista em relação à realidade está nesta violenta transformação, que une o expressionismo ao romantismo pelo desconforto frente à modernidade e por tomar uma postura diante dela. Então, primeiramente apresenta-se uma análise de como o espírito romântico enevoa o filme com este desconforto diante da modernidade, partindo em seguida para a análise da postura que se toma diante disso.

A realidade que revolta os expressionistas é a da sociedade burguesa capitalista das últimas duas décadas do século XIX, quando o movimento começa a se manifestar, crescendo em reação à filisteia monarquia de Guilherme II e, principalmente, em relação às mazelas sociais nas grandes cidades industriais. Esta sociedade, que levou o império à guerra, sofre um colapso estrutural, econômico, político e espiritual; cenário que estimula a revolta expressionista durante a República de Weimar. Rodado neste contexto, *O Golem* traz no conflito entre católicos monarquistas puros e judeus místicos e sombrios uma história de dualidades, revoltas e transgressões, cujos conflitos explodem esteticamente em cada plano da obra: eles revelam personagens de desejos que buscam a liberdade, como Miriam e o Golem, ou o infinito através dos mistérios do universo cósmico e espiritual em que o rabino Löw se arrisca; também expõem duas formas de sociabilidade que entram em choque e revelam a crítica filisteia do expressionismo contra a cultura valorizada pela monarquia alemã.

Um ponto a se ater são as representações dos judeus, pois se estabelece uma ambiguidade com relação a estas representações: o filme mostra simpatia ao contrastar a vida pobre no gueto com o luxo da corte imperial, e ao denunciar (em meio ao antissemitismo violento que avançava na República de Weimar) os abusos cometidos deliberadamente contra judeus. Por outro lado, há o antissemitismo que outras representações carregam, uma vez que determinados elementos presentes no filme foram utilizados posteriormente pelos nazistas para construir uma identidade desumanizada dos judeus.

O filme se passa na Praga do século XVI, e inicialmente temos a história de um conflito religioso em que o império Habsburgo católico, que já detinha a coroa do Sagrado Império Germânico há pelo menos 500 anos, vai expulsar a comunidade judaica dos arredores de Praga por uma motivação antissemita religiosa. Há de se conjecturar que no século anterior havia iniciado a Reforma Protestante por Martinho Lutero, o que levou o império católico a uma divisão religiosa e criou dificuldades para manter a complexa unidade das centenas de

estados alemães, até então sustentada pela profissão da mesma fé, apesar dos judeus; vistos sempre como forasteiros e como uma ameaça à unidade, foram perseguidos também pelo autor da Reforma, que publicou textos negativos sobre eles.

A maneira com que os judeus são apresentados no filme remete a estereótipos predominantemente religiosos e medievais. Tais estereótipos eram bastante familiares à audiência europeia da época em que o filme foi lançado, pois existiam há séculos e circulavam nas ruas panfletos antissemitas, discursos de ódio na imprensa, em partidos, situação que se agravou durante a República de Weimar. Uma das principais representações que o nazismo reforçou em relação aos judeus, a financeira, tem apenas uma aparição no filme: Florian suborna o guarda do portão do gueto para que ele entregue um bilhete a Miriam. Apesar de ser a única referência a dinheiro, temos um plano detalhe nas mãos do cavaleiro passando moeda por moeda ao judeu, que está do lado de dentro do gueto.

Há uma referência medieval em relação aos judeus, que é o gato preto, associado à bruxaria e ao culto ao demônio; o plano em que o gato atravessa um telhado durante a noite dura 13 segundos, coincidência ou não. Ele é antecedido pela primeira cena de culto no templo, que constrói uma atmosfera de misticismo e tormento durante a oração contra o presságio ruim que o rabino Löw previu. A passagem do gato preto pela tela é sucedida pela imagem do decreto imperial, que surge flutuando no ar como uma miragem. Essa sequência objetiva a figura do gato enquanto presságio de azar, uma vez que ele surge após a oração e entrega em seguida um sinal de sofrimento. Entretanto, dado o caráter ambíguo que algumas representações tomam no filme, o gato preto pode ser uma resposta às orações, uma metáfora contra o que já estava previsto, ou seja, que o infortúnio se voltaria contra o imperador.



Figura 13 O antissemitismo religioso liga judeus a animais, mas neste caso, o mau agouro que o gato preto representa é ambíguo, pois uma leitura possível o relaciona à queda do império que ameaça a vida no gueto.

A identidade que o filme constrói para o rabino Löw é uma mistura de feiticeiro, alquimista, astrólogo, manipulador das artes das trevas que invoca demônios para atenderem aos seus comandos. Desde o início ele é visto como esta figura mágica que transcende as barreiras da realidade, buscando respostas no infinito do universo e soluções fantásticas para os problemas que assolam sua comunidade. Assim como os demais judeus, ele é caracterizado pelo arquétipo do judeu do leste europeu; exótico, de longos cabelos e barbas e com roupões escuros, por diversas vezes é enquadrado em primeiro plano ou em *close-up* encarando o além através de um feixe de luz, que o destaca das sombras.

Essa estratégia da linguagem cinematográfica, que utiliza um enquadramento mais próximo para expor o personagem emocionalmente, reforçando esse estado com a iluminação, evidencia outro aspecto desse personagem, que é sua autoridade: ele sempre aparece nestes planos para nos revelar algo que só ele sabe, ao contrário de outros personagens que, quando enquadrados mais próximos, mostram outros sentimentos, como medo, dúvida, pânico, sensualidade, menos autoridade. O rabino é apresentado como o único capaz de intervir na situação que ele previu, possui poderes para trazer à vida uma criatura de barro que os protegerá, é o único elemento da comunidade judaica que se aventura fora do gueto e tudo o que diz respeito à vida comunitária remete-se a ele.

Uma sequência mostra a representação da sua autoridade e de seu poder sobrenatural sobre a comunidade. Por volta de uma hora e quinze minutos de projeção, vemos um plano geral em *plongée* de uma rua do gueto em chamas, colorido em vermelho, e a multidão correndo. Em seguida, outro plano mostra uma multidão prostrando-se diante do rabino Löw, que é visto em *contra-plongée*, para que execute um feitiço contra o fogo. Essa sequência de imagens constrói o tamanho do poder exercido pelo rabino na comunidade, pois o plano geral em *plongée* de uma multidão desesperada em vermelho conduz a um plano conjunto em que o ângulo da câmera se inverte para mostrar a submissão desta multidão ao rabino, conforme imagens abaixo.



Figura 14 A inversão do ângulo coloca a multidão aos pés do rabino – estratégia cinematográfica para engrandecer o personagem.

Sua autoridade também é vista no interior de sua casa, diante de quem a cenografia, iluminação e demais personagens submetem-se; uma amostra de como a *mise-en-scène* é construída ao redor deste personagem. Isto é bastante notável quando o olhamos em relação aos demais personagens que estão no mesmo plano: Famulus, repleto de medo e submissão, assusta-se quando o rabino aparece das sombras em algumas cenas, vindo de passagens que só ele conhece (ou pode usar); sempre está praticamente coberto pela escuridão em relação ao rabino em determinadas cenas, como já destacamos na análise dos elementos cinematográficos. A autoridade do rabino também é afirmada em relação ao rabino Jehuda, que conduz o templo, o que também se dá por meio da composição dos planos: neste, em especial, destacam-se o rosto iluminado do rabino Löw e sua mão levantada, um dos elementos que representam seu poder e que aparece em sete planos detalhes ao longo do filme.



Figura 15 A ênfase da luz no rabino Löw mostra sua autoridade em relação aos demais.

Outra representação de poder do rabino através de suas mãos é a maneira com que ele toca as pessoas: ele coloca as duas mãos sobre os ombros do assistente quando lhe pede segredo em relação à criatura de barro, oprime Miriam com as mãos em seus ombros quando descobre o romance entre ela e Florian e coloca a mão no ombro do Golem, o que lhe causa revolta. Em comparação a isso, quando o rabino está no castelo é o imperador que coloca a mão em seu ombro por duas vezes.



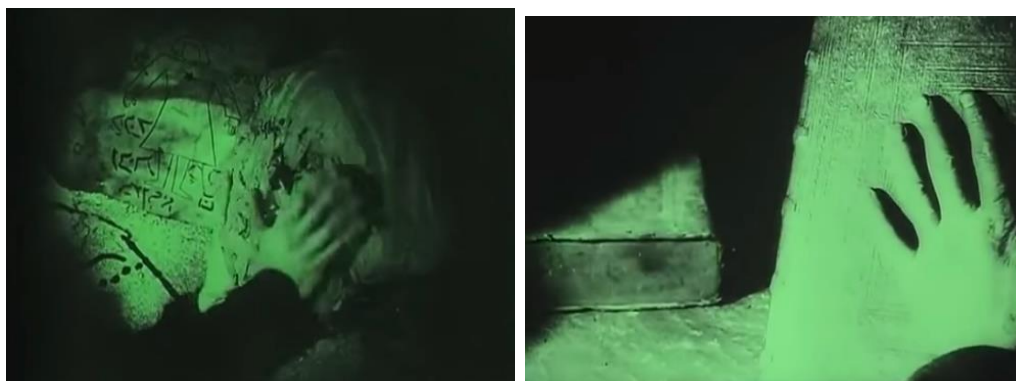


Figura 16 Sequência: as mãos do rabino, símbolo de seu poder, surgem em diversos contextos no filme – elas sempre estão relacionadas ao destino, como agente capaz de mudar o destino.

Outros personagens se constroem a partir da relação com o rabino Löw, como sua filha Miriam, Famulus e o Golem. Miriam também traz representações antissemitas de origem religiosa; uma mulher sensualizada e dúbia, com olhar de ressaca destacado pela forte maquiagem, longas tranças e ombros à mostra. A sequência de planos em que ela e o assistente são apresentados é simbólica neste sentido: reforçando seu caráter de subordinação, o assistente surge no filme com seu rosto emergindo da escuridão, sentado e encarando tubos de ensaio no laboratório, quando Miriam vem ao seu encontro e coloca-se em pé ao seu lado. Ele está aos seus pés quando o tema romântico que segue Miriam toca, eles se olham, e ela se projeta sobre o assistente em curvas, conforme as próximas imagens.



Figura 17 A sedutora Miriam e o reprimido Famulus em sua primeira cena – a condição de cada um é trabalhada na *mise-en-scène*.

Miriam, que em algumas cenas aparece em seu quarto penteando os cabelos, em outras, está em sua cama desejando Florian, com quem vive uma paixão transgressora. Quando o cavaleiro chega ao gueto logo na sequência vemos a filha do rabino se penteando em seu quarto; a montagem paralela elimina a distância entre os personagens e os aproxima, revelando o romance que surgirá entre eles através das representações de sensualidade de Miriam. Quando ele a vê pela primeira vez ela está no alto, em uma janela, e ele no chão em

frente à sua casa, sendo que a câmera os aproxima por meio de um *close-up*, em que vemos Miriam sorrindo e Florian beijando a rosa que traz consigo.

Em uma cena emblemática para a composição do antissemitismo religioso presente na personagem, Miriam bebe em um cálice antes de passá-lo para Florian em sua primeira vez na casa de Löw, recebendo do cavaleiro a rosa. É esse o momento que define a paixão entre eles, que se torna física já no próximo encontro – como se Miriam enfeitiçasse a bebida, uma representação desse antissemitismo religioso que transforma mulheres judias em feiticeiras sensuais. Essa sensualidade é acentuada em uma relação de alteridade com as representações da pureza feminina católica, presentes nas mulheres da corte imperial, que não se apresentam com a sensualidade sinuosa dos movimentos de Miriam, mesmo quando dançam. A mesma relação de alteridade se dá na composição do personagem Florian, que representa o ideal ariano, em relação aos judeus: o cavaleiro chega ao portão do gueto em um cavalo branco, com roupas claras e uma rosa na boca, enquanto os homens judeus estão sempre com aspecto sujo, roupas escuras e empoeiradas.

A mulher judia é o elemento de revolta em *O Golem*; desperta a paixão e a disputa irracional que leva à destruição. Motivado por ciúmes, o assistente traz a criatura de volta depois descobrir que Miriam está no quarto com Florian. A própria criatura terá um sentimento ambíguo em relação à filha do rabino: sequestra-a e depois a abandona ao lado do portão do gueto. Miriam deseja a liberdade, o que também está representado em sua sensualidade, que extravasa pelo corpo amarrado em tradições e sob a autoridade do pai, reprimida dentro das paredes de sua casa como um pássaro com a cabeça para fora da gaiola, a exemplo dos *close-ups* da personagem olhando para fora da janela do quarto. Ela anseia o dionisíaco que os românticos almejam; a irracionalidade do prazer e a melancolia que brota de sua prisão se expressa em uma imagem que representa o espírito romântico de Miriam. No plano geral que aparece aos 45,23” (quarenta e cinco minutos e vinte e três segundos) de filme, vemos apenas a silhueta dela caminhando pausadamente sobre a muralha que cerca o gueto judeu, no limite entre o mundo ao qual pertence e o que deseja, então ela ergue os braços para o céu num gesto que beira o desespero pela liberdade, pelo desejo de entregar-se aos seus instintos. O enquadramento geral funde a personagem à cena, desintegra-a no contorno crepuscular entre o que é material e o infinito do céu. A cena ocorre após a saída do rabino Löw para o castelo, quando ele se encontra com imperador, e antecede a entrega do bilhete de Florian, marcando um encontro.



Figura 18 Miriam vagueia em cena emblemática sobre a melancolia em que a personagem se encontra – personagem beira o desespero por reprimir seu desejo de liberdade.

O Golem é uma figura romântica como Miriam, que busca sua individualidade e liberdade, revoltando-se contra seu criador. No capítulo dois, em que acontece o despertar do Golem, a entrega de Miriam a Florian e a subsequente repressão de seu pai ocorrem no meio do processo, entre o momento em que o rabino e o assistente levam a estátua para o laboratório e a sequência da invocação do demônio. Esse paralelismo entre o nascimento do monstro e a transgressão de Miriam sugere o caminho que ele tomará. Criado para obedecer, a figura de barro faz uma jornada de transformação durante o filme, assumindo desejos como o de permanecer consciente, de sexualidade e de liberdade após ter experimentado a vida. Percebemos a mudança de uma criatura que não sente prazer ou dor para uma criatura de sentimentos a partir do momento em que ele sai do gueto com o rabino em direção ao castelo. Na cena em que ele ganha uma flor de uma mulher da corte do imperador, parece manifestar uma surpresa, daí segue um *close-up* de 24 segundos (50,34'') em que a criatura cheira a flor e sorri, com semblante de tranquilidade, afeição. Após impedir a destruição do castelo, como manda o rabino, eles voltam para o gueto, mas a experiência no mundo aberto, como a viagem de Herder pelo mar no início do Romantismo, transformou a criatura.



Figura 19 Sequência do Golem com a flor marca o início de uma nova visão de mundo para a criatura – ele libera sua revolta para conquistar o que deseja, recusando-se a obedecer.

A criatura rejeita a tentativa do rabino de retirar o amuleto e, quando é trazida de volta à vida por Famulus, obedece à ordem de libertar Miriam de Florian. O Golem mata o cavaleiro, inicia um incêndio e sequestra Miriam, arrastando-a pelos cabelos. Depois do desenrolar do incêndio, a criatura abandona a filha do rabino e sai em busca de liberdade. Quando olha por um buraco no portão, vê do lado de fora do gueto uma mulher com uma criança no colo levando flores para uma estátua de Maria com Jesus criança; tal imagem contrasta a sensualidade de Miriam com a representação de pureza religiosa e maternidade, que o Golem aprendeu a gostar a partir do momento em que cheirou a flor no Festival das Flores, no castelo. Também, a imagem traça um paralelo com a relação entre a criatura e seu criador, que está prestes a se romper completamente.



Figura 20 A criança com a mãe diante da estátua sacra reforça o desejo do Golem de transformação – radicalmente, a criatura busca uma outra cultura: a que se identifica ao catolicismo imperial dos Habsburgo.

Por fim, a criatura vê, pelo portão, crianças não judias brincando do lado de fora, e arrebenta a estrutura. Sua fuga é uma revolta contra o judaísmo, o abandono de sua relação com o grupo, dominado pela autoridade do rabino Löw e pela clausura de uma cultura tradicional oprimida. De certa forma, a recusa identitária do Golem é uma das críticas que o filme faz à República de Weimar, pois deflagra a falência do sonho judeu pela assimilação diante do virulento antissemitismo do período: ao deixar as paredes do gueto em busca do seu “eu”, ele é morto sem perceber por uma representação da sedução feminina e do religioso: a maçã que Eva entrega a Adão. No filme, quem entrega é uma menininha, que há pouco havia depositado flores para Virgem Maria. Ao aceitar a fruta pegando a criança no colo, ele morre.



Figura 21 Representação da inocência e do pecado religioso – o Golem busca a assimilação cultural alemã católica e é enganado por ela.

Até aqui, procurou-se mostrar as diversas presenças da revolta romântica em *O Golem*, o que se dá com a busca pela individualidade em meio à cultura fechada de uma comunidade tradicional pré-capitalista. Em determinando momento da trama, essa cultura tradicional irá se chocar com a civilização, representada pelo império. Requisitado à corte, o rabino leva o Golem consigo, mas o imperador pede que ele apresente mais truques para entreter a nobreza. Nesse momento, o rabino projeta uma grande miragem, uma representação do próprio entretenimento de massa que o cinema havia se tornado, e toda a corte acompanha o “filme” sobre os judeus fugindo pelo deserto. Aqui temos um elemento chave em relação à crítica contra a modernidade e que destaca mais uma vez a ambiguidade em relação ao antissemitismo do filme: as autênticas criações de Löw determinam a diferença positiva entre sua *Kultur* e a superficial *Zivilization* da monarquia cristã, que não foi capaz de reconhecer a criação artística em sua criatura e rendeu-se aos risos provocados pelas piadas de um bobo da corte diante da miragem projetada pelo rabino.



Figura 22 Entretenimento de massa para a corte contrasta a cultura única da outra comunidade – o tema da miragem nivela por baixo a corte imperial: uma história antissemita popular.

Outro aspecto da crítica à superficialidade cultural é o “tema” que o rabino projeta em sua miragem, o mito do judeu errante, bastante popular na Idade Média e também relacionado ao conflito religioso entre católicos e judeus. Conforme vimos, esse mito diz respeito a um judeu eterno condenado a vagar sem rumo por ter negado ajuda a Cristo em sua caminhada rumo à crucificação. O rabino, ironicamente, escolhe um tema popular conhecido por aquela sociedade, acostumada em depreciar seu povo, na certeza de que esse sensacionalismo liberasse os proibidos risos pelo salão, iniciando uma maldição, um julgamento a respeito da decadência a que a cultura está fadada diante da sociedade moderna, representada aqui pelo reino. A presença do mito do judeu errante, surgindo enquanto projeção, é também uma citação da própria adaptação de *O Golem* que se desenvolve diante de nossos olhos, o que definitivamente transforma a ambiguidade das representações antissemitas no filme em uma crítica ao antissemitismo da República de Weimar, uma estratégia que usa estereótipos religiosos antigos para tornar a história assimilável para as massas ignorantes e preconceituosas.

A ameaça da *Zivilization* (império) contra a *Kultur* (judaísmo) é superada mediante o perdão do imperador pelos crimes a que os judeus estavam sendo acusados. Isso nos revela, a partir da autoridade que representa a comunidade tradicional, o rabino Löw, uma postura de resignação em relação à realidade, uma vez que ele aceita esse perdão, submetendo-se aos preconceitos religiosos que os transformam em uma ameaça para a sociedade civilizada. Assim, *O Golem* apresenta uma revolta romântica diante da realidade que explode nas transgressões contra a autoridade do rabino Löw a partir de Miriam e do Golem, mas esse conflito entre valores tradicionais e realidade rende-se à resignação, pois a solução que o rabino encontra para o infortúnio que ameaça sua comunidade é manter a situação como ela está, trazendo tudo de volta ao normal para os dois lados.

Com base nestas afirmações, podemos dizer que o filme assume a forma do romantismo resignado, conforme definido por Löwy e Sayre (1995), pois transmite a ideia de que não há como impedir o avanço da modernidade e é preciso adequar-se a ela, regulando contradições por meio de instituições pré-capitalistas como a religião, a tradição, a família, a comunidade. Isso nos leva a outro ponto que os dois autores relacionam a esse tipo de romantismo que aparece no filme, que é a comparação entre a comunidade e a sociedade: a primeira relacionada à família, aldeia, pequena cidade tradicional, “universo regido pela concórdia, costumes, religião, ajuda mútua” (1995, p. 109), no filme representada pela comunidade judaica; a segunda ligada à “grande cidade, o Estado nacional, a usina, conjunto movido pelo cálculo, lucro, técnico e industrial” (p. 109), figura do império.

A imagem abaixo representa o espírito de revolta e resignação presente no romantismo de *O Golem*. Trata-se de um plano geral (53,47'') em que se vê uma paisagem medieval romanticamente idealizada. Os dois personagens estão voltando do reino após conseguirem o perdão imperial: para o Golem, atravessar essa ponte de volta para o gueto é a consolidação de sua revolta contra a realidade ao seu redor; para o rabino, é a conquista da manutenção do status quo.



Figura 23 O retorno para o gueto é a passagem da criatura para o individualismo, sua procura pelo “eu” – para o rabino, é um espírito de resignação, pois manteve as coisas como estavam e apenas amenizou um problema.

3.3 Nosferatu

Optou-se por uma versão disponível na internet, como no filme anterior, pelo canal OnlyClassicMovies, no portal Youtube¹⁷. Dessa forma, buscou-se facilitar o acesso a uma versão completa da obra, uma vez que existem várias delas disponíveis na internet e também em DVD. Assim como ocorre em muitos filmes do período clássico, parte da trilha sonora de *Nosferatu* perdeu-se, o que levou muitos artistas a comporem novas trilhas. Mas a opção indicada traz a trilha original restaurada composta por Hans Erdmann, que também escreveu as partituras de filmes de Fritz Lang. A trilha, como o título original do filme diz, é fundamental para o aspecto de sinfonia do horror da obra, como será exposto na análise dos elementos cinematográficos.

Nosferatu é um dos filmes de terror mais populares da história do cinema e é a primeira adaptação da obra literária *Drácula*, de Bram Stoker, romance de terror gótico publicado pelo escritor irlandês em 1897 que se tornou mundialmente famoso após a adaptação não-autorizada de Murnau. O filme é a primeira e última produção do estúdio Prana Film, falido por conta de processo movido pelos herdeiros de Stoker, que exigiram a incineração de todas as cópias dos negativos. A obra cinematográfica só não desapareceu pelo fato de cópias já terem sido distribuídas a cinemas de outros países. A temática da história é romântica: ambienta-se em um universo fantástico, sombrio, onde o mistério vem do desconhecido oriente, fonte de inspiração e pesquisa para muitos artistas românticos que investigaram mitos, folclores e histórias populares. O enredo traz, como pano de fundo, algo tipicamente romântico: o confronto entre o ideal do *Biedermeier* – o conforto e materialismo do lar burguês de meados do século XIX – com o ameaçador mundo místico do leste, do passado, que se transforma numa alegoria fantástica e mortal.

Murnau, um dos maiores cineastas da Alemanha, para Eisner (2002) o maior de todos, deixou como uma das principais características de sua filmografia uma coleção de personagens que vivem um momento de complexa luta íntima contra o mundo e o faz sem estilizar os cenários; seu expressionismo é calcado no sentimento criado e movido pela dinâmica entre narrativa, fotografia e montagem. Por questões orçamentárias, o diretor contou apenas com uma câmera e fez todas as cenas em locações reais, o que difere dos outros dois filmes analisados neste estudo, completamente produzidos em estúdio. Murnau opta por

¹⁷ O filme pode ser conferido pelo seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=cQa6J3_a7II (Acessador pela última vez em 01 de fevereiro de 2018).

transformar a paisagem e construções através de contrastes de luz e sombra, fazendo da fotografia um elemento chave de seu expressionismo.

3.3.1 Informações

Título original: *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*

Título em português: *Nosferatu*

Título em inglês: *Nosferatu*

Ano: 1922

País: Alemanha

Duração: 92 minutos

Direção: F. W. Murnau

Produção: Enrico Dieckmann e Albin Grau

Estúdio: Prana Film

Roteiro: Henrik Galeen

Cenários e figurino: Albin Grau

Câmera: Fritz Arno Wagner

Trilha Sonora: Hans Erdmann

Gênero: Terror/Expressionismo

Personagens principais

Max Schrenck: Conde Orlok

Gustav v. Wangenheim: Hutter

Greta Schroeder: Ellen

G. H. Schnell: Harding, proprietário do navio

Ruth Landshoff: Ruth, sua irmã

Gustav Botz: Prof. Sievers, o médico

Alexander Granach: Knock, o corretor de imóveis

Resumo

Em 1838, Hutter, que vive com sua esposa Ellen na bucólica cidade alemã de Wisborg, é enviado à Transilvânia para fechar um negócio imobiliário com um nobre chamado Conde Orlok, que pretende mudar-se da montanhosa região dos Cárpatos. Quando Hutter conta a notícia para sua esposa, ela teme que algum infortúnio atinja seu marido durante a viagem

para o leste, mas o jovem parte mesmo assim. Ao chegar no castelo do Conde Orlok, Hutter é recebido pelo misterioso proprietário, que se apaixona pela esposa do corretor após vê-la em uma foto. Após fecharem a compra de uma grande casa abandonada em Wisborg, Hutter percebe que há algo estranho ao seu redor e passa a temer Orlok, confirmando que se trata de um vampiro. Enquanto Orlok prepara sua viagem de barco a Wisborg, Hutter tenta fugir do castelo. Uma grande praga atinge a pequena cidade alemã após a chegada do vampiro, que tenta seduzir Ellen. Hutter consegue retornar à sua cidade, mas não detém o trágico desfecho de sua esposa, que se sacrifica para derrotar o vampiro.

3.3.2 Dinâmica da narrativa

Prólogo: 8 min – Hutter e sua esposa Ellen vivem na pequena cidade de Wisborg, na Alemanha, e são um casal jovem e feliz. Hutter trabalha para o senhor Knock, um sinistro corretor imobiliário que recebe uma carta do Conde Orlok, da Transilvânia, na qual diz pretender comprar uma casa em Wisborg. Hutter é escolhido por Knock para a missão de fechar o negócio com o nobre romeno se mostra feliz com a possibilidade de lucrar.

Ato I: 16 min – Hutter conta a novidade a sua esposa Ellen, que se mostra receosa e chora pela partida do marido. Ele a deixa com amigos ricos e viaja rumo à terra de ladrões e fantasmas. Ao passar a noite em uma hospedaria, encontra um livro em seu quarto onde lê a respeito de vampiros, mas acha graça do misticismo das pessoas do local. Quando amanhece, sai de carruagem rumo ao castelo do Conde Orlok, que fica nas montanhas Cárpatos, mas seus acompanhantes se recusam a atravessar uma passagem, deixando Hutter sozinho. Quando ele atravessa a passagem, coisas sobrenaturais começam a acontecer: uma sinistra carruagem negra vem ao seu encontro numa velocidade rapidamente improvável, seu condutor não parece humano e a paisagem parece se transformar. Quando chega ao castelo, Hutter é recebido por Orlok.

Ato II: 17 min – O negociante de Wisborg tem sua primeira refeição enquanto o conde apenas lê uma carta e, quando Hutter machuca-se com a faca, Orlok leva sua mão à boca para chupar seu sangue. O jovem se assusta e afasta-se, mas o conde o convida para conversarem durante a noite, explicando que dorme apenas durante o dia. Hutter acaba adormecendo em uma cadeira e, ao acordar, percebe duas marcas em seu pescoço, que julga serem de mosquitos. Durante o dia, ele escreve uma carta para Ellen e, quando a noite retorna, oficializa com o nobre a compra

da propriedade na pequena cidade alemã. Durante a conversa, Orlok vê uma foto de Ellen e passa a desejar seu sangue; nesta mesma noite, ele atormenta Hutter e a esposa do jovem tem um pressentimento ruim, que a leva a ter um surto. Quando Hutter acorda, descobre que realmente se trata de um vampiro e vê o conde preparar sua viagem, juntando vários caixões. Hutter desce pela janela de seu quarto e desmaia na queda, enquanto os caixões de Orlok são levados rio abaixo por um jangadeiro.

Ato III: 19 min – Hutter é levado a um hospital enquanto os caixões são embarcados em um navio rumo a Wisborg. O corretor Knock é levado a um hospital por estar aparentemente louco (na verdade, está enfeitiçado pelo Nosferatu). Ellen descansa em uma praia, sentada em meio a cruzeiros, quando os amigos chegam com a carta de Hutter, que a deixa preocupada. Enquanto o navio se aproxima, Hutter retoma o caminho de volta para casa. Chega a notícia de uma praga que está dizimando a Transilvânia e alguns portos; a tripulação do navio é morta por Conde Orlok.

Ato IV: 19 min – O navio se aproxima e Ellen entra em um estado hipnótico. Conde Orlok desembarca e atravessa a cidade levando seu caixão, enquanto Knock foge da prisão e Hutter se reencontra com Ellen. As autoridades descobrem que toda a tripulação está morta e há risco de praga, por isso decretam quarentena. Mas, em poucos dias quase todos estão mortos em Wisborg.

Epílogo: - Ellen observa da janela uma procissão de caixões, e começa a ler sobre como matar o Nosferatu. A população sobrevivente persegue Knock para sacrificá-lo, mas ele é preso. Durante a noite, Ellen convida Conde Orlok ao seu quarto e, enquanto ele suga seu sangue, o dia amanhece, pondo fim à vida do Nosferatu. Hutter encontra sua esposa na cama, que morre em seus braços.

3.3.3 Nosferatu - Expressionismo cinematográfico

A história é apresentada como um relato de um sobrevivente da “grande morte” que atingiu a fictícia cidade alemã de Wisborg em 1838, mas o filme não revela quem é o personagem que compartilha sua memória. Além deste narrador em primeira pessoa, ocorrem outras instâncias narrativas durante o filme, ou procedimentos narrativos secundários (MARTIN, 2003). Destes, os objetivos são mais notáveis e têm efeito dramático, levam a trama

adiante e surgem no filme como páginas escritas que instruem personagens. Como nas cenas em que Hutter lê a respeito da criatura Nosferatu; ou quando as autoridades de Wisborg encontram o diário de bordo do capitão do navio Deméter. Diversos textos escritos são fundamentais para o desenvolvimento da história: o filme abre com uma crônica relatando a mortandade em Wisborg, mas não há assinatura do autor; há “O Livro dos Vampiros”, que Hutter encontra na pousada; a carta que Hutter envia a Ellen; e o diário de bordo. Iniciar o filme com uma crônica é uma forma de trazer veracidade ao relato fantástico e terrível, como se o texto avalizasse a irrealidade das imagens – a prevalência da literatura, fonte original que inspira a história de Nosferatu, ao cinema.

Entretanto, há uma cena no final do filme que sugere a ciência do professor Bulwer de que tal história está sendo contada - o penúltimo plano do filme, com 1.30,53” (uma hora, trinta minutos e cinquenta e três segundos) de projeção. A câmera está posicionada fora do quarto de Hutter e Ellen e de frente para a porta, através da qual vemos, a certa distância, ele com ela morta em seus braços, na cama. Mais próximo à câmera e do lado de fora do quarto está o professor Bulwer, que havia chegado com Hutter. Ele enxuga algumas lágrimas e quebra a quarta parede, olhando para o espectador e caminhando para a frente da porta, bloqueando a visão. Assim, dá privacidade ao amigo ao impedir que se olhe para dentro do quarto, como se optasse por não falar sobre a dor da morte de Ellen.



Figura 24 O filme encerra com esta imagem do luto de Hutter e o médico exigindo privacidade do espectador.

Outra instância narrativa, os procedimentos subjetivos influem no aspecto psicológico dos personagens e podem surgir em sonhos, lembranças, e estar também diretamente atrelados às escolhas estéticas, que podem refletir um estado emocional. *Nosferatu* foi todo gravado em locação real e tanto cenas internas quanto externas não trazem elementos

cênicos que extrapolam a realidade, como acontece em *Caligari* e *O Golem*, em que os cenários são distorcidos e labirínticos. As cenas que se passam em Wisborg retratam uma bucólica cidade medieval e um típico lar burguês da primeira metade do século XIX: é decorado, confortável, com flores, animal de estimação, uma esposa bonita, letrada, feliz e de coração puro, suscetível a desmaios por emoção – o ideal do *Biedermeier*, que levava a burguesia a se voltar para o conforto do lar e a desconfiar do mundo político após o Congresso de Viena, em 1815. Na imagem permeia uma fotografia naturalista, com paisagens e iluminação reais, tanto em ambientes internos quanto em externos, construindo um universo objetivo e racional. A segurança da vida doméstica em que Hutter e Ellen vivem desmorona quando ele parte em viagem a uma terra desconhecida, colocando a esposa em luto e toda a cidade em rota de colisão com a morte.



Figura 25 Ellen simboliza o perfil da mulher romântica burguesa: uma certa melancolia na felicidade, devota ao lar e virginal.

Mesmo nas cenas do leste, no castelo do Conde Orlock, onde o sobrenatural domina a trama, a arquitetura não é estilizada. Por outro lado, Murnau insere o aspecto subjetivo, sobrenatural e irracional - seu ponto de vista expressionista - pela própria *mise-en-scène*. Ele quebra a objetividade que constrói com a paisagem naturalista com sua atenção ao posicionamento da câmera, o movimento estilizado dos objetos que compõem o plano e o uso da luz. O diretor cria um expressionismo mais cinemático que outros do período, como Robert Wiene, Paul Wegener e Fritz Lang, que se apoiam mais no visual arquitetônico. Já Murnau apresenta um mundo familiar e de aparência sólida, firmado na realidade, mas mesmo assim estilizado, de alguma forma. *Nosferatu* é expressionista no tema e na atmosfera mais que na direção de arte, e isso toma forma através de elementos que compõem a *mise-en-scène*. O que Murnau faz com as paisagens através da técnica cinematográfica é romantizá-las conforme a

definição do poeta Novalis: “ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo (in SAFRANSKI, 2010, p. 17)”.



Figura 26 No interior do castelo de Conde Orlok o vazio preenchido pela acinzentada palheta de Murnau reforça o encurralamento de Hutter.

Parte do prólogo do filme consiste em apresentar Hutter e Ellen, retratando sua vida doméstica feliz e confortável. Nestas cenas a personagem é sempre retratada em planos mais próximos, como primeiro plano e o americano, e em situações delicadas, como brincando com um filhote de gato numa jardineira florida ou atenta a um bordado. Mostrar a personagem sempre tão próxima é uma estratégia para gerar mais identificação, tornando-a mais íntima. A trilha sonora suave e pastoral, com destaque para a melodia alegre da flauta, colabora para a construção da personagem: uma mulher pura, indefesa e que ama o marido. Hutter também se mostra apaixonado pela esposa e reforça o clima de cortejo das primeiras cenas com sorrisos e gestos largos, como se esbanjasse felicidade, enquanto a presenteia com um buquê de flores.

Essa sequência de cenas da euforia do jovem casal está posicionada entre o relato que inicia a história (quando o telespectador é informado da grande mortandade que ocorreu) e a ida de Hutter para o trabalho, quando ele recebe a proposta da viagem de negócios (e dá início ao grande infortúnio). É o único momento livre de tensões em todo o filme e construir uma sequência de imagens felizes funciona como uma espécie de eclipse, aumentando o suspense e o drama diante da iminente derrocada que o casal sofrerá. Murnau emoldura a vida como uma pintura romântica da pacífica e perfeita rotina burguesa, o que potencializa o sentimento de pesar do espectador quando ela é destruída.



Figura 27 Murnau constrói imagens para serem destruídas, preservando a felicidade no prólogo e o domínio do suspense e terror a partir do Ato I.

Durante o filme há longas tomadas com câmera parada em que personagens ou objetos atravessam o espaço cênico. No prólogo e no início do Ato I ocorrem três destas cenas: na primeira vemos Hutter caminhando em direção à câmera e passando entre um casario antigo e sombras de árvores. No meio do caminho ele encontra o professor Bulwer, que lhe diz: “Não tão rápido, meu jovem amigo. Ninguém pode correr do destino”. A fala é simbólica, pois o jovem está caminhando rumo à proposta de viagem à Transilvânia. A câmera parada e o plano geral são mais um momento em que Murnau reforça com objetivismo a provinciana vida em Wisborg, onde as pessoas se cumprimentam ao caminhar pelas ruas.



Figura 28 Este é o primeiro plano geral em que Hutter aparece atravessando a tela em direção à câmera, técnica que Murnau utiliza durante todo o filme para criar diversos simbolismos.

A segunda destas cenas ocorre quando Hutter está partindo de Wisborg: um plano geral é emoldurado por uma árvore ao lado do direito da tela, e ao fundo há uma fonte e o casario antigo. Hutter monta o cavalo no fundo do espaço cênico e vem em direção à câmera, passando por um trecho de sol e outro de sombra, quando um corte seco coloca o próximo

trecho da crônica que conduz a história. Novamente temos a construção de uma paisagem romantizada, onde articulam-se imagens do passado por meio das construções, da natureza por meio das árvores e suas sombras, da luz, do gramado e da água que sai da fonte, e o homem feliz e integrado a ela. Na terceira destas cenas, que como a anterior ocorre no início do Ato I, a carruagem que leva Hutter surge no horizonte e se aproxima por uma estrada de terra margeada por arbustos. A trilha que acompanha o personagem ainda segue uma melodia alegre e pastoral, o que gera uma ressonância com a paisagem campestre e bucólica. Notam-se padrões nestas três cenas: além do plano geral e da câmera estática, Hutter está em movimento de encontro com a câmera em todas elas, cada vez se afastando mais de sua esposa e de seu lar. Através desta *mise-en-scène* que se repete cria-se um confronto com a dinâmica de aproximação simbolizada pelo navio que levará Nosferatu a Wisborg.



Figura 29 Hutter faz distancia-se cada vez mais de Ellen e aproxima-se de Nosferatu, atravessando planos em direção ao leste. O Romantismo idealizado destas primeiras construções se inverte para um Romantismo sombrio nos próximos planos gerais.

Esta fotografia objetiva, situada em locações reais (apesar de romantizadas), torna-se subjetiva quando Hutter atravessa uma ponte e chega aos domínios do Conde Orlok. Daí em diante o expressionismo cinemático de Murnau constrói uma atmosfera tétrica através de diversos procedimentos. Conforme Hutter caminha pelo local desconhecido, uma outra carruagem surge na paisagem, mas esta tem um condutor misterioso. Novamente temos a configuração de plano geral com câmera fixa enquadrando uma estrada cerceada por florestas, mas desta vez há algo subjetivo. Murnau acelerou a imagem para dar a velocidade sobrenatural à carruagem que busca Hutter; enquanto ela o carrega até o castelo, o filme é mostrado em negativo, com a carruagem surgindo obscura entre a floresta brilhante. Outra cena que altera a realidade é quando Nosferatu está empilhando os caixões com terra; gravada em *stop-motion* as imagens geram movimentos quebrados, mas aceleram a ação de Conde Orlok de forma

mágica e sinistra. Estes truques na imagem são elipses que projetam a presença dominante de Nosferatu, uma afirmação de seu poder, bem como a entrada de Hutter em uma outra realidade.



Figura 30 Sob o domínio de Nosferatu, a *mise-en-scène* do plano geral se inverte e Hutter inicia um movimento contrário, em que é levado pela carruagem fantasma, afastando-se da câmera.

A fotografia colabora para a visão expressionista das cenas no castelo, criando aspectos expressivos para as construções sem necessariamente estilizá-las. Assim que Hutter desce da carruagem misteriosa ele vê a robusta torre do castelo, filmada em plano aproximado e *contra-plongée* – a torre se projeta sobre o jovem, colocando o personagem numa situação de opressão. Da mesma forma, quando ele chega ao portão, a cena é um plano conjunto em *contra-plongée*, com a angulação diminuindo Hutter diante da imponência da estrutura de pedra, como se personagem e paisagem estivessem se confrontando.



Figura 31 A subjetividade do olhar da câmera torna as cenas no leste enigmáticas, criando um sentimento de suspense em relação ao lugar.

A primeira aparição de Nosferatu forma uma imagem expressionista, pois a fotografia foi planejada para desumanizar o personagem: a cena enquadra duas passagens com teto em forma de arco e, no fundo, surge Conde Orlok através da escuridão. Sua forma esguia fica mais esticada quando o personagem se posiciona entre os arcos, contrastando com as curvas da estrutura e criando uma sensação de desproporção. Um detalhe vertical na parede de um dos arcos, bem acima de Nosferatu, alonga ainda mais a esquelética e sombria figura, um fantasma gótico apontando para o céu noturno. Conde Orlok surge da escuridão da passagem com seu andar tétrico e braços recolhidos à frente do peito, como se estivesse prestes a dar um bote, e caminha em direção à câmera, mas sem se aproximar, o que aumenta a expectativa da audiência a respeito do personagem, que ainda não o vê de perto apesar de Murnau segurar a imagem do vampiro imóvel por 5 segundos. A cena seguinte mostra Hutter entrando no castelo, caminhando em direção a Conde Orlok, e a imagem corta para um plano em que se vê o vampiro de costas aguardando o viajante, para em seguida mostrar um plano aproximado em que ambos estão lado a lado. O diretor constrói a aproximação de Hutter durante as cenas em plano geral e só apresenta o anfitrião sombrio quando o jovem está realmente ao seu lado, entregando de uma só vez ao espectador a estranha figura e a reação de estranhamento do alemão.



Figura 32 O jogo de planos e a movimentação dos personagens que Murnau articula potencializam o plano aproximado dos dois personagens, que finalmente se encontram.

Após sua primeira noite no castelo, Hutter passeia pelos jardins ao amanhecer e novamente temos a repetição da *mise-en-scène* que acompanha o personagem: um plano geral com câmera fixa, emoldurado por um portal curvado, mostra Hutter caminhando em direção à câmera através do jardim do castelo. A trilha pastoral e alegre retorna e leva o personagem novamente para sua esposa e seu lar, e ele decide escrever uma carta para Ellen. Assim como nos outros planos gerais em que Hutter aparece, este também é composto de forma idealizada, criando um paraíso bucólico através de paisagens que invocam um passado medieval, com destaque para a natureza em harmonia com a presença do homem. Mas também, o jovem tem o castelo como uma muralha às suas costas e caminha por uma área iluminada em direção às sombras, composição que representa a experiência que o personagem está vivenciando.



Figura 33 Murnau repete o mesmo princípio na *mise-en-scène* dos planos gerais, criando um diálogo interno entre elementos da trama que potencializam estados de espírito e evoluem simbolicamente a narrativa.

A segunda noite de Hutter no castelo dá início a uma construção em montagem paralela que até então não havia aparecido no filme. A partir do momento em que Conde Orlok vê a foto de Ellen começam paralelismos, relações simbólicas e trucagens que crescem a presença predadora de Nosferatu na narrativa. Quando Nosferatu entra no quarto de Hutter para sugar seu sangue, Ellen sente a ameaça e entra numa espécie de transe. Enquanto os caixões do Conde Orlok são embarcados no navio, em Wisborg o professor Bulwer dá uma aula sobre plantas carnívoras, parasitas e aranhas; na sequência descobre-se que Knock, o corretor de imóveis, está caindo no feitiço de Nosferatu. As analogias construídas pela montagem paralela trabalham para compor a ideia de que um predador está se aproximando.



Figura 34 O poder do vampiro é ampliado pela montagem, que o mostra e fala a seu respeito por analogias.

Se na primeira metade do filme ocorrem movimentos de ida de Hutter em direção à morte, o embarque de Nosferatu inicia movimentos de ida da própria morte a Wisborg. O trajeto do navio também é feito por montagem paralela, mostrando simultaneamente à sua velocidade sobrenatural sobre as águas a jornada de retorno de Hutter, o enlouquecimento e a fuga de Knock da prisão e a atração sobre Ellen. A primeira cena do navio nas águas repete a *mise-en-scène* dos demais planos gerais: no mar aberto, o navio está pequeno no horizonte e aproxima-se em direção à câmera. A montagem insere diversas tomadas da movimentação de ondas, costurando as cenas paralelas e fazendo crescer a sensação de aproximação do perigo. De fato, toda a tripulação é dizimada e Murnau mostra que o navio está sob um novo poder em uma cena de forte *contra-plongée*: Nosferatu é enquadrado de baixo para cima com as cordas dos mastros ao fundo, numa inclinação acentuada que eleva a carga sobrenatural e ameaçadora da imagem. Paralelamente, Hutter continua sua jornada de volta para casa e, mais uma vez, ele figura em uma plano geral estático em que atravessa a imagem – tal imagem mostra que Hutter não está mais sob o território de Conde Orlok, pois a paisagem volta a ser objetivamente fotografada. Também contrasta o fato de seu rival estar se aproximando rapidamente por águas turbulentas, enquanto o jovem atravessa os campos calmos.



Figura 35 O retorno do enfraquecido Hutter é confrontado com a chegada virulenta de Nosferatu; a inversão do ângulo é o toque sobrenatural que completa o domínio da criatura sob o navio.

O navio chega durante a noite em Wisborg e Murnau insere várias cenas de Nosferatu andando pela cidade sozinho, em amplas áreas vazias carregando seu caixão, todas em planos gerais com câmera fixa. Ao contrário de Hutter, que atravessa a paisagem da cidade de forma linear, o monstro anda em diversas direções, trazendo o sobrenatural para o mundo real, racional e objetivo que é a cidade de Wisborg. A morte que o personagem representa é simbolizada na impactante cena da procissão de caixões, plano geral filmado do alto que revela o ponto de vista de Ellen, observando a partir de uma janela a fúnebre imagem.



Figura 36 Nosferatu chega com um caixão e espalha sua praga pela cidade; alguns minutos depois, vemos a procissão de caixões saindo de Wisborg.

Estes exemplos descritos e analisados mostram como Murnau cria o olhar expressionista através de técnicas próprias do cinema, obtendo o caráter subjetivo das cenas por manipulação da imagem fílmica – aceleração, uso do negativo e *stop-motion* – pela fotografia – através de enquadramentos e ângulos que potencializam elementos da cena – e da montagem – paralelismos associam ideias a personagens e constroem uma relação sobrenatural entre predador e presa, criando uma opressão psicológica. A cena chave que destaca esse empenho do diretor em construir o terror através do real é a da chegada de Nosferatu ao quarto de Ellen, um jogo de luz que projeta apenas sua sombra aproximando-se pela escada até alcançar a maçaneta, para em seguida agarrar o coração da jovem apenas com essa sombra. O poder sobrenatural materializado no filme a partir de uma projeção de luz e sombra em movimento, talvez uma homenagem do mestre alemão à ancestral lanterna mágica, é junto com as outras técnicas utilizadas responsável pelo expressionismo cinemático de Nosferatu. Assim, Murnau cria subjetividade e terror a partir do confronto entre o naturalismo objetivo das imagens e trucagens que desnaturalizam esse real, contaminando o ponto de vista humano com aspectos sobrenaturais.



Figura 37 A sombra do vampiro, um dos marcos não só do expressionismo, mas de todos os tempos no cinema mundial. É quando o domínio de Nosferatu chega ao ápice, assim como seu desejo por Ellen.

3.3.4 Nosferatu - Natureza destruidora no romantismo

A obra-prima de Murnau legou para o cinema algumas das mais duradouras imagens de sua história, tornando-se um filme seminal para o suspense e terror e promovendo o romance de Bram Stoker mundialmente. A obra escrita é uma referência literária, um dos mais influentes romances góticos, responsável por popularizar a lenda do vampiro e inspirar

diversas outras obras cinematográficas, literárias, teatrais e do universo pop. *Nosferatu* é a evolução do mito do vampiro em imagem e uma exaltação da natureza; suas longas tomadas da paisagem montanhosa, marítima e do mundo selvagem revelam um dialogismo romântico.

O filme é uma história de como a natureza atrai o homem e o consome, exterminando sua presença até ser traída pela própria irracionalidade de sua fúria, entregue aos mais primitivos instintos. Conde Orlok é esta natureza, a força destruidora das ondas, a impassibilidade das montanhas, o domínio silencioso da névoa, a fome insaciável do predador, a própria eternidade. Esse universo natural entra em confronto com o mundo da cidade que domina o prólogo do filme, um mundo racional e científico, de negócios, com estilo de vida burguês. Para os românticos o homem e a natureza são como parte de um mundo indivisível, um espírito criativo, sedutor e dinâmico que habita em todas as coisas. Tal visão de Friedrich Schelling foi influente em todo o Romantismo, conforme exposto no capítulo dois, e a arte seria um ponto de união entre a alma e a natureza. Conforme Berlin (2015), o artista deveria “aprofundar-se nas forças obscuras e inconscientes que se movem dentro dele e trazê-las à consciência por meio da mais angustiante e violenta luta interna” (p. 152). A arte dos grandes gênios seria uma maneira de entrar em contato com essa divindade que é a natureza e uma forma de alcançar a plena consciência, criando essa aproximação por meio de uma linguagem simbólica. Através da natureza, do descobrimento de si, o indivíduo se liberta e entra em contato com o infinito, um horizonte sem fim de potencialidades.

Com a relação que Murnau estabelece imagneticamente entre Conde Orlok e a natureza o poder do ser sobrenatural passa a dominar todos os espaços. Propositadamente, o diretor reduziu a inserção de intertítulos com diálogos entre os personagens e criou uma atmosfera que revela estados psicológicos particulares de cada um através da relação com o espaço cênico. Murnau não distorce os cenários para reforçar o estado emocional dos personagens; os insere em espaços domésticos e paisagens fotografadas realisticamente e constrói, a cada plano, uma *mise-en-scène* que revela a simbiose entre personagens e ambiente. Como mostrou a análise dos elementos cinematográficos, são procedimentos técnicos na imagem que dão o olhar expressionista no longa, como aceleração, stop-motion, exposição do negativo do filme, ângulos (principalmente contra-*plongée*), e a montagem, que constrói uma atmosfera dominada pelo poder sobrenatural de *Nosferatu* e estabelece uma série de dualismos, como: racional e irracional, presente e passado, vida e morte, claro e escuro, terra e água, mansidão e perturbação, campo e cidade, alemão e judeu.

Mas além dessa crítica romântica que coloca a natureza em confronto com o mundo moderno, Murnau insere contornos antissemitas nesta natureza feroz e maligna. O filme

enquanto produto cultural confronta o espírito de seu tempo e revela diálogos com a realidade do pós Primeira Guerra Mundial: o mundo como se conhecia foi extinto, multidões mortas nos campos de batalha, cidades vazias, uma sociedade em ruínas que cada vez mais acreditava que os judeus eram culpados por esta realidade. Dois personagens em *Nosferatu* apresentam alguns estereótipos ligados a representações de judeus: Knock, o corretor de imóveis, e o personagem título. Knock é apresentado pelo narrador como uma pessoa sobre a qual pairam rumores, mas que pagava bem seus funcionários. É um homem de sobrancelhas grossas, como os judeus em *O Golem*, e parcialmente calvo, com cabelos desarrumados nos lados, o que reforça seu aspecto lunático e enigmático. Seus olhos fitam o nada e encontram um sádico humor enquanto ele lê a carta enviada por Conde Orlok, na qual consta o interesse em comprar uma propriedade na cidade. A correspondência está escrita em códigos que remetem à cabala e é integralmente compreendida por Knock, primeiro indício da ligação que ele tem com Conde Orlok, além da semelhança visual. Ele surge na trama como o universo do dinheiro, o patrão de Hutter, sendo este tema historicamente associado a judeus sob o aspecto da ganância, desonestidade, agiotagem.

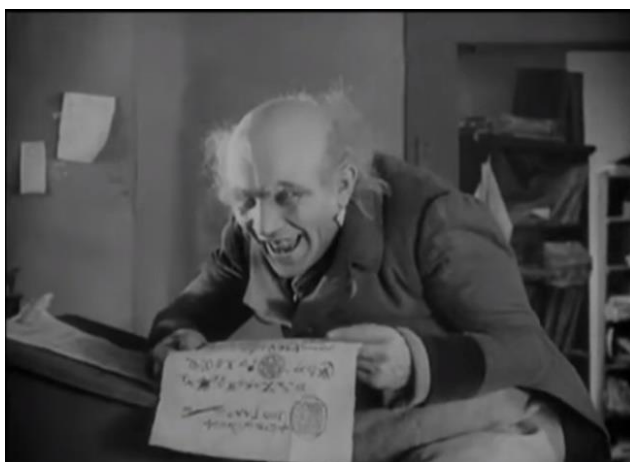


Figura 38 Os gestos e expressões ligeiras e o sorriso permanente reforçam o estranhamento em relação ao personagem. Desde sua primeira aparição o espectador nota que há algo suspeito em Knock.

Já o vampiro é uma figura macabra, repugnante, tão cadavérico na aparência que não parece capaz de tal magnetismo que exerce durante o filme. A caracterização do personagem traz aspectos animais, como as orelhas pontudas, dentes afiados, um certo aspecto de ave com garras. É quem traz o subjetivo olhar expressionista, sendo ele mesmo um arquétipo desta visão, pois se tem a impressão de ver um corpo reanimado. Mas diversas cenas dão conta de expressar o domínio que emana desta figura, como quando se levanta ereto do caixão no porão do navio sem mover qualquer parte do corpo, sugerindo ao espectador a magnitude de seu poder sobrenatural. Outro exemplo de sua força está no controle dos animais, especialmente os ratos, que o acompanham disseminando a praga, tornando-o não apenas um

monstro, mas uma doença, a personificação da morte. Assim como Knock, Conde Orlok traz na sua caracterização traços estereotipados de judeus, como sobrancelhas grossas, nariz pontudo, e a roupa preta, tradicional no judaísmo, principalmente para os judeus ortodoxos do leste europeu.



Figura 39 Estereótipos antissemitas compõem a imagem de Nosferatu, mais um personagem do expressionismo que trata o judeu como o outro, o estranho que não pertence.

Estes dois personagens com representações judaicas têm raízes também na tradição romântica, pois na busca por uma identidade nacional os alemães começaram a se identificar em oposição a outras culturas, sendo o judeu frequentemente o elemento estranho, aquele que contamina. Não à toa, o filme possui dois personagens médicos e apresenta uma aula de biologia sobre microrganismos e plantas carnívoras, uma referência ao evolucionismo e positivismo do século XIX em analogia ao Conde Orlok, a natureza predadora. O professor Bulwer é identificado como paracelsiano em referência a Paracelso, suíço-alemão que pesquisou forças da natureza no século XVI e atuou como médico, alquimista, físico, astrólogo e ocultista. Não por acaso, é o único personagem masculino na cidade que cogita a possibilidade de um vampiro ser a causa do tormento de Ellen e da praga. A relação entre Orlok e os ratos é também uma analogia antissemita, uma vez que esse preconceito busca desumanizar judeus ao relacioná-los a animais, vermes e a doenças contagiosas, tendência que se fortaleceu no fim do século XIX e cresceu após a Guerra, dominando a propaganda antissemita do período de Weimar. Boa parte destas publicações foram produzidas após a fundação do partido nazista em 1919. Julius Streicher fundou em 1923 uma das principais armas de propaganda do partido, o *Der Stürmer*, jornal tipo tabloide que tinha como principal público as classes mais baixas. O objetivo era fomentar o ódio contra judeus, acusando-os de serem responsáveis pelo desemprego, inflação e todas as mazelas da Alemanha no pós Primeira Guerra.

Streicher publicou cartilhas infantis antissemitas adotadas nas escolas alemãs a partir de 1936. A primeira delas é *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud auf seinem Eid* (Confie tanto no juramento de um judeu quanto em uma raposa no mato), livro dividido em 10 partes e cada uma ensina sobre uma característica dos judeus, mostrando quem são e como identificá-los: O Pai dos Judeus é o Diabo; O Eterno Judeu; Nomes Judaicos; Uma vez Judeu, sempre Judeu; O Judeu Gado; O Sabbath; O Advogado Judeu; A Serva; O Médico Judeu; e A Juventude do *Führer*. Os judeus são relacionados a diversos animais por Elvira, sendo que a raposa e o corvo aparecem várias vezes. Os nazistas achavam as raposas sorrateiras e astutas, além de portadoras de raiva. Relacionando-a com o judaísmo a propaganda promovia a ideia de que ele se assemelhava a doenças como a raiva. Já a aproximação entre judeus e o corvo é mais antiga e está ligada à ideia de o judeu trabalhar para o diabo, uma vez que o corvo é uma representação do mal ou de sua presença. Outra publicação conduzida por Streicher foi *Der Giftpilz* (O Cogumelo Venenoso), cartilha infantil de 1938 com dezessete capítulos. A primeira parte explica a ilação referente ao título: “Do mesmo modo que cogumelos venenosos levam a uma terrível calamidade, o judeu é a causa da miséria, sofrimento, falta de saúde e morte”. Entre outros, o livro ensina como reconhecer judeus, de onde eles vêm, como eles chantageiam, como são gananciosos, maliciosos, e termina com uma mensagem de Streicher dizendo que não haverá salvação se a questão judaica não for resolvida.

O nazismo fomentou essa imagem dos judeus durante a República de Weimar, fomentando preconceitos antigos e radicalizando essa crença, chegando ao ponto em que essa desumanização legou o Holocausto. Assim, a relação imagética que Murnau elabora entre Conde Orlok e ratos está ancorada num simbolismo antissemita antigo, sugerindo que ele é a própria praga a ancorar em Wisborg, uma ameaça à cultura alemã e à pureza do sangue que se aproxima camuflada por interesses comerciais.



Figura 40 A mesma concepção cênica mostra ratos e Nosferatu saindo de um alçapão do navio, analogia à praga que chega à cidade, ideia reforçada na sequência pelas imagens do vampiro andando na cidade.

Um dos planos mais emblemáticos do filme sintetiza essa personificação da morte associada a Conde Orlok. Gravada de um ângulo alto, o ponto de vista de Ellen a partir de uma janela, a cena mostra uma simétrica procissão de caixões tomando conta da extensão da rua e vindo em direção à câmera. A marcha fúnebre é o sinal do desalento que tomou conta da cidade, incapaz de descobrir a real causa da mortandade. É também a deixa para Ellen tomar sua romântica decisão de entregar-se em sacrifício: a personagem olha para frente e encara seu destino, amedrontada, e a imagem encerra com um fechamento de íris.

O filme é repleto de tais imagens de morte e horror, o principal instrumento da narrativa, como a sinfonia do título original. Para ilustrar a chegada de Nosferatu à cidade, o diretor constrói um plano geral com câmera parada do porto completamente vazio, água completamente inerte e silêncio, contrastando com a exaltada trilha que acompanha as águas turbulentas de algumas tomadas atrás. A imobilidade da cena é quebrada com a entrada do navio no plano, que lentamente vai sendo preenchido pela embarcação contendo apenas corpos, ratos e Conde Orlok. O take dura 30 segundos, indicativo de como a cena importa para o diretor, tempo suficiente para que cresça no espectador a expectativa pelo que acontecerá com todos na cidade. Murnau repetiu esse formato durante todo o filme: paisagem inerte e uma figura movendo-se, cenas que constroem simbolismos e intensificam também a noção das distâncias que Hutter e Nosferatu atravessaram (ênfatizando também a questão do leste europeu ser longínquo, sombrio).



Figura 41 O silêncio e a quietude das águas e do porto destacam a entrada do navio no plano; a máscara arredondada na borda da câmera reforça o foco na aproximação do vampiro.

A figura de Nosferatu se confronta com a de Hutter e diversos aspectos apontam que Murnau estabelece um dualismo a partir dos dois protagonistas masculinos, tendo de um lado a violenta e terrível força da natureza e de outro o previsível e confortável mundo doméstico. Hutter é sorridente, apaixonado e sonhador; vive um sonho idílico na pitoresca cidadezinha alemã e tem uma relação virginal com sua esposa. Um típico filisteu. Na sua primeira cena ele é enquadrado em plano aproximado ao lado de uma janela fechada e está se observando no espelho, sorrindo para seu reflexo, uma sugestão a respeito do alcance de sua visão, de seu ceticismo em relação ao natural. Quando o plano se abre ele observa através da janela fechada e o olhar do espectador o acompanha para o *take* seguinte, com Ellen sentada à beira de uma janela aberta, brincando com um filhote de gato em uma jardineira florida. O mundo fechado, desencantado e racional de Hutter choca-se com a representação da ampla natureza, que também acompanha Ellen desde sua primeira aparição no filme. Enquanto seu marido é associado a uma janela fechada, ela está aberta ao mundo natural e é sensível a ele, sofrendo antecipadamente pelo que o destino reserva e sentindo à distância o tormento de Hutter no castelo de Orlok. Apesar de Hutter se aventurar pelo mundo, Murnau apresenta uma simbologia que sugere seu despreparo para encará-lo, uma vez que está atrelado ao seu autorreferencial, enquanto Ellen é capaz de compreender os mistérios da natureza, mas está atrelada ao universo doméstico.



Figura 42 Murnau insere na primeira cena de seus personagens a simbologia que os compõe, no caso a artificialidade de Hutter e a naturalidade de Ellen.

Ellen, assim como Miriam em *O Golem*, é a presença feminina que move a história, uma personagem dionisíaca que anseia pela liberdade, por entregar-se aos instintos, mas vive presa numa rotina insossa e cinzenta. Desde sua primeira cena ela traja um vestido preto, como se vivesse em luto, e reaparece com uma camisola branca quando entra em transe durante o ataque de Nosferatu a Hutter. Nota-se que os seus trajes a relacionam à morte: o preto

pelo luto em que vive durante o dia e o branco que a destaca na noite, como um fantasma. Ellen várias vezes surge diante de janelas e portas abertas, mas é durante o transe influenciado por Nosferatu que ela transcende estas passagens e se arrisca, como quando caminha pelo parapeito da varanda; no final do filme, o “sim” que ela diz a Conde Orlok é sinalizado pela abertura da janela de seu quarto, mas se trata, na verdade, de sua decisão de se sacrificar. Um dos elementos românticos do filme é o sacrifício por amor; a morte de Ellen representa a vitória do racional sobre o irracional, ou dos alemães contra os judeus.

O teórico do cinema Siegfried Kracauer (1988) relaciona o caráter dominador e autoritário de Nosferatu, bem como sua capacidade de provocar a morte, com a ascensão do nazismo. Há um aspecto fascista no tipo de Romantismo que permeia o filme, conforme a concepção de Löwy e Sayre (1995), mas não especificamente por causa de Hitler. Murnau não deixa dúvidas de que o simbolismo que ele constrói através da montagem paralela é de um vampiro romântico, um ser dominado pelos instintos primitivos que conflui com a natureza em toda sua fúria, em contraste com o racional representado pelo seu oposto, Hutter. O diretor constrói um filme que progride por dualismos e confronta ideias através de imagens, arquitetando diversos níveis simbólicos que tomam, em certa medida, nuances do Romantismo fascista. A personificação dessa força destruidora denota estereótipos ligados a judeus, bem como em Knock, símbolo do mundo financeiro; relacionar judeus à morte, contaminação e às mazelas do mundo moderno é um traço fascista do Romantismo. O filme também glorifica o irracional, criando uma atmosfera dominada pelo sobrenatural, pelo poder onipresente de Nosferatu e seu “instinto bruto em suas formas mais agressivas” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 105), transformando o culto ao amor no culto à força e à crueldade. A carnificina de Nosferatu suprime o individualismo, “o ego romântico infeliz se aniquila” diante do domínio completo de seu poder. O Romantismo em seu aspecto fascista também idealiza como passado nostálgico a Idade Média, época retratada a partir do momento em que Hutter cruza a ponte e entra nos domínios de Nosferatu: como se entrasse em outra dimensão, um mundo sobrenatural de florestas e castelos emerge diante de Hutter.

Uma cena é emblemática e capta a essência do filme: a iminente chegada da morte. Murnau cria um plano conjunto estático em que Ellen está sentada em um banco na beira da praia, olhando para o mar, com diversas cruzes fincadas na areia. A fúnebre e melancólica cena mostra a heroína contemplando o destino, temendo o que vem pelas águas, as transformações que elas podem trazer, velando o sofrimento de Hutter, que está sendo consumido por Conde Orlok em seu castelo. O diretor cria um velório a beira-mar, imagem

expressionista do filme que revela o estado emocional de Ellen, um cemitério de medo e ansiedade diante da aniquilação que se aproxima.



Figura 43 A cena, típica do Romantismo, é de uma donzela em uma bela paisagem natural, mas o que domina é o espírito da personagem, que transforma a cena numa mórbida expectativa da morte.

3.4 O Gabinete do Dr. Caligari

Um dos filmes mais emblemáticos da história do cinema, o longa de Robert Wiene foi o que estabeleceu a alcunha de expressionista para o catálogo de filmes que se convencionou a chamar assim, expressão artística bastante popular na Alemanha na virada do século XIX para o XX. A versão utilizada nesta análise está disponível na internet pelo canal *OnlyClassicMovies*, no portal Youtube¹⁸, o mesmo que disponibiliza os filmes anteriores. Assim como a maior parte das produções da era muda, *O Gabinete do Dr. Caligari* possui várias versões, algumas com diferença na duração, na coloração das imagens e nos letreiros informativos. Entretanto, não há uma diferença significativa que modifique a narrativa. A trilha sonora original foi feita com trechos de músicas não originais, na verdade, mas foi perdida. Nesta versão ouve-se as composições de Timothy Brock, autor e maestro especializado em trilhas da era muda, escrita sob encomenda para a restauração feita pela *Film Preservation Associates* em 1996.

Caligari é comumente associado a Hitler e à ascensão do nazismo por causa do livro de Kracauer – *De Caligari a Hitler* (1988) – bem como outros filmes lançados durante a década de 1920 na Alemanha, quando o expressionismo ainda influenciava artistas de diversas áreas e o clima social tenso inspirava esta sombria manifestação romântica. O filme foi importante na popularização da cinematografia alemã para outros mercados após o fim do bloqueio estrangeiro em 1920, permitindo à Alemanha receber produções estrangeiras e também exportar as suas. Neste primeiro momento, Caligari e os trabalhos do diretor Ernst Lubitsch tornam-se a primeira vitrine da produção nacional. A obra de Wiene é popular até hoje principalmente por causa de seus cenários pintados, que cria espaços abstratos e geometrizados, decisão tomada mais por questões de mercado e barateamento da produção que por pretensão de fazer um filme de arte, conforme relatou o produtor Erich Pommer a jornalistas e pesquisadores. A execução dos cenários em tecido pintado facilitava a realização do filme numa época em que o dinheiro e a matéria-prima eram raros, mas a situação econômica tão instável quanto o estado de espírito propiciava tentativas e experiências audaciosas. (Eisner, 2002).

O estúdio que produziu o longa, Decla Film, foi o segundo maior da Alemanha entre o período de guerra e o começo da década de 1920, tendo sido comprado pela produtora UFA em 1921 no processo de crescimento que a tornou uma das maiores do mundo.

¹⁸ O filme pode ser conferido pelo seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=dYDrripa6vE> (Acessado pela última vez em 29 de maio de 2018).

O roteiro original de Hans Janowits e Carl Mayer não traz referência a esta estilização e apresentava a história de maneira menos perturbadora: a moldura que envolve a narrativa principal – prólogo e epílogo – baseava-se em um grupo de amigos contando uma história numa casa de campo. A alteração de Robert Wiene potencializou o aspecto psicológico da história ao colocar Francis como o narrador, como se estivesse lembrando um episódio conturbado de sua vida, e revelando só no final que o personagem está em um sanatório e tudo provavelmente não passa de uma ilusão. *Caligari* é a maior obra do diretor Robert Wiene, que dirigiu também *As mãos de Orlak* (1924), popular filme austríaco sobre um pianista que tragicamente perde as mãos. Wiene tinha o pai e o irmão atores e seu primeiro trabalho para o cinema foi em 1913, no roteiro de *As armas da juventude*, filme perdido e sem registro de tema ou gênero. Descendente de judeus, o diretor fugiu da Alemanha por conta da perseguição nazista e nunca mais regressou.

3.4.1 Informações

Título original: *Das Cabinet des Dr. Caligari*

Título em português: O Gabinete do Dr. Caligari

Título em inglês: *The Cabinet of Dr. Caligari*

Ano: 1919

País: Alemanha

Duração: 71 minutos

Direção: Robert Wiene

Produção: Rudolf Meinert e Erich Pommer

Estúdio: Decla Film

Roteiro: Hans Janowits e Carl Mayer

Cenários: Herrmann Warm, Walter Reimann e Walter Rohrig

Câmera: Willy Hameister

Trilha Sonora: Timothy Brock (1996)

Gênero: Terror/Expressionismo

Personagens principais

Werner Krauss: Dr. Caligari

Conrad Veidt: Cesare

Friedrich Fehér: Franzis

Lil Dagover: Jane
 Hans Heinrich von Twardowski: Alan
 Rudolf Lettinger: Dr. Olsen
 Hans Lanser-Ludolf: homem velho
 Henri Peters-Arnolds: jovem médico
 Ludwig Rex: criminoso
 Elsa Wagner: senhora
 Rudolf Klein-Rogge: homem com a faca

Resumo

Francis conta sua conturbada história a um senhor em um banco de jardim, que começa com a chegada de uma feira na pequena cidade alemã Holsteinwall e estranhos assassinatos. Uma das atrações é o Dr. Caligari e o sonâmbulo Cesare, que faz previsões e diz a um amigo de Francis, Alan, que sua morte chegaria naquela madrugada. Francis desconfia dos assassinatos e inicia uma investigação contra Caligari, descobrindo que o hipnotizador era o diretor de um sanatório que usava sonâmbulos para realizar seus crimes. De volta ao banco de jardim, quando Francis termina de contar sua história descobre-se que ele está em um sanatório e que tudo não passa de uma ilusão. Porém, uma dúvida permanece.

3.4.2 Dinâmica da narrativa

Prólogo: 4,30” min. – Francis está sentado num banco em um jardim acompanhado de um homem mais velho e ambos observam uma catatônica Jane passar. Francis diz ao homem que ela é sua noiva e começa a contar a história deles até ali.

Ato I: 9 min. – Uma feira está acontecendo em Holsteinwall, cidadezinha da Alemanha, e Dr. Caligari solicita uma licença para se apresentar. Apesar de desdenhado pelo mau humorado secretário, consegue a licença para se apresentar com Cesare, um sonâmbulo que faz visões proféticas. Alan, um amigo de Francis, vê um cartaz da feira e o convence a dar um passeio, enquanto Dr. Caligari começa a chamar o público para sua primeira apresentação.

Ato II: 13,30” min. – Na primeira noite da feira o secretário que atendeu Caligari é assassinado. Alan e Francis chegam à feira e entram na cabine do Dr. Caligari, onde veem Cesare despertar.

Alan pergunta a ele quanto tempo ainda viverá e Cesare diz a ele que apenas até a próxima madrugada. Na manhã seguinte, Alan é encontrado morto.

Ato III – 12,30” min. – Francis desconfia de Caligari e Cesare e inicia uma investigação, levando Dr. Olsen junto com ele para examinar o sonâmbulo. Na mesma noite, um homem é preso tentando assassinar uma mulher.

Ato IV: 12 min. – Entretanto, o homem preso confessa que não tem ligação com os dois assassinatos. Jane, filha de Dr. Olsen, sai à procura do pai e vai à cabine do Dr. Caligari, onde é apresentada a Cesare. Assustada, a moça corre. Francis, ainda suspeitando de Caligari, vigia sua cabine durante a noite para se certificar de que ninguém sairá. Enquanto isso, vemos Cesare esgueirar-se pela cidade até entrar no quarto de Jane e a raptar. O sonâmbulo a deixa cair na rua, enquanto é perseguido por outros homens, e acaba tendo um colapso. Francis encontra Jane na casa do Dr. Olsen e espanta-se com o ocorrido, pois havia observado Cesare dormir durante a noite toda.

Ato V: 21 min. – Francis vai até a polícia e vê o prisioneiro acusado dos assassinatos; retorna com policiais para o Gabinete do Dr. Caligari e descobre que não era Cesare quem ele havia observado durante a noite, mas sim um boneco. Caligari foge e é perseguido pelos policiais. Francis vai até o sanatório perguntar se o estranho hipnotizador era paciente dali, descobrindo que o próprio Caligari era o diretor do local. Francis convence os demais médicos a fazerem uma investigação, que revela provas a respeito da atuação do diretor como Caligari. O corpo de Cesare é encontrado, o diretor é amarrado a uma camisa de força e trancado em uma cela.

Epílogo: 6 min. – O filme retorna para o início, com Francis conversando com um senhor em um banco de jardim, finalizando a sua história. Então, eles saem para uma caminhada e descobrimos que estão no sanatório, que Francis é paciente e relatou apenas uma alucinação. Ele tem um surto e acusa o diretor de ser o Caligari hipnotizador, que o coloca numa camisa de força e o isola numa cela. Então, o diretor diz que agora sabe como curá-lo, frase enigmática que deixa uma dúvida no final do filme.

3.4.3 **Caligari - *Mise-en-scène* da opressão e suspense**

Em *O Gabinete do Dr. Caligari* tudo converge para criar uma atmosfera de opressão psicológica, desde a estrutura do roteiro, cenários, fotografia à atuação dos dois atores principais, Werner Krauss, que interpreta Caligari, e Conrad Veidt, Cesare. O roteiro em estrutura de moldura isola a história entre o prólogo e o epílogo e revela o primeiro final surpresa preservado da história do cinema. A alteração de contexto que Wiene fez nesta parte do roteiro constitui um dos principais elementos da atmosfera de opressão, pois prende e camufla a história principal como uma memória dúbia, já que no final não se tem certeza da fronteira entre o real e a loucura de Francis. A estética expressionista é o elemento principal desta atmosfera de opressão: cenários oblíquos distorcem ou eliminam a perspectiva ao criar espaços apertados, sem profundidade e irrealis, linguagem visual que transfere para o exterior a aparente loucura do narrador.

Essa subjetividade e artificialidade mostram Holsteinwall, fictícia vila medieval construída na montanha, como um local obscuro e incerto, o oposto do que Murnau faz com Wisborg em *Nosferatu*, apresentada de forma objetiva e real. Praticamente todos os elementos cenográficos, com exceção de alguns móveis, são assimétricos; tal assimetria nas paredes, janelas, portas, passagens, no chão e também na natureza compõe uma unidade que age como personagem onipresente, um todo que envolve e complementa os demais personagens. Além da plasticidade disforme, estes elementos foram pintados com fortes contrastes entre branco e preto, com linhas desenhadas que se transformam em sombras imóveis e criam uma curta perspectiva falsa, ou reforçam a condição ou movimentação do personagem no plano. Essa composição da *mise-en-scène* dialoga literalmente com as representações visuais de ansiedade, desarmonia emocional e terror vivido pelos personagens, gerando um simbolismo em relação à instável mente do narrador e dos personagens que participam de cada cena.

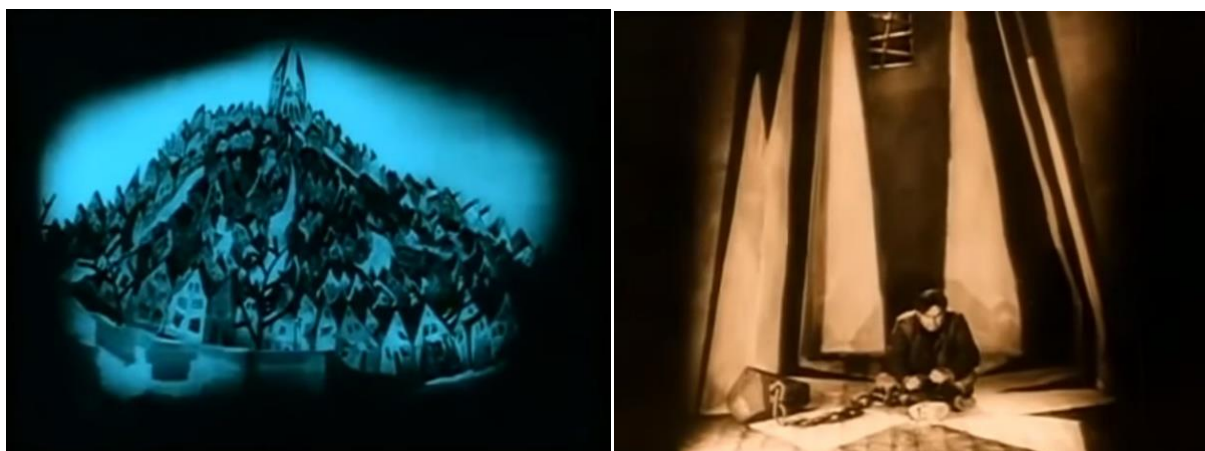


Figura 44 Holsteinwall é uma vila medieval numa colina, mas se assemelha a um cemitério na pintura, enquanto o prisioneiro é assombrado pelas sombras de sua cela.

A história é contada por Francis através de um grande flashback em que rememora uma estranha experiência vivida por ele e Jane, quem diz ser sua noiva. O flashback é um procedimento narrativo que subverte a ordem temporal para criar um efeito dramático, tomando forma no cinema pela montagem. Antes de iniciar o relato de Francis, o diretor Robert Wiene constrói expectativa e suspense durante o prólogo, potencializando o efeito dramático dos dois ápices que entrega ao público posteriormente, sendo um esperado e outro surpresa. O jovem Francis ouve de um senhor que está ao seu lado a história triste de sua vida: “há espíritos por todo lugar. Eles nos rodeiam. Eles me tiraram da lareira e de casa, de minha esposa e criança”. Em seguida, Jane se aproxima do banco em que eles estão, vestida de branco e aparentemente em um transe, passando por eles como um fantasma, uma resposta à fala do velho. Então, o jovem lhe diz que Jane é sua noiva e dá início ao seu relato. Wiene cria uma elipse no epílogo com estes elementos. A conversa sobre traumas do passado e a presença enigmática e fantasmagórica de Jane geram suspense para a história de Francis, levando o espectador a indagar sobre o que a teria deixado nesse estado catatônico. Neste primeiro momento não há uma cenografia ou qualquer referência estética que lembre o expressionismo, pois estão em um espaço de natureza real, o que amplia a sensação de estranhamento quando o visual estilizado toma conta do filme.



Figura 45 Assim como Miriam e Ellen, Jane é uma mulher romântica que seduz um monstro e possibilita sua destruição. Até na loucura ela é romântica, pois imagina-se uma rainha intocável, que transcende aos desejos humanos.

A fotografia de *Caligari* tem duas características rígidas: a câmera nunca se movimenta e o ângulo é sempre normal. Não há panorâmicas, como em *Nosferatu*, ou ângulos que modificam a imagem, como em *O Golem*. Há pouca variação de planos, predominando o plano médio, aproximado e primeiro plano, formatos que deixam a imagem mais próxima do

espectador. Essa estratégia da fotografia é primordial para a atmosfera de opressão: ao optar por não movimentar a câmera (em 1919, ano de produção, o aspecto de filmagem de teatro já não era tão comum), limita-se ainda mais o espaço cênico e o olhar do espectador; essa rigidez é reforçada pela ausência de variação no ângulo, pois a câmera está sempre na posição de regente de orquestra, imóvel. Esse contraste com as linhas tortas e de ângulos acentuados da cenografia mostra como Wiene apostou alto no visual expressionista como elemento causador de terror, de estranhamento, uma vez que o trabalho da fotografia basicamente registra um determinado recorte do cenário em que a cena ocorre.

O plano conjunto, o mais aberto utilizado no filme, aparece em cenas com mais personagens, como a movimentação de pessoas na feira, na cidade, no sanatório e os espectadores na tenda de Caligari. Entretanto, dada às proporções restritas do espaço cênico, a acumulação de pessoas preenche a tela em diversos desses planos, dando às cenas mais abertas um caráter claustrofóbico e um aspecto de desordem e tumulto. Há momentos em que o cenário prevalece no plano conjunto, como o encontro de Francis e Alan com Jane no centro da praça. Praticamente metade do plano é uma moldura de sombra que destaca a contrastante área pintada de branco, onde os personagens se encontram mais ao fundo. O plano conjunto em *Caligari* revela um tema da crítica expressionista em relação à modernidade, o do conflito entre indivíduo, sociedade e a cidade; o faz ao repetir planos em que a multidão prevalece sobre a cidade e outros em que a cidade surge ameaçadora sobre o indivíduo, construindo cenas em que a individualidade está a todo momento sendo oprimida.

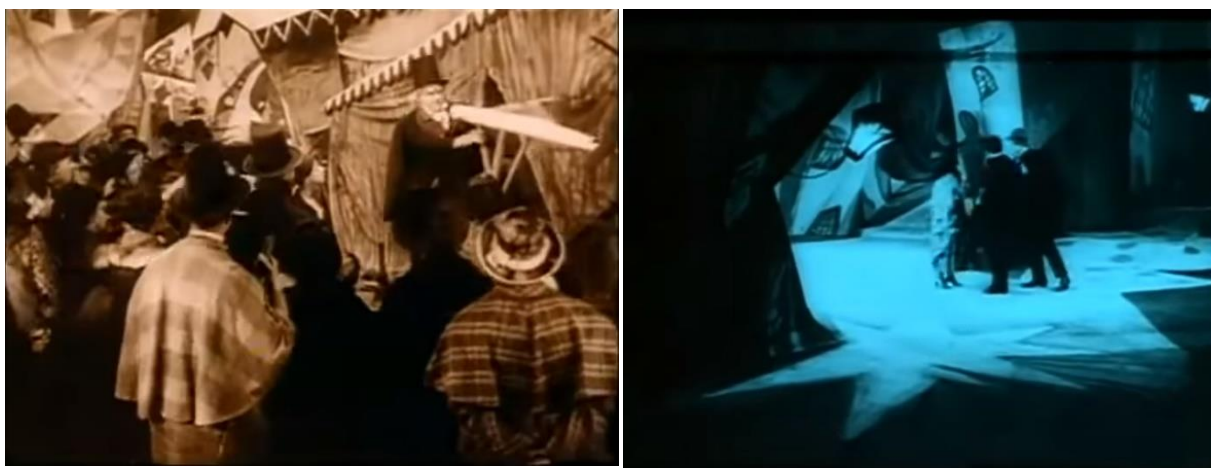


Figura 46 Nas duas concepções de planos conjuntos o cenário preenche quase toda a cena, como se avançasse para todos os espaços da tela, isolando a perspectiva e criando uma atmosfera de opressão, que ora acumula pessoas em um espaço pequeno ou as isola no centro da tela.

Os demais planos utilizados no filme repetem esta *mise-en-scène* da opressão. Os planos médio e americano estão em cenas de ambientes internos, como na prefeitura, na casa de Francis, na casa de Caligari ou na delegacia; os personagens são enquadrados de corpo inteiro ou acima dos pés em espaços apertados, de forma que ocupem quase toda a imagem e praticamente fiquem encostados uns aos outros. Na cena em que Caligari vai à prefeitura solicitar a licença, ele é avisado com antecedência que o funcionário está de mau humor, uma elipse para criar tensão na cena que segue. Dentro da sala, vemos o funcionário sentado em uma cadeira anormalmente alta, que o coloca acima de todos os que estão no chão. Ele grita com Caligari, mandando que espere, e Wiene monta uma das cenas emblemáticas do filme: do lado direito da sala está o funcionário, no alto, com a cabeça encostando no teto da imagem e de costas para Caligari, que está encolhido no lado esquerdo. Tal construção inferioriza Caligari diante da autoridade local, simbolismo de opressão que funciona como elipse para o primeiro assassinato que ocorre durante a feira, criando suspense para a morte do funcionário. Nos planos médio e americano a *mise-en-scène* da opressão é apresentada pelo domínio de presença humana na tela, apertada em ambientes internos, ou por uma construção simbólica entre personagem e cenários, como as imagens a seguir.



Figura 47 Nestes diversos tipos de planos há uma tensão entre os personagens que reforça a *mise-en-scène* da opressão.

Se nos planos mais abertos (conjunto, médio e americano) o diretor cria cenas de opressão, enchendo a tela de uma multidão que se move como formigas ligeiras ao redor de um formigueiro ou de personagens que se esbarram em ambientes apertados, nos mais fechados esta sensação se intensifica. Wiene mergulha os personagens na escuridão quando os destaca em um primeiro plano, isolando-os do mundo com o fechamento de íris que destaca um estado mental ou emocional motivados pela opressão. No prólogo, Francis é fotografado em primeiro plano quando avista Jane, momento que dá o gatilho para rememorar seu trauma; Caligari é enquadrado em primeiro plano com fechamento de íris no início do Ato I, quando Francis o apresenta como o grande vilão da sua história; o hipnotizador também aparece em primeiro plano após a represália do funcionário da prefeitura, cena que destaca sua raiva diante da opressão; Cesare aparece em primeiro plano quando é acordado por Caligari, o único a quem obedece; e Alan é fotografado em primeiro plano quando pergunta sobre sua vida a Cesare, recebendo uma fatídica resposta. Estes enquadramentos isolam os personagens do contexto da cena e os expõem psicologicamente, revelando temas como encurralamento, domínio, autoritarismo, loucura.



Figura 48 Francis, Caligari, Alan e Cesare: planos mais próximos, maquiagem e contornos escurecidos na tela revelam a motivação psicológica de cada um. Francis olha para seu passado, Caligari rumina ódio contra o funcionário da Prefeitura, Alan encara seu futuro e Cesare desperta do sono para o transe autoritário de seu mestre.

Com a câmera tendo uma presença discreta no filme, a iluminação ganha destaque em *Caligari* como um elemento chave para a atmosfera de suspense e opressão. Há fortes contrastes entre claro e escuro e a pintura dos cenários reforça essa separação visual que a luz ou a ausência dela trazem ao filme, revelando um dos temas que permeia a história, o dualismo. *Caligari* traz uma cena de projeção de sombra que não é tão lembrada quanto as cenas de *Nosferatu*, mas que a precede. Durante o assassinato de Alan, o espectador vê apenas a sombra do crime, uma elipse de suspense em relação à identidade do criminoso.

Em outro momento, Cesare invade o quarto de Jane, uma elaborada cena de suspense que faz a tensão crescer conforme o sonâmbulo se aproxima da cama como uma sombra negra caminhando em direção à câmera. Neste plano conjunto vemos a cama de Jane em primeiro plano e ao fundo uma grande janela aberta, onde está Cesare; há um corredor de luz ligando a janela à cama e o restante do cenário está imerso na escuridão. Ele vai da janela à cama passando por esse corredor de luz, mas como uma sombra negra se destacando na fraca claridade.



Figura 49 A figura da sombra assassina é presente também em *O Golem* e *Nosferatu*. Cesare aproximando-se de Jane como uma sombra atravessando o quarto é uma releitura dessa cena, potencializada pelo terror da presença física do vilão.

A iluminação, ou o contraste que ela cria, é parte da composição de Cesare enquanto personagem, figura expressionista cujas dualidades são expressas através da atuação exagerada do ator e também pela *mise-en-scène* das cenas em que aparece. Conrad Veidt, que interpreta o sonâmbulo, usa uma maquiagem branca no rosto e detalhes em preto, como a sombra ao redor dos olhos, a boca e os cabelos, além da roupa. O rosto branco torna sua figura semelhante a um fantasma, destacando-o nos closes sombrios. Sua condição catatônica contrasta com a mobilidade que demonstra durante as madrugadas de crimes, dualismo que Wiene enfatiza ao mostrar um Cesare se esgueirando pelo cenário, camuflado como uma das sombras esguias pintadas na parede enquanto caminha rumo ao quarto de Jane. Em uma emblemática cena, Cesare carrega a moça pela cidade e a iluminação enfatiza apenas o céu ao fundo do plano, imergindo o cenário angular e os personagens na escuridão.

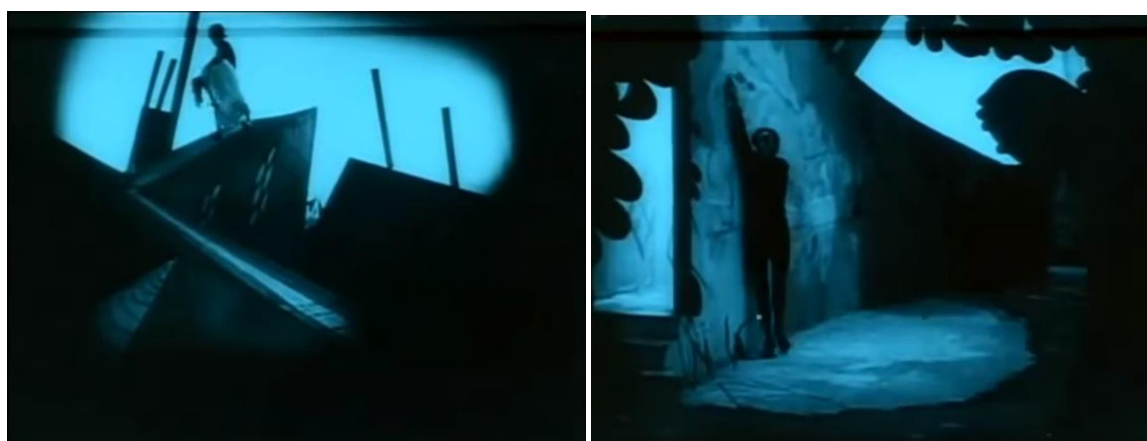


Figura 50 A luz é um dos principais componentes da paisagem expressionista, criando contrastes e diluindo Cesare em silhuetas e no cenário.

Dr. Caligari é a figura em que se condensa a *mise-en-scène* da opressão, a peça chave do mistério que o filme lança na sua última cena. Assim como Cesare, o personagem é conduzido por Werner Krauss com uma atuação exagerada em expressões, gestos e movimentação: parece sempre observador, como um caçador em meio à sociedade, lançando olhares que deflagram sua personalidade maligna; a maquiagem acentua o branco e cria sombras em seu rosto, como em Cesare, e as roupas pretas reforçam o andar tétrico apoiado em uma bengala. Wiene elabora diversas relações cinemáticas ao longo do filme que funcionam como pistas da personalidade e do poder sobrenatural de Caligari, personagem dualista que camufla sua verdadeira identidade. Na última cena do filme, já como médico do sanatório, o personagem diz uma frase enigmática após sua equipe amarrar Francis em uma camisa de força: “agora já sei como curá-lo”. Ele olha para frente, encarando o vazio, e ocorre um fechamento

de íris em seu rosto que o isola do contexto, aprofundando seu estado reflexivo a respeito da condição de Francis. O diretor usa o mesmo procedimento para apresentar Caligari como vilão no início do filme: quando Francis narra sua chegada a Hostenwall e grita “é ele!”, a câmera responde com um fechamento de íris no personagem que sinaliza sua inclinação maligna. Repetir o procedimento é como criar uma ligação entre estas duas identidades, a do médico e a do hipnotizador assassino, gerando o mistério a respeito do que é real ou não no filme. Dessa forma, doutor Caligari torna-se o eixo opressor da história, isolando a mente de Francis em uma moldura paradoxal onde diversos tempos narrativos se atravessam para dar forma ao dubio relato a respeito do médico louco.



Figura 51 Dualidade reforçada pela linguagem cinematográfica - elementos de ligação que se repetem para estes dois personagens tornam a ideia de que sejam a mesma pessoa ainda mais forte.

Os cenários deflagram a natureza perversa do médico, como sua casa, cujo exterior não condiz com o interior. Por fora, vemos uma casa pequena de paredes, janela e porta tortas, que fica ainda menor quando Francis e doutor Olsen aparecem em sua frente. Do lado de dentro ela se mostra um pouco maior, tanto em largura quanto em altura, abrigando quatro personagens onde parecia não caber mais que uma pessoa. As paredes do corredor que levam até seu consultório no sanatório têm pinturas que lembram tentáculos, como se tentassem prender a porta que dá acesso à sala do médico louco. E durante um surto, o diretor Wiene insere a frase “você deve se tornar Caligari” na própria cena, elaborando uma *mise-en-scène* que expressa o subconsciente autoritário e condutor da personalidade dupla do médico.



Figura 52 A cenografia, no expressionismo, cria ambientes psicológicos, paisagens de mentes perturbadas por influências do mundo externo. O mal de Caligari é destacado pela cenografia em diversas situações, como seu delírio em que as palavras entram na cena, as garras do lado de fora de sua sala e a vertiginosa casa do hipnotizador.

A construção da opressão e do suspense no filme tem seu ponto alto através da montagem, formada basicamente por corte seco entre um plano e outro ou por fechamento e abertura de íris como elemento de ligação. Apesar de seguir uma linearidade, a narrativa se desdobra em memórias dentro de uma memória e cria duas perspectivas, a de Francis e a de Caligari, organizadas através da montagem paralela. Há três momentos-chave no trabalho de montagem, sendo o primeiro deles a imersão no flashback de Francis, que constrói uma história dentro da história. O segundo momento-chave ocorre a partir da metade deste flashback, com a montagem paralela articulando três linhas narrativas: Francis desdobra-se em detetive e investiga documentos no sanatório que comprovam o plano dos assassinatos, e enquanto lê o diário do médico, cenas reconstituem essas memórias ao mesmo tempo em que policiais encontram o corpo de Cesare caído de um penhasco.

O terceiro momento-chave da montagem estabelece uma montagem em espelho. As três linhas narrativas paralelas encerram-se quando o corpo de Cesare é descoberto, culminando na cena em que Caligari é preso, colocado em uma camisa de força e levado para

um quarto. Esta sequência se repete quando Francis é preso após um surto, já no final do filme: ele é colocado numa camisa de força e levado para o mesmo quarto em que Caligari, repetindo os mesmos posicionamentos de câmera e *mise-en-scène*. Esse espelhamento entre estas duas situações sugere o dualismo representando por Francis e Caligari durante todo o filme: racional e irracional, loucura e sanidade, prisão e liberdade, opressor e oprimido.



Figura 53 Enfermeiros seguram Caligari e Francis e em seguida os deixam no quarto; semelhança das sequências sugerem a ligação entre os personagens, como um duplo vivendo a experiência do outro.

No fim, não é possível identificar quem exatamente é o que no filme, se Caligari é um charlatão, um diretor de sanatório, cientista louco, psiquiatra assassino; se Francis é vítima, paciente ou detetive; se Cesare é assassino, vítima, humano ou não, construção em duplos que se encaixa na tradição romântica e é replicada no expressionismo como um sintoma do homem contemporâneo, perdido entre o real e a ilusão. Esta indefinição é também um aspecto da opressão e do suspense que se manifesta no filme, notada dos cenários à personalidade dos personagens.

Podemos afirmar, então, que as estratégias cinematográficas foram articuladas numa *mise-en-scène* que cria a atmosfera de terror através das sensações de opressão e suspense, elaboração que passa pela concepção visual da obra, pela dinâmica entre atores e

cenários, pela montagem e procedimentos técnicos de ligação entre as imagens. Através das múltiplas narrativas que compõem o filme Robert Wiene estabelece elipses, elemento fundamental para criar suspense ao preservar uma informação ou dar apenas um indício de algo que pode repercutir em cenas subsequentes.

3.4.4 Caligari - Negação do presente e dualismo

O espírito romântico se manifesta de diversas formas ao longo da história e não chega a constituir um padrão visual, mas sim uma identidade notável pelos sentimentos e emoções que transmite. Embora a ilustração desta subjetividade remeta majoritariamente a uma versão íntima do artista em relação ao passado medieval, seja numa tranquila e contemplativa paisagem rural ou numa manifestação sobrenatural desta mesma natureza, o artista é essencialmente inspirado por eventos contemporâneos a ele.

O expressionismo em *O Gabinete do Dr. Caligari* manifesta-se por sua estética cenográfica, que combina a negação das tradições burguesas com o poder de moldar livremente a sociedade e a natureza. Eis porque essa cultura prosperou tanto entre os alemães; irritados com o colapso de seu universo, sentiram-se reconfortados com o poder de moldar da maneira que quisessem sua realidade. Os tantos personagens autoritários, os seres fortes e sobrenaturais que constantemente estão em destaque nos filmes da década de 1920, são uma forma de ruminar a derrota de 1918 e estabelecer a ordem novamente, pois as aspirações revolucionárias não passavam de uma ilusão. “Para a alma torturada da Alemanha de então, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de exutório” (EISNER, 2002, p. 25).

Entretanto, podemos afirmar, a partir da argumentação de Löwy e Sayre (1995), que há uma crítica em relação a uma estrutura maior: a modernidade capitalista, que destrói a paisagem, transforma as cidades em locais perigosos, aliena os indivíduos e os induz a agir cegamente. Essa crítica ao mundo moderno está na estética expressionista largamente aplicada na identidade visual do filme, o que torna cada cena uma negação da realidade. Os cenários deformados atualizam a crítica romântica em relação aos centros urbanos, vistos como causadores de pobreza, fome, doença e tristeza, daí a idealização da felicidade no oposto disso, na vida perfeita no campo. O diretor faz de Holsteinwall um labirinto deformado de sombras e crime, um ambiente funesto e opressor que envolve e se projeta sobre os indivíduos, interferindo na sua movimentação, estado psicológico e nas relações sociais.



Figura 54 Deformação revela a negação da realidade, do presente do pós-guerra, uma revolta visual que expressa a perturbação interna dos personagens diante das consequências da modernidade.

Tudo se encaixa na tradição romântica, uma nostalgia e anseio pela restituição do passado que ganha contornos pessimistas e radicais diante da impossibilidade de modificar o presente, o que abre a sensibilidade artística às dimensões simbólica e estética para dar vazão a este semblante desesperado, criando estados emocionais. A visão expressionista deforma a realidade através de um filtro de sentimentos e sensações, o que leva a uma leitura obscura dos artistas em relação à Europa, especificamente a Alemanha, no início do século XX, conforme apresentado no Capítulo II. Essa destruição do presente através da pintura, do cinema, do teatro, revela uma nostalgia pelo passado pela crítica ao estilo de vida burguês, ao consumismo, individualismo, cientificismo. Em *Caligari*, a completa deformação sugere um anseio por uma reconstituição total, como se o oposto de Holsteinwall fosse a idealização do passado medieval, visto como uma pequena cidade murada no alto de uma colina onde se vive costumes e tradições, visão romantizada camuflada pelo olhar decadente da estética expressionista.

Kracauer viu o cinema alemão do período pós-guerra como um monólogo interior de natureza reveladora. Indicava uma ansiedade profunda da nação, uma fixação em experiências negativas frequentemente associadas a traumas, frustrações e agressões. O

Gabinete do Dr. Caligari apresenta um dualismo que reflete o clima social da República de Weimar: individualmente, há o refreamento da ação revolucionária – voltando a reger-se pelo autoritarismo; coletivamente, aspira-se uma liberdade nova, sem autoridades. O filme simboliza esse duplo aspecto da vida alemã quando junta uma realidade, na qual a autoridade de Caligari triunfa, a uma alucinação em que esta mesma autoridade é derrubada.

A análise de Kracauer lançou uma mácula interpretativa sobre o filme, taxando-o como prenúncio do nazismo por fazer uma crítica contra o autoritarismo, simbolizado na figura de Caligari. Para o crítico de cinema, *O Gabinete do Dr. Caligari* relata o conformismo da sociedade alemã após a derrota na Primeira Guerra Mundial, que ainda se curvava a poderes autoritários que não haviam se extinguido com a monarquia: um hipnotizador domina e obriga o hipnotizado a agir contra sua vontade, criando um mecanismo que não permite ao indivíduo sair desta cadeia de controle (o roteiro-moldura, que praticamente insere Francis em um processo sobre o qual ele não tem controle).

Conforme Eisner:

Notemos que as personagens Caligari e César são perfeitamente adequadas à concepção expressionista: o sonâmbulo, isolado de seu ambiente cotidiano, privado de toda individualidade, criatura abstrata, mata sem motivo ou lógica, enquanto seu mestre, o misterioso Dr. Caligari, que não possui sombra de escrúpulo humano, age com aquela insensibilidade furiosa, aquele desafio à moral corrente que os expressionistas exaltam (EISNER, 2002, p. 32).



Figura 55 A atuação de Werner Krauss e Conradt Veid chama a atenção, pois para transmitir o caráter suspeito e vil que pedem seus personagens suas expressividades em gestos e feições destacam-se dos demais.

Cesare representa o público alemão através de seu movimento rígido e errático, como um reflexo da sociedade alemã da época, sendo sua obediência absoluta a Caligari uma representação do poder que autoridades exercem sobre este povo; como se não

houvesse possibilidade de reação diante do cotidiano opressivo de período de Weimar, potenciais marionetes nas mãos do governo ou de extremistas da direita e da esquerda. Cesare é um anti-romântico que convive apenas com uma voz de comando e a morte, inerte diante da realidade, como uma ferramenta que apenas destrói; sua individualidade foi aniquilada pelo poder autoritário de Caligari, representação do capitalismo industrial que aliena o trabalhador condenando-o a uma rotina opressora. Sua situação é análoga à própria arquitetura do roteiro: está preso, encaixotado em um pesadelo, oprimido e dominado, estratégia simbólica da narrativa que é duplicada também para Francis, Jane e o cenário. Quando o filme chega ao epílogo e o final surpresa é revelado Francis encontra Cesare no sanatório, mas a figura do sonâmbulo assassino é o oposto da do louco admirando flores.



Figura 56 No Romantismo, o homem pode encontrar no seu verdadeiro eu tanto o bem quanto o mal, dualismo que fica evidente em Cesare.

O dualismo é uma das principais características do filme e um dos catalisadores dessa relação de oposição e identificação é Caligari, um *Doppelgänger* das lendas germânicas, ser fantástico que pode se transformar em uma cópia de outra pessoa. O tema de personalidades divididas é frequente na literatura romântica gótica do século XIX, em que personagens atormentadas pelo ego ou pela própria sombra enveredam por forças ocultas e provocam a própria destruição. Caligari é o cientista diretor do sanatório e o psicopata hipnotizador da feira, uma oposição entre bem e mal, racional e irracional, indivíduo e autoridade; tais relações que o personagem traz remetem a outros famosos, como Fausto, Frankenstein, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, Dorian Gray e William Wilson. A dúbia sequência final, em que o diretor do sanatório acalma Francis durante um surto, deixa no ar se o jovem é realmente um louco ou uma vítima do poder de Caligari; o diretor do sanatório utiliza os mesmos óculos que o hipnotizador e anda de forma semelhante a ele quando os usa, além de colocar Francis para dormir apenas com seu olhar e o toque das mãos. Nesta sequência final o

ator Werner Krauss emula as duas personalidades, a do médico e a do louco, encerrando a narrativa com um olhar distante e introspectivo que põe em dúvida tudo o que o espectador assistiu.

A figura de Caligari também dialoga com o contexto do freudismo do início do século XX, escola criada pelo fundador da psicanálise Sigmund Freud que estuda o inconsciente a partir do comportamento humano. Os sonhos têm um grande impacto na obra de Freud, para quem eram uma forma inconsciente de dar vazão a frustrações e sentimentos reprimidos. Freud era judeu e sua obra foi execrada da Alemanha e da Áustria após 1933, tendo ele e a família fugido para a Inglaterra em 1938, antes do início da Segunda Guerra. Caligari apresenta aspectos do estereótipo que os nazistas reforçaram a respeito dos judeus: pessoas de aparência estranha, que usam vestes longas e pretas, óculos redondos, que geram suspeita, andam sorrateiramente, relacionadas a práticas ocultistas, também a profissionais liberais; seria o diretor do sanatório uma referência ou influência direta do psicanalista judeu? Essa aproximação cabe por conta do contexto histórico em que o filme foi produzido, quando tais estereótipos eram comuns e os judeus estavam sendo acusados de terem sabotado a Alemanha durante a Primeira Guerra. A partir desta leitura, *O Gabinete do Dr. Caligari* teria uma aproximação com o Romantismo fascista, que relaciona judeus a uma ameaça à sociedade e frequentemente, segundo Löwy e Sayre (1995), essa ameaça é relacionada a relações comerciais; talvez não à toa que Caligari seja a figura do outro, o estranho que chega na cidade para comercializar entretenimento, assim como o rabino Löw faz com a corte em *O Golem*, induzindo e destruindo a sociedade sem que ela perceba. Tal analogia também se aproxima do simbolismo que Murnau dá para *Nosferatu* ao associar estereótipos judeus ao monstro que ameaça destruir a sociedade.



Figura 57 O duplo condutor do filme, o diretor e Caligari, que através de pistas que o diretor insere no filme torna a verdade em relação a eles dúbia.

Francis e Jane também são personagens duplicados e os únicos a aparecer nas três fases do filme: prólogo, flashback e epílogo. Durante o começo e o final a jovem vive um devaneio em que acredita ser uma rainha, mas no relato de Francis ela é uma garota normal que se torna uma das vítimas de Caligari. Jane está sempre com vestido branco feito de tecido leve, uma figura delicada e de gestos suaves cuja beleza interfere no domínio de Caligari sobre Cesare; o sonâmbulo chega a levantar a faca contra ela, mas decide sequestrá-la ao invés de matá-la. Assim como acontece em *Nosferatu* e *O Golem*, aqui a figura feminina torna-se uma força sobrenatural que exerce um domínio sobre as criaturas através de sua beleza, seduzindo o mal e conduzindo-o a sua destruição. Jane está relacionada ao sobrenatural desde sua primeira aparição no filme, em que surge como um fantasma após o velho dizer que espíritos vagam por todos os lugares; ela vaga pelo jardim e cria uma paisagem etérea ao passar por entre os ramos de plantas, como a rainha intocável e de natureza pura que domina sua mente.



Figura 58 A romântica Jane aparece como uma noiva prometida, uma esperança de felicidade para ela e Francis, quando na sua mente louca ela é uma rainha intocável. Assim como Ellen e Miriam, ela é filmada em ambiente doméstico, e ao sair deste espaço põe sua vida em risco também por amor, no caso pelo pai.

Em uma cena-chave que sintetiza a atmosfera do filme Francis está no pátio do sanatório, bem ao centro, e várias faixas brancas estão pintadas no chão apontando diversas direções. Ele está confrontando a realidade de se ver como paciente e olha ao redor, sem saber o que está acontecendo e para onde ir. A pintura no chão é sintomática em relação ao tema do duplo presente em diversas instâncias do filme, como as personalidades que Francis e outros personagens assumem e as múltiplas narrativas construídas pela montagem paralela. A relação entre o estado emocional do personagem e a cenografia tem seu auge nesta cena, que mostra a fragmentação do indivíduo e seu aprisionamento numa realidade de futuro incerto. *O Gabinete do Dr. Caligari* traz um subtexto que trata do fim da individualidade na modernidade, mostrando o homem perdido num mundo de atrocidades, apagando-se enquanto indivíduo ao

sucumbir diante deste mundo. Romanticamente, traz um espírito restitutionista ao confrontar a modernidade eliminando todos os aspectos do real pelo expressionismo, negando o presente ao isolar indivíduos numa narrativa opressora que simboliza a falta de perspectivas do indivíduo alemão após a Primeira Guerra.



Figura 59 As diversas narrativas que se cruzam, complementam e negam uma à outra são representadas nesta cena, que revela o exato momento em que Francis se confronta com todos estes caminhos.

Considerações finais

O cinema desenvolveu-se ao possibilitar uma linguagem capaz de narrar histórias complexas a partir de procedimentos técnicos próprios da sua natureza, como a montagem e a organização da história no tempo e espaço próprios a ela, ampliando a identificação da audiência com seu conteúdo. Enquanto produtos culturais, os filmes dialogam com a sociedade em que são produzidos, seu tempo, costumes, tradições, medos e utopias, através de construções simbólicas que traduzem um determinado *Zeitgeist*, criando imagens que se tornam representações desta própria cultura. Assim o fez o cinema expressionista alemão, que trouxe para a nova mídia que começava a se consolidar as influências artísticas e sociais da Alemanha do início do século XX, atualizando o vasto campo simbólico da tradição romântica que integra a essência desses filmes.

A partir das referências utilizadas neste estudo, nota-se que o Romantismo se transforma sob a influência de situações econômicas, sociais e políticas, um movimento de pensamento que se renova em propósitos conforme o capitalismo avança e cria novos cenários. Diante da grande rede simbólica que essa tradição tão intrínseca ao povo alemão forma a partir do fim do século XVIII, fica evidente que o Romantismo é muito mais amplo que os elementos invocados neste estudo. Da mesma forma, a influência identificada em cada filme é apenas uma partícula desta visão de mundo, uma vez que ela atravessa diversas áreas do conhecimento e pode permanecer invisível às análises por sofrer influências ao passar das décadas e diluir-se em novas manifestações.

A Primeira Guerra Mundial e as transformações que surgem com ela, como o fim do Império Alemão, do Império Austro-Húngaro e a Revolução Russa, foi o cataclismo que gerou o cenário propício a um afloramento romântico. Esta grande e traumática transformação remete à virada do século XVIII para o XIX, quando a Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão provocaram um racha na história europeia e impulsionaram o espírito romântico para diversas direções; um dos reflexos, como vimos, é o crescimento nas artes de temas fantásticos que pendiam para uma visão maligna do homem e da natureza, subtexto que se revela uma força motriz dos três filmes em destaque. A Guerra e o consequente colapso que o II Reich sofreu no início do século XX foram um campo fértil para sentimentos sombrios, de desesperança, que encontraram em algumas características românticas uma válvula de escape criativo, como o subjetivismo fantástico e o dualismo; eles aparecem em diversas formas nos filmes, através do contraste entre luz e sombra, dos duplos que constituem os personagens e sua ansiedade por liberdade, das oposições construídas pela montagem, por exemplo. A experiência da guerra é,

então, um fator que estimula o retorno e a reconfiguração de elementos românticos a partir da técnica cinematográfica.

A dimensão cultural dos três filmes analisados apresenta-se, assim, em dois níveis: um deles é a partir do conteúdo dos próprios filmes, como a narrativa, personagens, caracterização e motivação destes; o outro nível diz respeito ao diálogo que estes filmes fazem com a cultura da República de Weimar, a realidade da época e do local em que foram produzidos. As obras trazem histórias que se passam em períodos e locais distintos e abordam temas comuns à sociedade alemã, como lendas, a presença judaica e elementos fantásticos, articulados em sintonia com o espírito de Weimar, que é impregnado de conflitos econômicos, políticos e sociais e pela recente memória da guerra. Os elementos românticos presentes formam uma espécie de ponte entre estes dois níveis, um subtexto crítico em relação a esta contemporaneidade a partir de temas populares e uma abordagem estética e cinematográfica que privilegia o irreal. Assim, os filmes transmitem ideias sobre a sociedade alemã do período de Weimar, revelando seu *habitus* e a crise em que se encontrava por meio de construções simbólicas que expressam uma variedade de temas: medo, angústia, ódio, raiva, desejo, tristeza, melancolia, opressão, submissão, antissemitismo, loucura, realidade, morte, perigo, irracionalidade, vingança.

A ambígua visão de mundo que critica a modernidade capitalista (e a acolhe ao mesmo tempo) se manifesta nos filmes analisados também através de uma estética deformadora que vê a sociedade urbano-industrial do século XX com pessimismo, como um ambiente perigoso e impiedoso. Isso fica evidente nos aspectos cinemáticos, como cenários, enquadramentos, ângulos, montagem e efeitos especiais, articulados de formas bastante distintas em cada obra para criar atmosferas que se tornam uma condicionante na construção dos personagens e na evolução da narrativa. Como vimos em *O Gabinete do Dr. Caligari*, a irrerealidade expressionista dos cenários é uma negação da realidade, a prevalência da loucura sobre a razão; em *Nosferatu*, a objetividade das imagens é, aos poucos, modificada pela subjetividade expressionista criada pela linguagem cinematográfica, revelando a aproximação de uma praga mortal; e *O Golem*, que fala de isolamento e conflito cultural a partir de cenários e contrastes entre luz e sombra.

Além de revelar um diálogo com a cultura de Weimar, os filmes também apresentam uma alteridade na construção dos tipos sociais ao opor alemães a outros, constituídos basicamente por personagens com representações que remetem aos judeus. A história de *O Golem* é construída com relação opositora, marcando a distinção entre judeus e alemães através da estética cenográfica e da caracterização dos personagens, mas também por

procedimentos como enquadramentos e ângulos, agregando subjetividade às imagens. O filme traz representações que remetem aos judeus, como apontado nas análises, e em consequência da ambiguidade da visão romântica o antissemitismo se manifesta de formas diferentes. Apesar dos estereótipos na caracterização dos judeus, como as barbas e cabelos longos e desarrumados, vestes escuras e sujas, o gueto apertado e superlotado, a cabala, magia negra e ganância, eles são vitimados duas vezes, pelos alemães e pela própria magia negra; o diretor Paul Wegener elabora a *mise-en-scène* das cenas que se passam na corte imperial e do personagem Florian para que prevaleça um ar de arrogância, o que cria um sentimento de compaixão pelos judeus, que estão sendo expulsos do gueto. Mas a corte do imperador também é retratada com graça e beleza, prevalecendo cores claras, tecidos leves e uma maior presença feminina, em comparação ao masculinizado gueto. O tema das flores também é bastante presente na construção da identidade alemã, que aparece no nome do cavaleiro Florian, que chega ao gueto cinicamente com uma rosa na boca, no festival que ocorre no reino, na decoração da corte, na criança que oferece uma rosa para a estátua da Virgem Maria, contrastando o aspecto estéril do gueto com a florada imperial.

Em *Nosferatu* as cenas filmadas em locações verdadeiras transformam-se num universo ameaçador pela fotografia subjetiva e também pela montagem, que estabelece jogos de alteridade entre os alemães e Conde Orlok. Além da montagem trabalhar a alteridade ela constrói um simbolismo em torno do poder sobrenatural do vampiro, relacionando-o a uma natureza demoníaca e destruidora; mas *Nosferatu* carrega também estereótipos e simbolismos que fazem dele uma analogia ao povo judeu. Sua caracterização como um bizarro homem do leste, de sobrelhas grossas e relacionado a uma praga o associa a preconceitos contra judeus. O vampiro se comunica com Knock, figura associada ao mundo dos negócios, por cartas escritas em códigos, uma referência à cabala. Knock, um judeu assimilado, vive na idílica comunidade alemã de Wisborg e é o elo com o misterioso leste, terra de ladrões e de fantasmas, como consta nos letreiros do filme. Por meio dele a praga atinge os alemães, somente eles, um subtexto sobre o histórico receio a respeito da assimilação de judeus à cultura germânica; nota-se que conforme Hutter se afasta de Wisborg as pessoas vão se tornando mais soturnas e tementas ao sobrenatural, enquanto na cidade alemã a ciência tenta explicar a natureza. De maneira geral, a *mise-en-scène* de Murnau relaciona judeus ao irracional e alemães ao racional, sendo estes últimos retratados de forma objetiva, sem as distorções das imagens do leste. Vitimados, os personagens alemães são simbolizados pela vivacidade e determinação de Hutter, mas principalmente pela nobreza e amor de Ellen, que sacrifica a própria vida para livrar os demais da morte.

O Gabinete do D. Caligari é o filme em que menos se identificou ligações com judeus, ficando subentendido apenas o contexto do freudismo e sutis referências na caracterização do hipnotizador, como o fato de ser um misterioso forasteiro, um comerciante de aspecto duvidoso que usa óculos redondos, preconceitos e estereótipos ligados a este povo. De qualquer forma, assim como nos anteriores há uma alteridade entre os alemães e os outros, estes últimos aqui identificados como assassinos manipuladores, essencialmente. Já Francis, Alan e Jane, os moradores locais, são jovens sonhadores e apaixonados que sonham em se casar, cultivam os laços familiares, de comunidade e amizade, dedicam-se ao bem comum. São o oposto da personalidade obscura de Caligari e Cesare e diante da dúvida que se estabelece na última cena, há uma sensação final de pena pela possibilidade de serem impotentes vítimas do poder do hipnotizador; é como se ele roubasse a vida das pessoas seja pelo assassinato ou por mantê-las presas em um sanatório.

Em relação aos três filmes, constitui-se uma identidade a partir dos personagens que trazem representações dos judeus; eles são associados a uma ameaça à comunidade alemã e a situações financeiras que geram um conflito: a comunidade judaica de *O Golem* contra a corte do imperador, com um suborno levando ao desfecho de destruição; a praga do leste contra Wisborg, com uma negociação imobiliária conduzindo à morte; e o charlatão estranho e manipulador, que abre um negócio na feira de Holsteinwall. Mas há também uma simpatia em *O Golem* com relação aos judeus, colocados como vítimas do império germânico. Já a identidade que se constrói dos alemães é a de vítima, especialmente em *Nosferatu* e *O Gabinete do Dr. Caligari*; este último traz um subtexto sobre experiências traumáticas ao iniciar o relato de Francis como uma lamentação a respeito do que ele e Jane passaram, uma justificativa sobre o estado catatônico em que a jovem é apresentada no epílogo. O mundo disforme que Francis enxerga em sua memória é, conforme Kracauer (1988) e Eisner (2005), uma relação ao trauma gerado na sociedade alemã após as perdas humanas e humilhações do pós-guerra, projeção da alma torturada do povo alemão. E *Nosferatu* é, como o título original do filme traz, uma sinfonia do horror que toca para o desfile de caixões na dizimada Wisborg, visão que há alguns anos antes do lançamento do filme era rotineira e não um evento sobrenatural.

Sobre os aspectos românticos da tipologia de Löwy e Sayre (1995), em *O Golem* há um sentimento de resignação por parte dos judeus, que se livram da ameaça de expulsão, mas aceitam continuar na condição de párias; este sentimento também está presente em Miriam, personagem ao redor da qual se constrói uma *mise-en-scène* que reforça sua ansiedade por libertação, mas que se resigna à condição de submeter-se à autoridade do rabino,

seu pai. O oposto disso, a revolta, é simbolizado na própria criatura de terra; o Golem passa por uma humanização durante a experiência na corte que abre caminho para seu rompimento com o rabino, promovendo a destruição de seu mundo original pelo fogo. Em *O Gabinete do Dr. Caligari* manifesta-se o aspecto restitutionista do Romantismo, que idealiza a felicidade no passado medieval pré-capitalista como uma reação à modernidade, criando um estado de espírito que pode se manifestar através de um “semblante desesperado” que trava uma luta perdida, dizem Löwy e Sayre (1995), como ocorre no filme: a história, personagens e a *mise-en-scène* articulam um sistema opressor que faz a realidade desaparecer em dúvidas e dubiedades, tornando o sonho bucólico de Francis de uma vida feliz ao lado de Jane um pesadelo gótico. *Nosferatu* traz uma aproximação com elementos do Romantismo fascista principalmente por ligar representações de judeus à morte e destruição, como uma ameaça à sociedade, por glorificar o irracional através das forças da natureza e o “instinto bruto em suas formas mais agressivas” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 105).

Por fim, fica evidente que o cinema expressionista é influenciado pela tradição romântica alemã e se constitui a partir de elementos românticos adaptados a uma nova época. As narrativas se debruçam em dualismos, estados psicológicos, atmosferas fantásticas e opressoras que exigiram de seus realizadores novas concepções no uso das técnicas do cinema para criar imagens que correspondessem a determinada carga emocional. Dessa forma, é correto afirmar que o Romantismo influencia no conteúdo e na forma destes filmes, muitas vezes fazendo da forma o conteúdo e do conteúdo a forma, construindo simbologias, analogias e paralelismos através da montagem e na organização da *mise-en-scène*. É correto afirmar também que a influência da tradição romântica alemã pesa no aspecto fantástico dos três filmes, pendendo para uma visão de mundo mais sombria, o lado obscuro do homem e da natureza, de onde provém a simbologia dos vilões e monstros dos filmes expressionistas.

Dessa forma, o cinema expressionista foi a intensa estreia do Romantismo na comunicação de massa, quando a nova técnica que acabava de sair dos seus primórdios sofreu a influência dessa visão de mundo subjetiva, desse continente esquecido, conforme Safranski (2010), estimulando artistas a inovarem no uso da linguagem cinematográfica e na construção de universos fantásticos para não apenas criar um visual, mas também para transmitir uma sensação ou sentimento em relação a ele, fazendo a crítica à contemporaneidade da República de Weimar a partir de elementos românticos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo. Antissemitismo, Imperialismo, Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 4ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

_____. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 11ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BERLIN, Isaiah. **Raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Letras, 2015.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERTOLLI FILHO, Cláudio. **As pesquisas no campo da Comunicação e os conceitos de cultura**. Revista Comunicação Midiática, v. 8, n. 2, p. 14-35, 2013.

BIANQUIS, Geneviève. **A vida quotidiana na Alemanha na época romântica**. Lisboa: Livros do Brasil, 1960.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 73.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. Espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DEKEL, Edan; GURLEY, David G. How the Golem Came to Prague. **The Jewish Quarterly Review**, Vol. 103, n. 2, 2013.

EISNER, Lotte H.. **A tela demoníaca: influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ELIAS, Norbert. **Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e**

XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____ **O processo civilizador I.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELSAESSER, Thomas. *Germany: The Weimar Years* In: NOWELL-SMITH, G. (Org.). **The Oxford history of world cinema.** Oxford: Oxford University Press, 1996.

EVANS, Richard J.. **A chegada do terceiro Reich.** São Paulo: Planeta, 2014.

_____ **O terceiro Reich no poder.** São Paulo: Planeta, 2014.

_____ **O terceiro Reich em guerra.** São Paulo: Planeta, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. **Cinema e política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar.** Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GUNNING, Tom. *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the Incredulous Spectator.* In: WILLIAMS, Linda. **Viewing positions: ways of seeing film.** New Brunswick: Rutgers University Press, 1995).

_____ *The Cinema of Attraction: Early Cinema, it's Spectator and the Avant-Gard.* In: ELSAESSER, Thomas. BARKER, Adam. **Early Cinema: space, frame, narrative.** London; BFI Publishin. 1990.

HOBBSAWN, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____ **A era do capital: 1848-1875.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____ **A era dos impérios: 1875-1914.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____ **A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991.** Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1999.

_____ **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KITCHEN, Martin. **A history of Modern Germany – 1800-2000.** Blackwell Publishing, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LOCHNER, Louis P. **A Alemanha por dentro.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Cinema e linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONDAINI, Marco. In: MAGNOLI, Demétrio. Org. **História das guerras**. São Paulo: Contexto, 2006.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. Org. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais – investigações em psicologia social**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

NOSFERATU. Direção de F. W. Murnau. Produção de Enrico Dieckmann e Albin Grau. Alemanha: F. W. Murnau, 1922. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cQa6J3_a7II (Acessador pela última vez em 01 de fevereiro de 2018).

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção de Robert Wiene. Produção de Rudolf Meinert e Erich Pommer. Alemanha: Robert Wiene, 1919. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dYDrripa6vE> (Acessado pela última vez em 29 de maio de 2018).

O GOLEM. Direção de Paul Wegener. Produção de Paul Davidson. Alemanha: Paul Wegener, 1920. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ArHM_UArtPI (Acessador pela última vez em 01 de fevereiro de 2018).

PEARSON, Roberta. *Early Cinema*. In: NOWELL-SMITH, G. (Org.). **The Oxford history of world cinema**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**; tradução de Mônica Cosa Neto – São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34, 2005.

_____. **A ficção documental: Marker e a ficção da memória**; tradução de Analu Cunha – Revista Artes & Ensaios (online). Edição 21. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2010, dezembro. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf - ISSN: 2448-3338

SADOUL, George. **História do cinema mundial**. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 4ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.