



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História



CORA DE MIRANDA TORRES DE MELLO

**CINEMA, SOCIEDADE E POLÍTICA NA REPÚBLICA DE
WEIMAR: UM ESTUDO DOS FILMES DE FRITZ LANG
SOBRE O DR. MABUSE (1922 - 1933)**

2020

CORA DE MIRANDA TORRES DE MELLO

**CINEMA, SOCIEDADE E POLÍTICA NA REPÚBLICA DE
WEIMAR: UM ESTUDO DOS FILMES DE FRITZ LANG
SOBRE DR. MABUSE (1922-1933)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – PPGH, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: Patrimônio, Ensino de História e Historiografia.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Pedro Spindola Caldas

Rio de Janeiro 2019

CORA DE MIRANDA TORRES DE MELLO
CINEMA, SOCIEDADE E POLÍTICA NA REPÚBLICA DE WEIMAR: UM
ESTUDO DOS FILMES DE FRITZ LANG SOBRE DR. MABUSE (1922-1933)

Esta dissertação foi julgada adequada para a
obtenção do título de Mestre em História Social e
aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela
Banca Examinadora.

Aprovado em ____ de _____ de _____.

Banca Examinadora

_____ Prof. Dr. Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira
Caldas (Titular) Doutor em História Social (PUC-Rio, 2004), UNIRIO

_____ Prof. Dr. Carlo Romani Doutor em
História (UNICAMP, 2003), UNIRIO

_____ Profa Dra Francine Iegelski Doutora em
História Social (USP, 2011), UFF

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, Pedro Caldas, que me guiou nesse caminho, sempre solícito e compreensivo. Não poderia pedir orientação melhor ou mais competente. Sinceramente, muito obrigada.

Gostaria de agradecer especialmente ao meu pai, que sempre me apoiou e me ajudou, além de ser a pessoa que me apresentou ao cinema expressionista alemão, há muitos anos. Obrigada por sempre se interessar na minha vida e no meu trabalho, além de enriquecer muito a minha biblioteca.

Agradeço à Juana, minha irmã, por ser a melhor pessoa que eu conheço, e com certeza, a mais essencial para a realização dessa pesquisa. Obrigada mesmo por todas as horas que você gastou me ajudando.

Agradeço também à minha mãe, por ser maravilhosa, me sustentar, me dar carinho e força durante toda minha vida.

Meu avô também merece destaque, por sempre ser solícito, muito interessado, e me ajudar imensamente, além de ser a pessoa que me fez ver meu amor por história.

Gostaria também de agradecer à minha banca, Francine Iegelski e Carlo Romani, os conselhos de vocês foram essenciais para a realização desse trabalho, muito obrigada por se disponibilizarem a fazer parte deste processo. Carlo Romani, suas aulas na graduação me inspiraram para estudar este período; e Francine Iegelski, suas aulas no mestrado me ajudaram a pensar e repensar constantemente a história. Muito obrigada.

Gostaria de agradecer também à Unirio e todos seus funcionários, em especial à Priscila Luvizotto do PPGH, que me salvou a vida inúmeras vezes.

RESUMO

Esta dissertação busca trabalhar a representação do mal durante a República de Weimar. É o estudo de uma série de filmes sobre o personagem Dr. Mabuse. O primeiros dois filmes foram filmados em 1922 (“Dr. Mabuse- O apostador”), o terceiro foi filmado em 1933 (“O Testamento do Dr. Mabuse”). Faço uma análise destes filmes, buscando entender as diferenças entre as representações do Dr. Mabuse (visto como a personificação do mal). Além disso, a pesquisa trabalha o contexto político e social da Alemanha durante a República de Weimar, o cinema e o movimento expressionista, e outras obras de Fritz Lang (com o enfoque na representação do mal que aparecem nos filmes)

Palavras- chave: Cinema, Fritz Lang, República de Weimar

ABSTRACT

This dissertation works on the representation of evil during the Weimar Republic. It is the study of a series of films about the character Dr. Mabuse. The first two films were shot in 1922 (“Dr. Mabuse- The gambler”), the third was shot in 1933 (“The Testament of Dr. Mabuse”). I analyze these films, trying to understand the differences between Dr. Mabuse's representations (seen as the personification of evil). In addition, the research works on the political and social context of Germany during the Weimar Republic, cinema and the expressionist movement, and other works by Fritz Lang (focusing on the representation of evil seen in the films)

Keywords: Cinema, Fritz Lang, Weimar Republic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. CINEMA NO CONTEXTO POLÍTICO DA REPÚBLICA DE WEIMAR.....	10
1.1 O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA.....	10
1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA GERAL.....	14
1.3 CINEMA PRÉ-WEIMAR NA ALEMANHA.....	23
1.4 CINEMA EM WEIMAR.....	25
1.5 O MOVIMENTO EXPRESSIONISTA.....	27
1.6 A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA E EXPRESSIONISMO NA REPÚBLICA DE WEIMAR.....	32
2. A REPRESENTAÇÃO DO MAL EM “A MORTE CANSADA”, “OS NIBELUNGOS”, “METRÓPOLIS” E “M- O VAMPIRO DE DUSSELDORF”.....	38
2.1 DISCUSSÃO BIBLIOGRÁFICA.....	40
2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS FILMES DE FRITZ LANG.....	46
2.2.1 “A MORTE CANSADA” (1921).....	46
2.2.2 “OS NIBELUNGOS”(OS NIBELUNGOS -A MORTE DE SIGFRIED” E OS NIBELUNGOS- A VINGANÇA DE KRIEMHILD) (1924).....	50
2.2.3 “METRÓPOLIS” (1927).....	55
2.2.4 “M- O VAMPIRO DE DUSSELDORF” (1931).....	61
2.3 ANÁLISE NA REPRESENTAÇÃO DO MAL NOS FILMES DE FRITZ LANG DA DÉCADA DE 20.....	64
3. A EVOLUÇÃO DA MALDADE EM DR. MABUSE.....	72
3.1 ANÁLISE DO FILME “DR. MABUSE- O JOGADOR”.....	75
3.2 ANÁLISE DO FILME “O TESTAMENTO DO DR. MABUSE”.....	89
3.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE “DR. MABUSE – O JOGADOR”E “O TESTAMENTO DO DR. MABUSE”.....	103
CONCLUSÃO.....	105
BIBLIOGRAFIA.....	108

INTRODUÇÃO

A República de Weimar (1919-1933) foi a primeira república na Alemanha, e esteve vigente no período do entre-guerras, tendo poucos anos de duração. Esse momento histórico foi muito estudado, especialmente por ser o período que antecede a ascensão do regime nazista. A situação em que o país se encontrava, era conturbada: a Alemanha estava endividada, tendo acabado de perder uma guerra. Um novo sistema político estava sendo estruturado em meio a disputas políticas no país. Entretanto, este também foi um período muito rico em produções artísticas: o cinema começava a ganhar força e ocupar um espaço privilegiado na sociedade.

Busco pesquisar algumas obras cinematográficas, e utilizar suas análises e interpretações para compreender melhor alguns aspectos da República de Weimar. Fritz Lang e Thea von Harbou escreveram, em parceria, uma série de filmes que têm o mesmo protagonista: “Dr. Mabuse”. O personagem é retratado como um dos maiores criminosos do país. Os filmes foram produzidos com onze anos de diferença, mas os ambos tratam das atividades criminais de Mabuse.

“Dr Mabuse – der Spieler”¹, corresponde aos dois primeiros filmes, ambos lançados em 1922: o primeiro chama-se "Der große Spieler: Ein Bild der Zeit" (O Grande Jogador: Uma Imagem do Tempo), e o segundo, a sequência, "Inferno: Ein Spiel von Menschen unserer Zeit" (Inferno: Um Jogo para as Pessoas de Nosso Tempo). Além desses, será analisado o terceiro filme da série, “Das Testament des Dr. Mabuse”, estreado em 1933².

¹ Resumo geral de “Dr. Mabuse, die Spieler”; é um filme que no total dura quatro horas e meia. Por isso foi dividido em duas partes; Mabuse é um mestre do disfarce, da manipulação e de jogos de apostas, além de ser um psiquiatra e dominar a arte da hipnose. Este personagem é um criminoso notório que nunca consegue ser encontrado, devido às suas habilidades de se disfarçar como outras pessoas – no filme aparece como um senhor destinto, um outro senhor que articula com a bolsa de valores, um marinheiro bêbado, etc. A trama mostra Mabuse tomando frente de uma variedade de crimes, sempre utilizando a manipulação das pessoas como ferramenta para essas atividades, além de liderar uma organização de criminosos completa, muito intrincada e complexa. Neste filme, Mabuse escolhe como uma de suas muitas vítimas o filho de um milionário, Edgar Hull, que acaba perdendo fortunas para ele (sob disfarce) através de seus poderes hipnóticos, durante um jogo de apostas.

Estes casos chamam a atenção do promotor estadual Norbert Von Wenk, e este passa a investigar. A trama se complica quando o doutor sequestra a Condessa Told - que era conhecida de Wenk- e hipnotiza seu marido, fazendo com que se suicide. O filme chega ao final quando Wenk e a força policial decidem ir à casa de Mabuse, onde ocorre um tiroteio em confronto com os criminosos da organização. Assim, o doutor foge para o lugar onde falsificava dinheiro (subterrâneo). Lá, é encontrado pelo promotor, em estado de total insanidade.

² Resumo geral de “Das Testament des Dr. Mabuse : 1933. O filme mostra que o Dr. Mabuse que conhecemos no longa anterior está em um hospício, louco, e que passa todo o seu tempo escrevendo diversos crimes. Dr. Kramm, um dos psiquiatras de tal instituição, descobre que tais crimes estão virando realidade. Assim, conta para seu colega Dr. Baum, o diretor do hospício, e aparece morto na mesma noite,

O foco principal da pesquisa será analisar e compreender o que mudou na forma em que o protagonista é representado nos dois filmes. Veremos mais a frente que o que é mais importante de ser observado é o que mudou na República de Weimar (do seu início para o seu final) para que a maldade do Dr. Mabuse mude de objetivo e de proporção.

A escolha desses filmes não foi arbitrária: primeiramente, busco compreender o que (e porque) muda na representação do personagem entre os dois primeiros filmes e o último. Dentro disso, há a questão de como a representação do mal – de acordo com o próprio Fritz Lang, em um uma entrevista, o Dr. Mabuse era a personificação do mal e dos crimes- é justamente o ponto que mais muda nestes onze anos de diferença entre os longa-metragens³. É desta forma que Mabuse se apresenta como um criminoso notório, em ambas histórias. Contudo, nas partes 1 e 2 da sequência, o Doutor é conhecido pelo espectador e por toda sua organização criminosa. Mabuse tem diversos rostos para exercer seus planos, mas sua corporação estava a par disso, sabiam para quem trabalhavam. É uma figura do mal explícita, conhecida.

No “Das testament des Dr. Mabuse”, uma mudança crucial ocorre na forma pela qual este personagem é apresentado. Ele passa a ser uma figura desconhecida – anteriormente, tinha múltiplos "rostos"; no longa de 1933, porém, passa a não ter nenhum. Ninguém de sua nova organização sabe quem é o líder, nunca o viram.

Para cumprir este objetivo, começo, no primeiro capítulo do meu trabalho, a apresentar formas de utilizar o cinema como fonte para o estudo histórico. Há diversas metodologias diferentes que tem esse mesmo objetivo. O início do trabalho é para nos

assassinado por capangas de Mabuse. O detetive Lohmann, o investigador neste volume, suspeita que o mesmo esteja por trás do assassinato, mas quando vai ao hospício descobre que Mabuse havia falecido. Todavia, Mabuse não morreu de fato, seu espírito permanecera vivo – e Dr. Baum o incorporara, conforme o filme revela em suas cenas finais. Sua organização criminosa não sabe para quem trabalha; ele só se comunica com eles por intermédio de uma cortina, que só permite ver sua silhueta. Um de seus capangas, Thomas Kent, está em conflito, por estar apaixonado por uma boa moça chamada Lili, e, ao mesmo tempo, pertencer à organização criminosa, que o sustenta. Ambos decidem ir à polícia, mas antes de chegarem, são sequestrados e postos em uma sala com uma bomba. Para diminuir o impacto da bomba decidem inundar o cômodo. Nesse meio tempo, descobrem que quem estava atrás da cortina não era uma pessoa, alguém material, era apenas uma silhueta, e as ordens que ouviam eram gravações. O detetive Lohmann e a força policial conseguem prender a organização de criminosa, descobrem que Dr. Baumm é Mabuse, e que orquestrou uma explosão enorme em uma fábrica. Lohmann e Kent correm atrás de Baumm que está indo se refugiar no hospício. O doutor tenta matar Lohmann, mas não consegue, e no final descobrimos que Mabuse ficou novamente insano.

³ Cf. PHILIPPE, Jean Claude. “Interview with Fritz Lang” In _____ GRANT, Barry Keith (ORG.) “Fritz Lang- interviews”. University Press of Mississippi, 2003. p.25

situar nas diferentes formas de produzir história através do cinema, quais aspectos busco incorporar nas análises dos filmes aqui trabalhados, etc.

Em seguida é importante traçar a contextualização histórica geral sobre a Alemanha no período: entender como se deu esta República e também como a sociedade se sentia em relação a este novo sistema governamental; quais eram os grupos políticos que disputavam espaço e como se situavam no país. É necessário entender o meio em que esses filmes foram concebidos para que posteriormente, possam ser analisados cuidadosamente, considerando seu tempo histórico.

As últimas etapas do primeiro capítulo são entender os caminhos percorridos pelo cinema na Alemanha: como foi recebido, por quem e como foi utilizado até virar uma produção artística popular e reconhecida. Além disso, apresentarei o movimento expressionista no início do século XX, que permeiou as diversas artes da época: as artes plásticas, teatro e também o cinema.

O segundo capítulo começa com uma discussão bibliográfica com os diversos autores que estudaram história através de análise e interpretação de obras cinematográficas. Há muitos pesquisadores que utilizaram esse tipo de documento histórico, e é necessário se situar nessa discussão.

O restante do capítulo, tem como objetivo compreender algumas obras de Fritz Lang produzidas entre 1922 e 1933 (datas correspondentes aos filmes sobre “Dr. Mabuse). Lang foi um diretor eclético, que trabalhou com diversos gêneros, e seus filmes que diferem entre si de forma significativa. Portanto, é importante entender o percurso do cineasta e de sua produção, para que a análise dos filmes do Dr. Mabuse seja bem embasada. Os longa-metragens que serão trabalhados são “A morte cansada”, “Os Nibelungos- a morte de Siegfried”, “Os Nibelungos – a vingança de Kriemhild”, “Metrópolis” e “M- o vampiro de Dusseldorf” No final do capítulo, faço uma análise comparativa dessas obras com o foco na representação do mal em suas narrativas.

O terceiro e último capítulo é a análise propriamente dita dos filmes. Começo descrevendo os filmes, e vou fazendo a análise aos poucos, focando principalmente nas diferenças entre os filmes. O principal objetivo dessa comparação é se atentar para as disparidades entre as representações da maldade do protagonista, Dr. Mabuse: como e quais são as mudanças detectadas em suas atividades criminosas; e como esse

personagem se relaciona com o público e com os outros personagens que participam das tramas.

CAPÍTULO 1 - CINEMA NO CONTEXTO POLÍTICO DA REPÚBLICA DE WEIMAR

Esta pesquisa consiste em uma análise de uma série de filmes (série significando três filmes sobre o mesmo personagem, Dr. Mabuse) realizada durante a República de Weimar (1918-1933). Os dois primeiros filmes foram produzidos em 1922, e o terceiro em 1933. Busco compreender os anos iniciais e finais do período; bem como realizar uma análise comparativa entre os filmes que tiveram uma década de distância entre si, e entender porque o protagonista, o mesmo personagem, se apresenta de formas completamente distintas em cada um deles.

A seguir apresentamos um debate sobre o cinema como uma fonte válida para o estudo da história – mostrando dois métodos distintos para cumprir este propósito de análise, e situando o método escolhido para este estudo.

Posteriormente, comento o contexto histórico e político da Alemanha no período, e os caminhos percorridos pelo cinema alemão até a chegada da República – fazendo relações entre o cinema em Weimar e o cenário político.

Em seguida, o foco será no movimento expressionista e suas diversas nuances e mudanças sofridas desde o início até o momento em que uma parcela do cinema alemão passa a fazer parte desta corrente, a ser inspirado por esta forma de expressão artística. Outra questão muito importante a ser debatida é como o cinema representa a crise social da população durante a República de Weimar.

De início, é necessário discorrer a respeito da legitimação do estudo da história através de obras cinematográficas, e quais os métodos válidos para meu objetivo. O estudo do cinema durante a República de Weimar é um campo bastante explorado no meio histórico, e há diversos teóricos que defenderam e criaram diferentes métodos buscando atender a esse propósito.

1.1 O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA

Marc Ferro é um dos pesquisadores pioneiros no campo de análise de filmes para o estudo da história- trabalhou extensivamente em relação a longas-metragens realizados

no início do surgimento da União Soviética, utilizando diversas obras cinematográficas como documentos. Sua tese consiste na importância de tratar-se o cinema como um agente histórico⁴, e também como um instrumento de influência - disputado por diversas instituições de poder da sociedade, como veremos mais à frente.

De acordo com Ferro, “toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura.”⁵ Para fazer-se estes estudos, obviamente, é necessário situar a história do momento em que os filmes foram produzidos, e a rede da produção cinematográfica da época. Nesta proposta de análise cinematográfica explora outras questões que não podem ser relevadas, além do filme em si: averiguar qual era o alcance do cinema na população (apesar de nem sempre ser possível⁶); se tais obras foram célebres na época e vistas por uma grande parte da sociedade; como foi a recepção de tais filmes -por quais grupos foram aclamado e por quais foram criticados, e porque- qual era seu público alvo, etc.

O período da República de Weimar é conhecido por ser um momento em que a arte nacional foi muito explorada, com muitas produções literárias, cinematográficas e no campo das artes plásticas. Corey Ross, no livro “Weimar Culture Revisited”, mostra que a quantidade de salas de cinema quase dobrou de 1918 à 1928, e a frequência da população também aumentou consideravelmente. Obviamente este aumento não era homogêneo, ocorria nas grandes cidades, as quais concentravam o maior número de salas de cinema e diversidade de filmes. No meio rural, este acesso era diferente.⁷

Marc Ferro argumenta que o cinema pode trazer novas interpretações e novas formas de se estudar história – que diferem da análise de um documento escrito. Ferro mostra que, no estudo do cinema, para se obter novas informações, é necessário enxergar não somente o que é evidente, mas também os ‘lapsos’ inconscientemente deixados pelos realizadores. São nestes ‘lapsos’, dificilmente visíveis, que transparecem a historicidade: “(...) no filme há lapsos a todo o momento, porque a realidade que se quer representar não chega a esconder uma realidade independente da vontade do operador”.⁸

⁴ FERRO, Marc. “Cinema e História” Editora Paz e Terra, São Paulo, 1992 p. 13

⁵ Idem p. 17

⁶ Idem p.15

⁷ ROSS, Corey. Cinema, Radio and “Mass Culture” in the Weimar Republic: Between Shared Experience and Social division. In: _____”Weimar Culture Revisited” Palgrave Macmillan, 2011. p. 25

⁸ FREY, B. et al (Entr.) Marc Ferro – falsificações. M. Revista de Cinema, Lisboa, n. 4, p.70-71, jul 1997

Em seu livro “Cinema e História”, Ferro explica como utilizar o filme como documento histórico, analisando-o como um “produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas.”⁹ Ao fazer isso, é necessário observar não apenas a narrativa da obra, sua história, mas também a forma pela qual é abordada, o cenário, o roteiro; além de pesquisar a fundo todos os agentes que permeiam a realização de tais filmes: o diretor (neste caso, estudarmos seriamente Fritz Lang, o diretor dos longas-metragens selecionados para o projeto; quem ele era, como pensava o cinema, sua relação com a sociedade, etc.), os produtores, o governo, a crítica e a recepção dos filmes.

Ferro mostra alguns eixos de interferência e relações cruciais entre cinema e história, e a importância de entendê-los. Primeiramente, explica como dirigentes de diversos países utilizaram o cinema para que servisse a propósito de propaganda; de exaltações de aspectos governamentais - Ferro mostra que tais forças tentam tornar a arte do cinema submissa, enquanto ela tenta se manter autônoma¹⁰.

Outra questão levantada por Ferro é a respeito das diversas relações e conflitos existentes entre os vários polos necessários para a realização de uma obra cinematográfica. Além disso, demonstra como estes modos de escrita podem virar “armas de combate” da sociedade que produz o filme e da sociedade que o recebe.

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e os do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o

⁹ FERRO, Marc. “Cinema e História” Editora Paz e Terra, São Paulo, 1992. p.87

¹⁰ Idem, p.14. Marc Ferro exemplifica este ponto mencionando que a Inglaterra usou inicialmente o cinema para exaltar a coroa e seus atributos. Outro exemplo que ilustra bem estas relações e suas consequências diretas em um filme realizado durante a República de Weimar é o epílogo da “Última Gargalhada”, de Murnau. Originalmente, o filme ia acabar de forma trágica, com o pobre porteiro (o protagonista) arruinado. Contudo, o produtor da obra achou que este final proporcionava uma imagem muito negativa de seu governo, o descreditando. Assim, Murnau teve de acrescentar um epílogo, no qual havia um final feliz para o porteiro.

brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria dos outros artesãos da obra.¹¹

Christian Metz, em seu livro “Linguagem e cinema”, proporciona diversos pontos de vista muito interessantes sobre a análise de filmes– Metz é pertinente para o trabalho, mas é importante ressaltar que este estudo não se propõe a fazer uma análise semiológica – porque de acordo com sua teoria, há três vertentes primordiais a serem exploradas no estudo de um fato fílmico: a dimensão sociológica, estética e psicológica, porém esta pesquisa não irá estudar esta última vertente, a da psicologia (essencial para o pensamento de Metz)

Metz começa sua escrita com uma explicação que distingue o “fato cinematográfico” do “fato fílmico” : o fato cinematográfico corresponde a todo o mundo cinematográfico, no sentido amplo da palavra, em tudo que implica a indústria cinematográfica, fazendo com que seja necessário um estudo que antecede o filme (infra-estrutura, financiamento, legislações, etc.), e também uma pesquisa correspondente às implicações após a estreia do filme, (as audiências de seu alcance e suas influências comportamentais.¹² Já o fato fílmico consiste em algo bem mais restrito, apenas uma parte do fato cinematográfico:

Essa distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico tem o grande mérito de propor com o *filme* um objeto mais limitado, menos incontrolável, consistindo, principalmente, em contraste com o resto, de um discurso significante localizável-, face ao cinema que, assim definido, constitui um “complexo” mais vasto dentre o do qual, entretanto, três aspectos predominam mais fortemente: aspecto tecnológico, aspecto econômico aspecto sociológico.¹³

Todavia, o estudo semiológico proposto por Metz foca sua atenção essencialmente no estudo do fato fílmico, e para este também resalta três aspectos de grande importância: a dimensão sociológica, estética e psicológica. O que interessa a esta pesquisa é sua proposta de interpretar o filme, em sua totalidade, como um texto, uma linguagem: “um texto fechado-conto, mito, peça teatral, romance, etc.- é sempre, e

¹¹ Idem p.17

¹² METZ, Christian. “Dentro do cinema, o fato fílmico. In: _____ Linguagem e cinema. Editora perspectiva, 1980. p.11

¹³ Idem p. 11

sempre ao mesmo tempo, um objeto cultural total e um objeto de certo modo pequeno aos olhos da produção geral de uma sociedade.”¹⁴

Metz afirma que o conteúdo é consideravelmente relevante para sua metodologia, e discorda da visão de que apenas a forma seria significativa para a semiologia: “Se se declarar que a semiologia estuda a *forma* dos filmes, isso deve ser feito sem esquecer que a forma não é o que se opõe ao conteúdo, e que existe uma forma do conteúdo, tão importante quanto a forma do significante”¹⁵

Pretendo que este trabalho baseie-se na metodologia de Marc Ferro, explicada anteriormente, porém, que absorva alguns aspectos da metodologia apresentada por Christian Metz, como dar grande atenção para a estética (especialmente levando em consideração que os primeiros dois filmes são mudos) e o princípio mais crucial da semiologia que é “a vontade de tratar os filmes como textos, como unidades de discurso, obrigando-se assim a pesquisar diferentes *sistemas* (quer sejam códigos ou não) que venham informar esses textos e tornar-se implícitos.”¹⁶

Antes de entrar no “fato filmico” em si, é importante nos ambientar no momento histórico, político e econômico da República, além de traçar um panorama do cinema, do início do século xx, até o fim deste período. Este será o objetivo do primeiro capítulo.

1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA GERAL

Antes de explorar o assunto do cinema em Weimar, especificamente, é válido fazer uma breve contextualização histórica, bastante generalizada, do período que nos interessa para a pesquisa: a República de Weimar. Conforme dito anteriormente, o foco primordial da pesquisa é compreender o que ocorreu na Alemanha entre os anos de 1922 e 1933 (anos em que os filmes do “Dr. Mabuse” foram produzidos) para que a representação do mal - vista através do protagonista- mude de forma tão drástica. Para cumprir este objetivo é necessário esclarecer a contextualização histórica deste período.

¹⁴ Idem p. 15

¹⁵ Idem p.21

¹⁶ Idem p. 21

O país acabava de sair de uma Guerra Mundial que havia devastado a nação recém formada, enterrada em dívidas. Em 1918, foi instaurada, pela primeira vez, uma democracia parlamentar na Alemanha. Detlev Peukert, em seu livro “The Weimar Republic” pinta um panorama geral da situação:

A República de Weimar não se firmou por consequência de um ato heróico (...) não foi concebida como um novo mundo. Na verdade, foi um produto de diversos acordos, de derrotas e concessões mútuas. Talvez a nova configuração tivesse sobrevivido se, ou enquanto, houvesse condições de vida aceitáveis. Quando, no entanto, atividades econômicas e condições sociais foram atingidas pela crise, houve poucas razões para legitimidade pública na qual a República poderia se apoiar, e a busca pela estabilidade política se provou infrutífera.¹⁷

Tal República não teve longa duração, desfazendo-se em 1933 com a chegada de Hitler ao poder. Entretanto, foi um momento muito complexo político e socialmente: havia diversas frentes políticas almejando o poder, a República tinha que arcar com enormes dívidas, além de lidar com o fardo histórico de ter perdido a guerra.

O período de Weimar pode ser dividido em três “fases”, a primeira tem por início a derrota na 1ª Guerra Mundial, e a imposição do tratado de Versalhes. A população encontrava-se dividida, encarando diversos levantes revolucionários de esquerda e da contrarrevolução armada da direita, resultando em quase uma guerra civil. Além disso, a população enfrentou uma enorme inflação em 1923, que resultou em uma “classe média amargurada, enfraquecendo as forças dos defensores mais fortes da república nos sindicatos e no ‘Partido Social Democrata’. Um experimento político democrático, formalmente republicano, começou no meio do legado autoritário da industrialização alemã.”¹⁸ Assim nasceu a República de Weimar.

¹⁷ Tradução livre. No original: “The Weimar Republic did not come into being as the result of an heroic act (...) it was not conceived as a brave new world. Rather, it was the product of complex and painful compromise, of defeats and mutual concessions. And yet the unspectacular new arrangements might have survived if, or as long as, acceptable living conditions have prevailed. When, however, economic activity and social conditions reached the point of crisis, there were few reserves of public legitimacy on which the Republic could draw, and the search for stabilizing political solution was proved fruitless.”

PEUKERT, Detlev. “The Weimar Republic” Hill and Wang, New York, 1993

¹⁸ HERF, Jeffery. Reactionary Modernism- Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich. Cambridge University Press, 2003. p. 19

Tradução livre. No original: embittered the middle class and weakened the strength of the republic's strongest defenders in the trade unions and in the Social Democratic party (SPD). A

A partir de 1924 iniciou-se uma fase de estabilidade na República. As disputas entre a esquerda e a direita reduziram-se, e a enorme inflação chegou ao fim com a estabilização fiscal¹⁹. Foi neste momento, devido à diminuição dos conflitos políticos e alguma prosperidade econômica, em que os métodos corporativos americanizados -que promovem maior produtividade- alcançaram seu apogeu. Porém, de acordo com o historiador Jeffery Herf “a diferença entre as instituições formais republicanas de Weimar, as instituições politicamente democráticas e as tradições sociais, econômicas, não-liberais e não superados da Alemanha voltaram a surgir de 1929 a 1933, quando a depressão se provou muito intensa para o sistema político enfrentar.”²⁰.

Nesta terceira fase, imediatamente antes da ascensão do regime nazista, o desemprego cresceu, e, com ele, o extremismo político, esvaziando os partidos de centro; o partido nazista passou a ser atrante para a classe média-baixa. Juntamente com este fator, os comunistas e os direitistas atacavam -por motivos diferentes, opostos- os social-democratas e a República de Weimar. Em 1933, Hitler chega ao poder na Alemanha.

Noah Isenberg, em seu livro “Weimar Cinema: An Essential Guide to Films of the Era” argumenta que a população alemã, devido a todos estes momentos de crises políticas, sociais e financeiras, estava especialmente necessitada de ficção, de histórias. Em suas palavras:

Neste mundo paranóico, construído precariamente sobre o vazio de poder que foi deixado após a guerra, a necessidade de projetar as fantasias, ansiedade e sonhos da sociedade nas grandes telas surgiu quase tao rapidamente quanto a República em si entrava em colapso. O “faz de conta” da atmosfera geral política e social encontrou sua expressão lógica no cinema.²¹

formally republican, democratic political experiment began in the midst of the authoritarian legacies of German industrialization.

¹⁹ Idem p.19

²⁰ Idem p. 19 Tradução livre. No original: But the underlying gap between Weimar’s formal republican and democratic political institutions and Germany’s still unsurmounted illiberal social, economic and ideological legacies surfaced again from 1929 to 1933 rhan the depression proved too much for the German political system to handle.

²¹ ISENBERG, Noah, Introduction. In: _____ “Weimar Cinema – An Essential Guider to Classic Films of the Era” p.16

Neste trecho, Isenberg deixa claro que o cinema surge nesta sociedade justamente quando a mesma está em busca de ficções e histórias- um meio muito popular para suprir essas necessidades. Nesta contextualização histórica do período da República, é importante dar o exemplo do filme que será o documento primordial desta pesquisa: “Dr. Mabuse”.

A obra cinematográfica de Lang “Dr. Mabuse – der Spieler” deixa claro diversos aspectos da contextualização sócio-política de seu período. Em outras palavras, o filme incorpora acontecimentos reais em sua narrativa. Mabuse é um vilão que explora a modernização e as novidades tecnológicas.

Esta questão fica evidente na primeira cena: o filme começa com uma atividade criminosa articulada para que o doutor obtenha um contrato comercial contendo importantes informações (sobre negócios) que afetariam as transações na bolsa de valores. Para que Mabuse obtenha as informações sobre este documento, ele faz com que sua organização criminosa o roube. O crime é minuciosamente planejado; um capanga de Mabuse executa o roubo, que era guardado por um homem que estava em um trem sobre trilhos suspensos. O documento é jogado pela janela no exato minuto em que outro membro da organização passa por baixo dos trilhos, de automóvel, recuperando o envelope. Neste momento, a Mabuse, um terceiro cúmplice telefona, assegurando-o de que o plano havia sido bem sucedido.

Podemos ver como o processo de modernização é posto em evidência nesta obra: Dr. Mabuse é um vilão moderno. Tom Gunning argumenta

Mas Lang em “Dr. Mabuse – der Spieler” explora o assunto de seu subtítulo, “O grande apostador: uma imagem de seu tempo”, por meio de seu personagem. Quase sistematicamente, Lang constrói o poder de Mabuse por meio de vários aspectos da modernidade. No primeiro roubo, ele estabelece a relação entre Mabuse a tecnologia, e as imbricações entre tempo e espaço que ela permite. Na sequência seguinte, Lang usa Mabuse para explorar a natureza “desconectada” da identidade moderna, com o fascínio por apostas e economia monetária.²²

²² Tradução livre. No original: “But Lang in Dr. Mabuse, the Gambler explores the subject of his subtitle, An image of times though his character. Almost systematically Lang constructs Mabuse’s power through various aspects of modernity. In the opening robbery he establishes Mabuse’s relation to technology and the imbrication of space and time it allows. In the sequence that immediately follow, Lang uses Mabuse

Há outra cena que merece destaque em meio a esta contextualização, na qual Dr. Mabuse se disfarça de um importante magnata da bolsa de valores. O protagonista, após roubar aquele documento do trem, pôde manipular as transações para ganhar uma grande quantidade de dinheiro com ações na bolsa. Entretanto, esta manipulação provoca uma quebra no mercado. Tom Gunning mostra que a filmagem do longa-metragem ocorreu justamente após uma quebra na bolsa na Alemanha.

Como todos os disfarces de Mabuse, seu papel como corretor de ações não apenas reflete as estruturas da modernidade, mas também eventos correntes de Weimar. A repentina queda de valor do mercado no verão de 1921 fez com que o historiador de inflação Gerald D. Feldman a chamasse de “uma orgia no mercado de ações”. O investimento na bolsa ficou desvairado, de forma que em Novembro de 1921, quando *Mabuse* começou a ser filmado, a bolsa de valores em Berlim estava tão sobrecarregada que abria apenas um dia por semana. Mabuse age como autor e líder nos bastidores. O roubo do contrato comercial no trem (cuidadosamente coordenando diferentes elementos) agora se encaixa no negócio mais abrangente de manipulação do mercado de ações”²³

Conforme visto acima, a modernização e suas estruturas foram um processo de extrema importância e significado durante a República de Weimar, período marcado por mudanças e transformações no país recém formado. Este processo passou a ganhar força na virada do século XIX para o século XX. Juntamente com este movimento houve uma reorganização na dinâmica das cidades; aproximadamente um terço da população passou a ocupar as grandes cidades; um terço as pequenas cidades e um terço, o campo.

to explore the ‘disembedded’ nature of modern identity, of Money economy and of the fascination of gambling”

GUNNING, Tom. “The Films of Friz Lang- Allegories of vision and Modernity” bfi publishing , 2000. p. 100

²³Tradução livre. No original: “As with all Mabuse’s disguises, his role as a stockbroker not only reflects the structures of modernity, but immediate Weimar current event as well. The sudden drop in the value of the stock market in the late summer of 1921 had led to what historians of the inflation era Gerald D. Feldman has called an ‘orgy of stock speculation’. Stock Market investment took the form of a frenzy, so that by November of 1921, when *Mabuse* began shooting, the Berlin Exchange was so overloaded it opened only one day a week. Mabuse acts as behind the scenes author in this sequence, as well as costumed lead player. The theft of the commercial contract on the train (itself so carefully co-ordinating different elements) now fits into the larger scheme of Mabuse’s manipulation of the stock Market”

Idem, p. 101

O mercado de trabalho estava especialmente concorrido, devido ao aumento demográfico da população jovem, intensificando o estado de crise na Alemanha.

A modernização, de forma geral, pode ser compreendida, inicialmente, como um processo de industrialização em grande escala, o que causa diversas transformações na dinâmica de trabalho. A intensificação do processo de urbanização, influencia as mudanças na estrutura demográfica da população, as disputas políticas e sociais, além de ajudar a criar uma massa de consumidores, juntamente com uma cultura de massa.²⁴ Detlev Peukert deixa claro que a história da República de Weimar não pode ser dissociada do processo de modernização na Alemanha.

Este desenvolvimento foi marcado por muitas polêmicas, as opiniões acerca deste processo eram diversas e heterogêneas e, conforme a crise se acirrava, os debates sobre esta questão ficavam mais intensos. Peukert comenta: “Como se os problemas de legitimação política não fossem suficientes, a República de Weimar era também incapaz de conquistar a confiança da população por meio da frente econômica.”²⁵

Para compreender o contexto histórico geral da Alemanha neste período, é igualmente crucial compreender o meio político e partidário em que esta se encontrava. Na virada do século xx, havia quatro campos políticos mais influentes.

Detlev Peukert mostra como cada partido se relacionava com um determinado meio social.²⁶ Havia o campo conservador, composto primordialmente pela sociedade agrária, grandes proprietários rurais protestantes; o campo político dos Nacionais Liberais, cujos membros eram, em geral, protestantes moradores das áreas urbanas de classe média; o partido de centro, que era composto por uma maioria católica, e que permeava todas as classes sociais; e os sociais democratas, que inicialmente, compunham uma organização muito influente na classe trabalhadora, atuando primordialmente nos distritos industriais.

Peukert, ao analisar a classe média e suas inclinações políticas, a divide em dois grupos: os “colarinho branco” e a antiga *mittelstand*. Estes grupos tinham um sentimento de hostilidade perante a República, pois haviam saído de um lugar supostamente privilegiado que ocuparam durante a monarquia; além disso, sofreram muitas perdas na 1ª Guerra Mundial e, posteriormente, com a depressão e a inflação.

²⁴ PEUKERT, Detlev. “The Weimar Republic” Hill and Wang, New York, 1993 p. 82-83

²⁵ Tradução livre. No original: “As if its problems of political legitimacy were not enough, the Weimar Republic was also unable to win popular confidence on the economic front.”
PEUKERT, Detlev. “The Weimar Republic” Hill and Wang, New York, 1993

²⁶ Idem, p.147

Dois partidos de cunho liberal se relacionavam com este meio social, o DDP (Partido Democrático Alemão) e o DVP (O partido Popular Alemão). Estes partidos, nas eleições de 1920 somaram mais de 20% dos votos, e, nas eleições de 1928, apenas 13,4%. De acordo com Peukert, o DDP e o DVP já estavam enfraquecidos antes do partido nazista estar estabelecido e popular, e vários trabalhadores da classe média acabaram sendo atraídos e se firmando no NSDAP.

Nos anos vinte, a medida em que o processo industrial se amplificava, os padrões sociais estabelecidos no final do século XIX começaram a mudar, mostrando sinais de nivelamento. Entretanto, a crise da pós-guerra formou novas divisões nos agrupamentos sócio-políticos estabelecidos - por exemplo, surge uma polarização na classe trabalhadora entre o SPD (o Partido Social-Democrata) e o KPD (Partido Comunista). Peukert mostra que esta ocorreu por diversos motivos dentro da classe trabalhadora.

“A partir do final da década de 1920, surgiram varios conflitos entre grupos sociais específicos, que sempre haviam existido, mas que agora se tornaram mais polarizados - conflitos, por exemplo, entre trabalhadores especializados e não especializados, jovens e velhos, quem trabalhava em grandes firmas, e quem trabalhava em pequenas firmas – intensificados pelas novas divisões que haviam sido provocadas pelas colisões na guerra civil, as quais criaram um abismo irreconciliável entre o campo comunista e os social-democratas.”²⁷

De acordo com Detlev Pukert, o SPD buscava desenvolver o marxismo ortodoxo através de um “socialismo social” dentro do contexto democrático, enquanto o KPD defendia uma mudança violenta e radical.²⁸ Mesmo com essas diferenças – bem significativas - ambos os partidos eram compostos primordialmente pela classe trabalhadora embora seus apoiadores e integrantes compartilhassem lugares de sociabilidade e possuíssem cotidianos semelhantes. Entretanto, quando a depressão se intensificou, a segregação social aumentou, juntamente com a discórdia entre os partidos - especialmente a partir de 1928.

²⁷ Tradução livre: “From late 1920 onwards many conflicts among specific social groups, which had always existed but which had now become more polarized – conflicts, for example, between skilled and unskilled workers, young and old, those in large firms and those in small ones- were joined by the new splits that had been provoked by the collision of civil war to create an irreconcilable gulf between the Communist and Social Democratic camps.

Idem p. 151

²⁸ Idem p. 152

O SPD tentava aumentar a quantidade de seus integrantes e apoiadores, porém via-se constantemente obrigado a distanciar-se do socialismo, para que seus membros não migrassem para o partido comunista. O KPD, após 1928, acabou com qualquer possibilidade de cooperação entre os partidos (o que já havia acontecido no passado), seguindo a linha da Internacional Comunista. Desse modo, o partido KPD entrou em um embate direto com o SPD, denominando seus componentes de “facistas sociais”²⁹. “Depois disso os dois partidos da classe trabalhadora permaneceram fixos em uma postura de confrontação irreconciliável, apesar do perigo crescente dos Nacionais Socialistas”³⁰

Além da esquerda e da direita, havia a “sociedade católica”, sendo representada por dois partidos: o “Centre” e o BVP (Partido Popular Bavariano). Os católicos se encontravam nas igrejas - ocupada por professores de todas as classes sociais - e nos clubes e associações católicas - frequentados por pessoas com renda considerável. O “Centre” ocupava um lugar no governo, mas, conforme os anos da república foram passando, sua porcentagem de votos foi caindo. De acordo com Peukert, os partidos católicos foram tão inertes quanto os partidos socialistas perante o NSDAP (o partido nacional socialista).³¹

O último grupo selecionado por Peukert, ao fazer um panorama dos partidos e suas relações com os meios sociais, era coposto pelos judeus. A comunidade judaica fora emancipada com a chegada da República, e assim, passara a ocupar diversos espaços de sociabilidade - como universidades e partidos liberais ou de esquerda - e seus negócios eram, em sua maioria, comerciais.³² A comunidade buscava reafirmar-se, pois o número de judeus alemães estava decaindo constantemente devido à baixa natalidade e ao processo de secularização.

Neste período, ocorreu um grande processo migratório de judeus provenientes de países da Europa Oriental, o que foi uma questão para a comunidade judaica alemã, pois, por serem diferentes, e terem hábitos religiosos distintos, os recém-chegados geraram um conflito na comunidade. Peukert aponta que estes imigrantes foram o foco do anti-semitismo. Sobre tal questão na Alemanha e suas condições, o autor se pronuncia:

²⁹ Idem p. 153

³⁰ Tradução livre. No original: Thereafter the two working-class parties remained fixed in posture of irreconcilable confrontation, despite the growing danger from the National Socialists.

Idem. p.153

³¹ Idem p.155-56

³² Idem p.159

“A história dos judeus durante a República de Weimar, portanto, não pode ser vista somente em relação ao seu terrível destino no 3º Reich. Discriminação anti-semita certamente existia, porém a situação era complexa, envolvendo tendências conflitantes dentro da comunidade judaica e fatores mais amplos na sociedade como um todo. Muitos judeus estavam ficando cada vez mais integrados, enquanto outros se encontravam mais isolados. O que é claro é que o agravamento da discriminação anti-semita e o papel do ódio racial perante os judeus dentro da ideologia Nacional Socialista não era o resultado de eventos pertencente a história dos judeus na Alemanha, mas devem ser levados em consideração como parte da evolução da direita radical alemã.³³

Jefery Herf utiliza uma expressão para designar o governo de Weimar durante esse período na Alemanha: “uma república sem republicanos”. Ele apresenta duas razões para esta formulação, que marca as falhas do governo: a primeira decorre da insatisfação por parte da direita, que associava o período com a derrota e humilhação da guerra. Além disso, o grupo desaprovava a democracia parlamentar -por considerá-la não condizente com a tradição alemã - e buscava uma figura autoritária governamental para erradicar a esquerda.

A segunda razão apresentada, contudo, é relacionada com as insatisfações provenientes da esquerda: O grupo achava que o governo encaminhava-se para medidas conservadoras, por medo de um possível levante comunista, o que acabou por agravar as diferenças entre a esquerda e os social democratas “enfraquecendo a esquerda e reforçando a direita nacionalista.”³⁴

³³ Tradução livre. No original: The history of the jews during the Weimar Republic, therefore, cannot be viewed solely in the light of their terrible fate during the Third Reich. Anti- Semitic discrimination certainly existed, but the situation was a complex one, involving conflicting tendencies within the jewish Community and wider factors in Society as a whole. Many jews were becoming increasingly assimilated, while others were finding themselves more sharly isolated. What is clear is that the rise of anti- Semitic discrimination and the rl of anti-jewish racial hatred within National Socialist ideology were not the outcome of events within the history of the Jews in germany, but are to be accountes for as part of the evolution of the German radical right.

Idem p. 160-61

³⁴ HERF, Jeffery. Reactionary Modernism- Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich. Cambridge University Press, 2003. p.20

1.3 CINEMA PRÉ-WEIMAR NA ALEMANHA.

Quando o cinema surgiu, era inicialmente visto apenas como uma curiosidade que, aos poucos, começou a ser utilizado para questões de cunhos educacionais. Antes e durante a 1ª Guerra Mundial, o cinema -especialmente o estrangeiro que estreava na Alemanha- era muito mal visto pela “alta sociedade”.

De acordo com Anton Kaes, em seu livro “Shell Shock cinema – Weimar culture and the wounds of war”, devido a seriedade e gravidade da Guerra, a maioria dos “Daily movies” mostravam-se muito superficiais e fúteis. Além disso, de acordo com a burguesia alemã, um dos motivos da Guerra era a proteção da “*Kultur*” alemã e a batalha contra a “*Zivilisation*”³⁵ das democracias ocidentais. O cinema em si, ao chegar na Alemanha, foi fonte de muita controvérsia; diversos alemães consideravam essa mídia uma afronta aos valores da “*Kultur*” alemã que eles buscavam preservar. Consideravam o cinema o “odioso epítome da modernidade ocidental.”³⁶

Contudo, o governo logo percebeu a vantagem que seria fazer documentários no front da guerra, para que a população pudesse conectar-se e se sensibilizar com a mesma. Assim, o cinema passou a cumprir uma “alta missão cultural” para a população alemã.³⁷

É importante ressaltar como o controle e a censura estavam presentes nesse momento. O “Comando supremo” permitiu a filmagem do front, contanto que todas as empresas cinematográficas fossem patriotas e “puramente alemães”, assim como o equipamento de filmagem. Além disso, quando as imagens eram captadas, passavam por um sistema de verificação e censura concretizado pela polícia local, militar e o governo.³⁸

Após observar seus inimigos utilizando o cinema com o propósito da propaganda, o governo alemão compreendeu as vantagens proporcionadas por essa tecnologia, e que, nesse momento de guerra, era especialmente importante ter o apoio da população. Kaes mostra que a propaganda alemã cinematográfica transmitia uma ideia

³⁵ O livro de Scott Curtis mostra que o conceito de *Zivilisation*, neste contexto, era associado com os malefícios da industrialização (ou seja, especialmente capitalismo e tecnologia). Já o termo *Kultur*, era associado com valores espirituais alemães, e um conjunto de ideias de ética e moral específicas.

CURTIS, SCOTT. The shape of spectatorship- art, science, and early cinema in Germany. Columbia University Press, 2015. p. 144

³⁶ KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009.p.31

³⁷ Idem p.22

³⁸ Idem, p. 25-26

diferente da de seus opositores. A propaganda política dos franceses e ingleses era focada em atacar os alemães; contudo, os filmes alemães deste período buscavam “justificar a guerra e os sacrifícios exigidos no front”³⁹:

Não surpreendentemente, os filmes mostraram-se aptos a cumprir um grande papel nesse trabalho crucial de propaganda. O tradicional gênero melodramático com ênfase em um ideal nacionalista exagerado, em altruísmo, sacrifício e sofrimento, tornou-se o veículo natural para ideias sobre a responsabilidade do indivíduo em uma nação durante uma guerra.⁴⁰

Assim, neste momento, o cinema saiu de um lugar em que era marginalizado pela “alta cultura” alemã e foi reposicionado para um status de suma importância. É vital frisar como a guerra construiu um lugar de destaque para as imagens. No ano de 1917 a Ufa (Universum-Film-Aktiengesellschaft) foi inaugurada, quando Erich Ludendorff sugeriu abandonar a visão da direita alemã, que descreditava o cinema como um importante instrumento de manipulação, e consolidou uma indústria cinematográfica com os fundos do Deutsche Bank, para que pudesse ficar sob controle do Estado.

Porém, o envolvimento do Estado com a Ufa era ocultado da população, para que esta não suspeitasse que o propósito da indústria se limitasse à propaganda. Nas palavras de Anton Kaes: “O Alto Comando e o governo imperial iriam unir propaganda e altas artes, para que expressasse ‘o espírito alemão, o poder econômico alemão e a ciência alemã no exterior’⁴²

É importante compreender o caminho trilhado pelo cinema alemão para se firmar, e chegar com prestígio na República de Weimar e conseguir, durante esse

³⁹ Idem, p. 24. Tradução livre. No original: (...) they were made to justify the war and the sacrifices it demanded on the home front”

⁴⁰ Tradução livre. No original: Not surprisingly, the movies volunteered to play a large role in this crucial propaganda work. The traditional melodramatic genre with its emphasis on exaggerated national idealism and altruism, on sacrifice and suffering, became the natural vehicle for ideas about the individual’s responsibility to the nation in wartime.

⁴¹ Idem, p.31 Kaes comenta a ironia em utilizar o cinema para impulsionar as causas nacionalistas da guerra, quando o próprio alto comando da Alemanha criticava incessantemente essa tecnologia

⁴² Idem p. 35. Tradução livre. No original: “The High Command and the imperial government would unite propaganda and high art, in order to express “the german spirit, German economic power, and German science abroad.”

período, uma enorme capacidade produtiva⁴³. Ludendorff disse: “A guerra demonstrou a supremacia da imagem e filme como instrumentos de educação e influência... infelizmente, nossos adversários exploraram minuciosamente esta área, cujo resultado nos prejudicou gravemente.”⁴⁴

No início da concepção da Ufa, o objetivo era usar o cinema para criar uma imagem de “Alemanha”, e transmitir a imagem que o governo pretendia passar para a população sobre o andamento da guerra (composta majoritariamente por mentiras). Após o término da mesma, a Ufa foi exposta, e o Estado teve que vender sua parte na empresa. Entretanto, já havia se consolidado uma indústria alemã de cinema altamente desenvolvida e com uma grande gama de profissionais de ponta. A indústria foi privatizada por completo em 1921 chegando a ser a maior da Europa.⁴⁵

Kaes, em seu livro, mostra como virou um tabu a temática da Guerra quando ela terminou, e como a Ufa fez todo o possível para esconder seu papel durante este período. Quando os embates finalmente acabaram, a população sentiu-se traída pelo comando militar, o governo e a mídia, “por serem enganados sobre os caminhos da guerra.”⁴⁶ E é nesse momento que o cinema da República de Weimar começa a se consolidar.

1.4 CINEMA EM WEIMAR

O cinema da República de Weimar foi um tema muito percorrido por críticos, estudiosos da arte cinematográfica e historiadores. Por se passar no período do entre guerras, muitos significados foram dados, ao longo do tempo, para essas produções artísticas. Comentarei adiante com mais detalhes a discussão bibliográfica primordial sobre o assunto. Agora é importante ter em mente como se deu esse cinema, entender quem atuava e como atuava na sua produção, entender sua liberdade ou censura, e quais instituições e poderes tinham espaço nessa indústria. Christian Rogawski fala sobre a

⁴³ Cf. ROSS, Corey. Cinema, Radio and “Mass Culture” in the Weimar Republic: Between Shared Experience and Social division. In: _____ “Weimar Culture Revisited” Palgrave Macmillan, 2011

⁴⁴ KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. p. 34. Tradução livre. No original: “The war, has demonstrated the supremacy of image and film as instruments of education and influence... Unfortunately, our enemies have so thoughtfully exploited their advantage in this area that we have suffered serious harm as result”

⁴⁵ Idem, p.34

⁴⁶ Idem, p. 35. Tradução livre. No original: “for being misled about the progress of the war”

importancia de tratar o cinema de Weimar como “principalmente gêneros cinematográficos, guiados por questões comerciais. (...) A importância de considerar os aspectos comerciais não significa que o cinema popular da República de Weimar evita questões sociais e políticas.”⁴⁷

Considerando o objetivo de utilizar esta produção para fins de estudos históricos, é necessário entender todas as nuances e os objetivos que estão interligados à esta fonte. Conforme a citação acima, o cinema, como qualquer produto, tem o intento de dar lucros, mas também o intento de ser uma expressão artística. Para estudar este campo, é preciso entender os elementos que influenciam e fazem parte da criação deste produto. É importante lembrar que muitos filmes alemães durante a República de Weimar tinham, também, o objetivo de serem exportados e estreados em diversos países: Os filmes custariam menos, durante a grande inflação, se a indústria tivesse acesso a moedas estrangeiras mais estáveis.

Noah Isenberg, mostra, em seu livro “Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era” como se dava – conforme dito anteriormente- a importante relação que a população alemã tinha com histórias (ficção). De acordo com o autor, essa necessidade da ficção foi devido aos recentes eventos sofridos pela sociedade, e pelo sentimento de insegurança que pairava durante este período. A falta de confiança no novo governo, os diversos levantes revolucionários, o tratado de Versalhes e a grande inflação dos anos de 1922-23, juntamente com a questão da violência extrema que corria pelas ruas das cidades alemãs.⁴⁸ Em suas palavras:

O cinema alemão, em seu início, firmou-se mais ou menos aos princípios de um “cinema de atrações” formado através do espetáculo em si, e menos orientado em direção de uma narrativa visual, rapidamente construiu nas artes mais estabelecidas firmemente como: desenho, contos folclóricos românticos, lendas, e materiais que eram extraídos da literatura, do teatro, e da cultura de massas. O cinema

⁴⁷ Tradução livre. No original: “[Weimar Cinema] was first and foremost a genre cinema, driven by commercial concerns (...) The importance of commercial considerations does not mean that the popular cinema of the Weimar Republic avoids contemporary social and political concerns.”

ROGOWSKI, Christian “ The many faces of Weimar Cinema- Redescoving Germany’s Filmic Legacy”. Camden House, New York, 2010 p.3

⁴⁸ Cf. ISENBERG, Noah, Introduction. In: _____ “Weimar Cinema – An Essential Guider to Classic Films of the Era”

assumiu o papel que os contos de fadas tradicionalmente tinham, alimentando a curiosidade e imaginação do público.⁴⁹

Christian Rogowski mostra, em números, como a produtividade dos cineastas era surpreendente. Obviamente, a produção era relacionada com a situação econômica do momento, houve um grande aumento imediatamente após a guerra, mas que passou a diminuir com a partir da grande inflação dos anos 1922-23. Rogowski mostra que, estatisticamente, cada alemão poderia fazer por volta de cinco visitas anuais ao cinema na média.⁵⁰

Também é importante levar em consideração que longas metragens de ficção não eram o único gênero cinematográfico produzido em Weimar : havia muitos filmes educativos -trantando sobre diversos tópicos como saúde, etc – pequenas reportagens feitas pela Ufa que passavam no cinema antes ou depois dos filmes, e havia também o que Kaes caracteriza como cinema de atrações. Porém, neste trabalho busco ater-me aos filmes de ficção, considerando a análise da série de filmes abordada neste trabalho.

1.5 O MOVIMENTO EXPRESSIONISTA

O movimento expressionista começou em meados do século XIX, um movimento artístico que ocupou primeiro o campo das artes plásticas e, com o passar do tempo, acabou alcançando diversas expressões artísticas, como a literatura, o teatro e finalmente o cinema. Apesar do expressionismo ter crescido enormemente no início do século XX ao redor do mundo, o país que deu origem e força ao movimento foi a Alemanha.

⁴⁹ ISENBERG, Noah, “Introduction” In: _____”Weimar Cinema- An Essential Guide to Classic Films of the Era” p.13-14

Tradução livre. No original:” German cinema, which in its early days adhered more or less to the principles of a “cinema of attractions,” shaped around the spectacle itself and less oriented toward visual storytelling, quickly built on the more firmly established arts, drawing on folktales, legends, romantic lore, and material that was extracted from literature, theater, and mass culture. The cinema assumed the role that fairy tales had traditionally performed, feeding into the curiosity and imagination of the viewing public.”

⁵⁰ ROGOWSKI, Christian “ The many faces of Weimar Cinema- Redescoving Germany’s Filmic Legacy”. Camden House, New York, 2010. p.4

O movimento expressionista pode ser dividido em duas etapas. Neste trabalho, o foco estará na segunda fase do movimento, por ser o momento em que esta expressão artística começa a ser explorada no universo cinematográfico.

Como vimos, expressionismo nasce nas artes plásticas, depois, busca seu caminho nas manifestações literárias do ante-guerra. Após a Primeira Guerra Mundial o movimento sofre transformações, adentrando uma “segunda geração”, e é neste momento que o expressionismo consegue se expandir para as outras expressões artísticas, tais quais o teatro, música e o cinema.⁵¹

Claudia Valladão de Mattos, em seu texto, mostra que, inicialmente, o Expressionismo (antes da primeira guerra mundial) buscava fazer um diálogo com as demais vanguardas artísticas que surgiam na Europa. A autora fala de uma utopia nessa primeira fase do movimento, na qual acreditava-se na habilidade do artista para transformar a humanidade, por meio de sua arte⁵².

Esse objetivo fazia com que o expressionismo não atuasse apenas no meio artístico, influenciando também questões morais e éticas: “Dito de outra forma, o artista era projetado como elo fundamental entre arte e vida, unindo em sua ação essas duas facetas da existência moderna.”⁵³. O movimento expressionista estabeleceu-se em oposição às novas tendências de naturalismo científico através, especialmente, de suas artes plásticas. Ainda, no âmbito da poesia, buscou romper com as formas tradicionais do gênero literário, incluindo em seu discurso novos objetos. Devido a essa vontade de experimentação⁵⁴, exploraram, sobretudo, temas ligados à modernidade. Gertrud David,⁵⁵ em um texto chamado “O filme expressionista”, publicado em 1919, fala sobre a questão do surgimento do expressionismo no cinema:

Se o filme artístico-futurista ainda enfrenta sérios obstáculos, me parece que filme é uma ferramenta expressiva e ideal para outra área artística: expressionismo. Expressionismo, ou a arte da expressão, significa a projeção para fora da vida íntima de um artista, em

⁵¹ Cf. MATTOS, Claudia “Histórico do Expressionismo” In: GUINZBURG, J (org.) “O Expressionismo”. Editora perspectiva, São Paulo, 2002. p. 43

⁵² Idem p. 42

⁵³ Idem, p.42

⁵⁴ Idem p. 53

⁵⁵ Gertrude David (1872-1936) era uma jornalista, militante, social democrata, e roteirista de cinema.

oposição ao impressionismo, que nos mostra o efeito de uma experiência externa do artista. Enquanto impressionismo era o último traço que permanecia do naturalismo, o expressionismo renunciava a qualquer representação precisa do mundo.⁵⁶

A ocorrência da primeira guerra mundial foi um momento crucial para a corrente expressionista, e que acarretou diversas mudanças no movimento e em toda a cena cultural. Inicialmente, uma parte dos expressionistas aclamaram a guerra “por ver nela uma oportunidade única para a destruição de uma civilização decadente, possibilitando o subsequente florescimento de uma sociedade menos materialista, na qual a ‘espiritualidade’ encontraria novamente seu lugar entre os homens”.⁵⁷ Porém, apesar de uma parcela da sociedade apoiar a guerra no seu início, conforme os conflitos e os riscos se acirravam, muitos começaram a lutar a favor de seu término.⁵⁸

Um aspecto importante no movimento expressionista foi que seu foco saiu do papel de troca com vanguardas contemporâneas, indo em busca de uma renovação artística, o que direcionou os esforços para a criação de uma identidade alemã.⁵⁹ Com esta mudança de foco, diversos artistas do período buscaram inspiração na era medieval, para alcançar uma suposta “origem” da essência alemã.⁶⁰ Antes da guerra, a sociedade já demonstrava grande aderência ao pensamento nacionalista; entretanto, durante este momento de conflitos, junto com o apoio do movimento expressionista e, como vimos anteriormente, a enorme propaganda estatal, este sentimento ganhou ainda mais força.⁶¹

⁵⁶ DAVID, Gertrud “The expressionist film” In: KAES, Aniton, BAER, Nicholas e COWAN, Michael (org), “The promise of cinema- German film theory 1907-1933. P. 420

Tradução livre. No original: “If the artistic-futurist film still faces serious obstacles, it seems to me that film is an ideal expressive tool for another area of art: expressionism. Expressionism, or the art of expression, means the outward projection of the artist’s inner life, as opposed to impressionism, which shows us the effect of an external experience on the artist. While impressionism was the last remaining trace of naturalism, expressionism renounces any accurate depiction of the outside world.”

⁵⁷ . MATTOS, Claudia “Histórico do Expressionismo” In: GUINZBURG, J (org.) “O Expressionismo”. Editora perspectiva, São Paulo, 2002 p. 54

⁵⁸ Idem p. 55

⁵⁹ Idem, p.55

⁶⁰ Um exemplo interessante para este ponto são os filmes “Die Niebelungen”, dirigidos por Fritz Lang. A obra se trata de uma adaptação de um conto mitológico conhecido na cultura alemã. Kaes comenta que um dos objetivos do filme (de acordo com Thea von Harbou) era garantir um desejo de uma identidade coletiva nacional. O filme tenta renovar a identidade e a dignidade do povo alemão.

⁶¹ . MATTOS, Claudia “Histórico do Expressionismo” In: GUINZBURG, J (org.) “O Expressionismo”. Editora perspectiva, São Paulo, 2002, p.55

Durante a guerra, o expressionismo começou a virar um movimento mais popular, com suas obras atingindo galerias famosas, seu prestígio e sua disseminação crescentes e ainda, com o fim da guerra, passou a abranger outras vertentes artísticas:

Ao final da guerra, vemos, portanto, como os princípios de deformação expressiva passam a ser utilizados em escala cada vez maior também no teatro, na dança, na música, no cinema e até na linguagem da moda e na filosofia. Por volta de 1920, podemos falar mesmo de uma ‘era expressionista’ à semelhança da ‘era cubista’ na França de uma década antes.⁶²

Outro aspecto muito significativo quando falamos deste movimento é sua relação com a religiosidade. Começa a haver ampla referência a temas bíblicos na produção artística. O Apocalipse ocupa um lugar de destaque nas obras, ao falar de destruição e um possível renascimento da humanidade. De acordo com Kaes, houve uma disposição para a religiosidade, que foi uma resposta espiritual para as perdas e mazelas da Guerra.⁶³

Como vimos, no pós-guerra, começa o que depois foi denominado de “segunda geração expressionista”. Juntamente, ocorreram diversas mudanças políticas e estruturais na Alemanha, como a queda do Império e a formação da República de Weimar. Neste momento, a sociedade estava se reestruturando e havia um sentimento eufórico nos expressionistas a respeito deste novo momento republicano no país⁶⁴. Entretanto, após ver o governo fracassar nas tentativas de solucionar problemas econômicos, e a crescente inflação dos primeiros anos de governo -além do clima de instabilidade política, este sentimento esperançoso dissipou-se rapidamente.

Porém, conforme vimos anteriormente, houve uma proposta de apoio governamental à cultura e, neste momento, o teatro e o cinema passaram a ser os novos meios artísticos que seriam influenciados pelo expressionismo – sendo inclusive, abolida

⁶² Idem, p. 57

⁶³ KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. p. 188

⁶⁴ MATTOS, Claudia valladão de “Histórico do Expressionismo” In: GUINZBURG, J (org.) “O Expressionismo”. Editora perspectiva, São Paulo, 2002, p.58

ao teatro a censura, abrindo espaço para muitas peças de vanguarda, e permitindo um teatro crítico-social engajado durante a república.

Claudia Valladão de Mattos argumenta que o teatro deu a abertura necessária para a entrada do movimento expressionista no cinema- mostra que a partir de 1925 o expressionismo alemão começava a se mesclar com um realismo de cunho crítico, a “Nova objetividade”.

A autora mostra, em outro texto, intitulado “Expressionismo Alemão, arte e vida”, que havia dois grupos significativos e diferentes de artistas expressionistas : “Der Blaue Reiter”, de Munique e “Die Brücke”, de Dresden. Segundo Claudia Valladão, a expressão artística do primeiro grupo podia ser visto como “desenvolvimentos tardios de uma teoria da arte romântica”, no sentido em que para seus membros, a “arte era um espaço autônomo com relação às demais esferas de atividade humana e consequentemente capaz de gerar e expressar novas atitudes espirituais diante do mundo.”⁶⁵

Enquanto o grupo “Der Blaue Reiter” buscava manter sua arte separada das demais atividades humanas; o grupo “Die Brücke” buscava um processo de reintegração entre a arte e a vida, e que implicava em uma transformação radical da vida destes membros. Eram fortemente influenciados pela filosofia Nietzscheana, que criticava a filosofia moderna por causa de seu afastamento da vida.⁶⁶ O grupo tentou superar esta questão, alugando uma casa comunitária em um bairro proletário de Dresden que funcionava como ateliê comunal.

Não pretendo enquadrar o trabalho de Lang, “ Dr. Mabuse”, em qualquer das duas correntes; entretanto, é interessante ver o que o diretor pensava em relação a esta aproximação da arte com a vida em si. Há um texto, escrito por Fritz Lang, logo antes da estréia do filme “Os Nibelungos”, em que ele fala do cinema e suas possibilidades. Ao comentar sobre como iria fazer um filme sobre uma história mítica- ambientada em

⁶⁵ DE MATTOS, Claudia Valadão de. “Expressionismo alemão, arte e vida”. In: DE ALMEIDA, Jorge e BADER, Wolfgan (orgs.) “Pensamento Alemão no Século XX -volume III” Editora Cosacnaifi e goethe intitit São Paulo. p. 16

⁶⁶ Claudia Valdão de Mattos mostra que, de acordo com Edmund Burke, no século XIX havia dois tipos de sentimentos de prazer estético, o “belo” e o “sublime”. O primeiro se refere à objetos que podem ser representados (encontrados na natureza) e o segundo se refere à objetos que não poderiam ser representados, como ideias de Deus, infinito ou morte. Esta categoria do sublime, na teoria, amplia as possibilidades para as artes, que não se veem presas à apenas representar a natureza, e abre portas para que as produções artísticas possam gerar determinados sentimentos no espectador.

um período que lembra a era medieval- compreensível para as pessoas de seu tempo, Lang se pronuncia

Transcendendo a questão das roupas – tanto agora como na época - é o eternamente trágico, eternamente enigmático, o eternamente auspicioso: o semblante humano. Entre sorrisos e lágrimas, risos e gritos, destinos que se desdobram sempre têm sido questões da tragédia humana. E eu não tentei nada além de conceder uma destas tragédias, tão linda e contemporânea como a encontrei, para as pessoas da atualidade, através do filme, a forma de arte mais viva de nosso tempo.⁶⁷

1.6 A RELAÇÃO ENTRE CINEMA E EXPRESSIONISMO NA REPÚBLICA DE WEIMAR

Quando o movimento expressionista passou a permear a cena cinematográfica, ambicionava realizar um cinema artístico, diferenciando-se dos filmes pré expressionistas⁶⁸ e, especialmente, do cinema americano :

O expressionismo já havia florescido na literatura, nas artes plásticas e no teatro. Foi como uma síntese de diversas manifestações artísticas que nasceu a imagem expressionista em movimento: precisando

⁶⁷ Tradução livre. No original: But transcending the costumes—now as then—is the eternally tragic, the eternally enigmatic, the eternally auspicious: the human countenance. Between smiling and tears, laughter and yelling, destinies unfold that have always been the stuff of human tragedy. And I have not tried anything other than to rebestow one of these tragedies, as beautiful and as contemporary as I myself found it, upon the people of today through film, the liveliest art form of our time.

LANG, Fritz “Will to style in filme”. In: KAES, Anton, BAER, Nicholas e COWAN, Michael (org), “The promise of cinema- German film theory 1907-1933. p. 96

⁶⁸ Estes filmes “pré- expressionista” eram chamados de “cinema ingênuo”. Apesar deste trabalho focar em filmes que são considerados expressionistas, é muito importante entender que esse outro gênero cinematográfico estava presente, e era popular durante este período.

diferenciar-se do cinema americano para com ele competir, o cinema alemão passou a investir em filmes mais “artísticos”⁶⁹

Diversos campos artísticos trabalharam com o cinema expressionista, artistas plásticos trabalhando nos cenários, nas perspectivas, cartazes, etc. E mesmo que, inicialmente, o meio teatral visse o cinema de forma negativa, até na criação do chamado “filme de autor” foi essencial. Na concepção de Tom Gunning, a noção de *auteur* era “a possibilidade do autor moderno dedicado não à auto-expressão, mas ao jogo do discurso, especialmente relevante em um meio como o filme, no qual o *auteur* raramente fala sua própria voz, mas indiretamente, através de sons e imagens reunidas, executadas, e de certa forma produzida por colaboradores”⁷⁰.

Este estilo de cinema, por trazer prestígio ao novo meio de expressão, conseguiu trazer diversos dramaturgos para a cena cinematográfica: atores, diretores e roteiristas aclamados no teatro, além de grandes poetas.

O cinema expressionista foi marcado por essa influência teatral, em seus cenários e técnicas de iluminação – dois campos essenciais para a arte expressionista em movimento. Diversas vezes o próprio palco “tornava-se espaço interno da consciência do protagonista, constituindo os demais personagens meras projeções dos sentimentos dele.”⁷¹

Um dos filmes mais célebres produzidos durante a República de Weimar, no auge do movimento expressionista, foi o “Gabinete do Dr. Caligari”, dirigido por Robert Wiene. Este filme é considerado “puramente expressionista”⁷² e nele podemos ver claramente a importância do cenário – um cenário completamente excêntrico e fantasioso, condizente com o tema do macabro e insano que o filme quer passar. Esta obra, estreada em 1920, foi uma das maiores novidades cinematográficas, considerada um sucesso por muitos também em termos de bilheteria. Estreou em outros países e, em

⁶⁹ NAZÁRIO, Luiz, “O expressionismo e o cinema” In: GUINZBURG, J (org.) “O Expressionismo”. Editora perspectiva, são Paulo, 2002.p.509

⁷⁰ GUNNING, Tom citado por: SOLOVIEVA, Olga. “Identifying the suspect” In: McELHANEY, Joe (org.) “A companion to Fritz Lang. Wiley Blackwall, 2015 p.107-108.

Tradução livre. No original: “[t]he possibility of a modern author dedicated not to self-expression but to the play of discourse, particularly relevant in a medium like film where the ‘auteur’ rarely speaks in ‘his own voice,’ but rather indirectly through sounds and images assembled, performed and in some ways produced by collaborators”

⁷¹ NAZÁRIO, Luiz, “O expressionismo e o cinema” In: GUINZBURG, J (org.) “O Expressionismo”. Editora perspectiva, são Paulo, 2002. p.510

⁷² Idem, p. 515

Berlim, ficou por meses em cartaz⁷³. Mike Budd mostra que “O gabinete do Dr. Caligari” tem um caráter duplo, por um lado, a narrativa convencional, com romance e crime, entretanto, a forma da história ser contada contraria o realismo e o naturalismo e “ funde, assim, duas tradições culturais: a popular e comercial, de simulação realista do mundo; e a artística e modernista, de estilização transformadora do mundo”⁷⁴

Nos filmes de Fritz Lang, também podemos encontrar claramente o peso e influência do movimento expressionista. Kaes dá o exemplo de *Metrópolis*, um dos filmes mais famosos produzidos durante a República de Weimar – e o mais caro. Kaes mostra que, apesar de um certo ceticismo em relação ao expressionismo por parte de Lang e Thea von Harbou, o filme *Metrópolis* “ecoa o apelo expressionista da restauração humanista de valores.”⁷⁵ . E não apenas isso, o aspecto religioso que transparecia nessa corrente artística também se mostra evidente em *Metropolis*. Maria, personagem deste filme, por exemplo, assemelha-se muito a ideia de Jesus, ao profetizar, buscar a paz e o equilíbrio.

Além disso, Anton Kaes relembra a parábola da Torre de Babel que aparece no filme como “ um conto moral dirigido contra a discórdia e rebelião”⁷⁶. O próprio Fritz Lang, em uma entrevista, confessa que foi muito influenciado pelo movimento expressionista: “Não é possível viver-se por um período sem absorver uma parte dele”⁷⁷

O cinema expressionista, conforme vimos, foi um movimento que passou por diversas fases, e modificando-se através do tempo. Um aspecto muito interessante que merece atenção é a figura do grotesco, do monstro, que se revelou em diversos filmes expressionistas durante o período da República de Weimar. “O Gabinete do Doutor Caligari”, “*Nosferatu*”, “*Metrópolis*”, “*O Golém*” e “*Dr. Mabuse*” são apenas alguns exemplos de longas metragens em que a imagem grotesca, de certa forma, é vista.

⁷³Idem p. 516

O filme foi muito inovador, e por isso acabou ganhando reações muito diversas do público, houve críticas muito negativas e muito positivas.

⁷⁴ Idem p. 515

⁷⁵ KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. P.187

Tradução livre. No original: “‘Metropolis’ echoes expressionism’s plea for the restoration of humanistic values.”

⁷⁶Idem p.188

⁷⁷ GRANT, Barry Keith (ed.) “Fritz Lang interviews” . University Press of Mississippi, 2003. p.22

Tradução livre. No original: “One cannot live through a period without taking some of it in”

Marion Fleischer escreve um texto mostrando como, na primeira fase do Expressionismo, já havia uma tentativa de dissolução de valores tradicionais alemães. O ser humano, em si, passa a ter outro significado nas artes expressionistas neste período:

O ser humano, aos olhos dos expressionistas da primeira fase, principalmente, não passava de um ser despersonalizado, de um frágil brinquedo à mercê de forças ameaçadoras as mais diversas, inerentes à realidade então vivida. Em linhas gerais, essa era a concepção de mundo, representada por grande número dos membros que compunham os círculos intelectuais expressionistas, explicando, assim, o inconformismo dos jovens que não conseguiam identificar-se com a realidade de sua época. Concebendo como *feia* a sua totalidade, retrataram-na em sua *fealdade* e, incapazes de nela integrar-se, muitos encontram na figura do grotesco um instrumento adequado para externar sua insatisfação e seu repúdio para lutar contra os males do seu tempo. Porque a imagem grotesca, desfigurando as proporções naturais, exagerando determinados aspectos até as raízes do monstruoso, dissolvendo as relações familiares, ou seja, pertencentes ao cotidiano, que habitualmente existem entre os objetos, e refletindo o mundo à semelhança de um espelho convexo, embrenha-se para além das aparências sensoriais e penetra as camadas mais profundas da realidade.⁷⁸

Como podemos ver, essa figura “grotesca” não se limita ao cinema; também aparece na literatura e, especialmente, na pintura. O grotesco era central na arte expressionista, e, de acordo com Marion Fleischer, era intimamente relacionado à realidade com a qual a população se deparava neste período: a derrota no pós-guerra e a crise de identidade que pairava sobre a nação Alemã.

A relação entre o cinema de Weimar e o movimento expressionista é de crucial importância para este trabalho, porém é importante compreender que ambos têm

⁷⁸ FLEISCHER, Marion “O expressionismo e a dissolução de valores tradicionais” In: GUINZBURG, J (org.) “O Expressionismo”. Editora perspectiva, São Paulo, 2002. p.71

diversos pontos de convergência, mas não são a mesma coisa: Thomas Elsaesser, em seu livro “Weimar Cinema and After – Germany’s Historical Imaginary” escreve sobre esta relação, o cinema de Weimar e cinema expressionista, frisando que Cinema de Weimar não é exclusivamente expressionista.

Sobre esta questão, Elsaesser comenta como os filmes que têm fortes características expressionistas eram uma parcela dos diversos longas metragens que estavam sendo produzidos e estreados na Alemanha durante o período. Porém, esses “filmes expressionistas” tornaram-se muito célebres internacionalmente, e até os dias de hoje são vistos e estudados. O autor argumenta que por este motivo, tais longas metragens permaneceram no imaginário das pessoas.⁷⁹ Inclusive, durante grande parte da República de Weimar, os cinemas passavam diversos filmes estrangeiros, com temas mais “leves” - que também faziam sucesso.

Elsaesser problematiza o próprio termo “Cinema expressionista” como sinônimo de “Cinema de Weimar” - de acordo com ele, o Cinema de Weimar era um cinema que recebia influências de uma grande variedade de correntes artísticas mas, mesmo assim, as obras cinematográficas do período da República transformaram-se em “Cinema expressionista”:

Expressionismo no sentido técnico,(...)é aplicado consistentemente em poucos dos filmes comumente identificado sob este termo. Ao visualizá-los com um olhar histórico-artístico, nota-se muitas referências conscientes a vários estilos reconhecíveis, bem como outras formas mais ou menos sutis de estilização: Cinema alemão em todos os gêneros apresenta uma mistura eclética de Heimatkunst, orientalismo e ornamentalismo a la mode, de Chinoiserie, 'Madame Butterfly' o exotismo e a arte egípcia, aos espólios coloniais africanos ou astecas, móveis Jugendstil e pinturas expressionistas, interiores art déco e até Bauhaus ‘easy chairs’, como nos filmes posteriores de Pabst. Esses aspectos estilísticos são emprestados do palco (em Leni's Waxworks, por exemplo), tirada de ilustrações de livros infantis (no caso de “Die Nibelungen” dirigido por Lang), ou eles parecem estar fora de

⁷⁹ Elsaesser comenta sobre como a bibliografia sobre este assunto (mais em especial os estudiosos Sigfried Krauer e Lotte Eisner) foi fundamental para que o imaginário geral das pessoas associassem imediatamente o cinema de Weimar com um cinema expressionista “macabro”. Este aspecto será debatido seguidamente.

catálogos de decoração de interiores e anúncios de revistas femininas (como em Caixa de Pandora de Pabst)... Então, por que essa persistência do termo "expressionismo" não apenas como um termo estilístico para alguns dos filmes do início da década de 1920, mas como um termo genérico para a maioria dos cinema artísticos de Weimar, e além da Alemanha, perpetuando a história do cinema, os períodos e os gêneros, se revelando também na descrição de filmes de horror da década de 1930 e no filme noir da década de 1940, até se tornar, de acordo com o *Monthly Film Bulletin* 'uma descrição tão geral para qualquer partida estilística para um naturalismo estrito para se tornar virtualmente sem sentido?'⁸⁰

Elsaesser, neste trecho, argumenta que o termo “cinema expressionista”, para designar todos os filmes deste período, é complicado. O autor mostra que este imaginário geral sobre os filmes deste período, que os classifica todos como expressionistas é devido as discussões bibliográficas feitas após a Segunda Guerra Mundial, especialmente devido ao livro “From Caligari to Hitler” de Siegfried Kracauer e “A Tela Demoniaca” de Lotte Eisner, que serão debatidos seguidamente, no próximo capítulo.

O segundo capítulo começa com uma discussão bibliográfica sobre os estudiosos do cinema da República de Weimar. Posteriormente dedica-se a Fritz Lang e suas obras – dando especial atenção para os filmes produzidos nos onze anos entre o primeiro e o último longa-metragem de “Dr. Mabuse” . Pretendo compreender bem Fritz Lang, assim como toda sua trajetória profissional, para que então possa começar a análise propriamente dita de “Dr. Mabuse”.

⁸⁰ Tradução livre. No original: Expressionism in the technical sense (...) is applied consistently in very few of the films commonly traded under this name. When viewing them with an art-historical eye, one notes many self-conscious references to several recognizable styles, as well as other more or less subtle forms of stylisation: German cinema across the genres presents an eclectic mixture of *Heimatkunst*, orientalism and ornamentalism à la mode, from Chinoiserie, ‘Madame Butterfly’ exoticism and Egyptian art, to African or Aztec colonial spoils, *Fugendstil* furnishing and Expressionist paintings, art deco interiors and even Bauhaus easy chairs, as in the later films of Pabst. These stylistic idioms are borrowed from the stage (in Leni’s *Waxworks*, for instance), taken from children’s book illustrations (in the case of Lang’s *Die Nibelungen*) (...) So why this persistence of the term ‘Expressionism’ not just as a stylistic term for some of the films from early 1920s, but as a generic term for most of the art cinema of Weimar, and beyond Germany, echoing down film history across the periods and the genres, turning up in the description of Universal horror films of the 1930s and film noir of the 1940s, until it became, according to the *Monthly Film Bulletin* ‘such a general description for any stylistic departure from strict naturalism as to be virtually meaningless?’

ELSAESSER, Thomas. “Expressionist film or Weimar cinema? With Siegfried Kracauer and Lotte Eisner (once more) to the movies” In: _____ “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009. p.28

CAPÍTULO 2 – A REPRESENTAÇÃO DO MAL EM “A MORTE CANSADA”, “OS NIBELUNGOS”, “METRÓPOLIS” E “M- O VAMPIRO DE DUSSELDORF”

A segunda etapa desta pesquisa é o estudo das obras de Fritz Lang e seu caminho profissional durante o período de 1922 a 1933 – datas correspondentes ao primeiro e último filme sobre o Dr. Mabuse.

Para compreender as diferenças entre a representação deste personagem em “Dr. Mabuse- der Spieler” e em “Das Testament des Dr. Mabuse”, é necessário conhecer o que ocorreu nos onze anos que os separam, o que as obras de Fritz Lang podem nos revelar sobre sua sociedade, seu período histórico e, até mesmo, inclinações políticas de seus realizadores.⁸¹ Os filmes debatidos serão “A Morte Cansada”⁸², “O Nibelungos- a morte de Siegfried”, “Os Nibelungos- a vingança de Kriemhild”, “Metrópolis” e “M- o vampiro de Dusseldorf”.⁸³

Levando em consideração a quantidade bem como a importância dos filmes - estas obras são muito célebres e foram muito estudadas ao longo dos anos-, buscar-se-á auxílio de análises bem fundadas e estruturadas para formar interpretações próprias a respeito de tais obras. Esses filmes são tão significativos que livros inteiros e estudos profundos foram escritos sobre seus possíveis significados e suas narrativas.⁸⁴

É importante frisar que o objetivo deste capítulo não é fazer um estudo muito extenso, mas compreender essas obras em seu período histórico específico; ao final do capítulo, busco fazer uma pequena análise comparativa entre alguns dos filmes selecionados focando, primordialmente, nas representações do mal que são identificadas em cada filme.

Nosso objetivo aqui é traçar a trajetória de Fritz Lang, e tentar compreender

⁸¹ É importante entender que alguns destes filmes são polêmicos, e suas análises variam. *Metropolis*, por exemplo, pode ser compreendido como um filme que, através de sua história, faz afirmações políticas e sociais.

⁸² O filme “A Morte Cansada” (*Der müde Tod*) foi lançada antes de *Dr. Mabuse – der Spieler*, porém acho pertinente comentar o filme, mesmo que superficialmente, para podermos compreender onde, artisticamente, o diretor se encontrava antes de dirigir o primeiro filme de *Dr. Mabuse*.

⁸³ Fritz Lang tem uma enorme filmografia, e estes não são todos os filmes entre o primeiro e o último *Dr. Mabuse* (durante a República de Weimar), escolhi os que achei que tinham mais a dizer para este trabalho, os filmes que não serão debatidos são “O espião” e “A mulher na lua”

⁸⁴ Alguns exemplos: KRACAUER, Siegfried. “From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film. Princeton Press, 2004; ⁸⁴ ELSAESSER, Thomas. “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009; KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009.; GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang - Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001.p.16

culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009;

quais os seus posicionamentos durante a República de Weimar cujo período, conforme visto no primeiro capítulo, foi especialmente conturbado.

Fritz Lang nasceu na Áustria, em 1890, e mudou-se para a Alemanha com dezoito anos. Lutou na 1ª Guerra Mundial e regressou à Alemanha, começando a escrever roteiros para o cinema e, em 1919, a dirigir suas primeiras obras. Em 1922, Lang casou-se com Thea Von Harbou, pessoa essencial na produção dos filmes; escreveram diversos roteiros em parceria – inclusive todos os filmes debatidos neste capítulo, e Dr. Mabuse de 1922 e de 1933.

“O Testamento do Dr. Mabuse” foi concluído logo após Hitler chegar ao poder. De acordo com Lang, Goebbels o chamou em sua sala e lhe disse que seu filme não poderia ser estreado. Em suas palavras:

Claro que Goebbels baniu o filme no dia 29 de Março de 1933, principalmente em sessões privadas. Mas, na minha opinião, ele tinha uma visão incrivelmente sofisticada. Não havia nada de errado na trama, ele disse, é simplesmente a necessidade de um Führer que desafiasse Dr. Mabuse no final, e que salvaria o mundo daqueles que querem destruir e distorcer os valores ideais. Goebbels me disse em outro momento que, anos antes, Hitler tinha visto “Metrópolis” em uma pequena cidade, e que Hitler queria que eu fizesse o “cinema nazista”⁸⁵

De acordo com Lang, após esta reunião com Goebbels, ele foi direto para a França, e a seguir para Hollywood, onde continuou sua carreira. Thea von Harbou, sua esposa à época, se aliou ao partido nazista em 1932, permanecendo na Alemanha. Desse modo, ela e Lang se divorciaram (muitos dizem que sua ideologia nazista foi de grande influência no divórcio).

Para este capítulo, o primeiro passo é a compreensão e posicionamento na discussão bibliográfica a qual permeia este núcleo de pesquisa: o estudo do cinema produzido durante a República de Weimar para fins de conhecimento histórico. Em

⁸⁵ Tradução livre. No original: Goebbels of course banned the film on the 29th of March, 1933, and above all, private screenings. But, in my opinion, he had an astonishingly sophisticated vision. There was nothing unpleasant in the intrigue, he said, it is simply the need of a Führer who challenged Dr. Mabuse in the end, and who would save the world from those who would destroy and pervert the true ideal of real values. Goebbels told me elsewhere that years earlier Hitler and he saw “Metropolis” in a small village, and that Hitler wanted me to make Nazi film.

GRANT, Barry Keith (org.) “Fritz Lang- Interviews”. University press of Mississippi, 2003, p. 55

seguida, dissertarei sobre os filmes propostos em ordem cronológica, além de fazer uma análise sobre as diferentes representações do mal que aparecem nessas obras.

2.1 DISCUSSÃO BIBLIOGRÁFICA

Conforme dito anteriormente, esse é um campo muito vasto e muito estudado através do tempo, com pontos de vista, objetivos e métodos diversos. A discussão começará com a análise de livros dos autores mais debatidos, utilizados e criticados nesta área: “From Caligari to Hitler” de Siegfried Kracauer e “A tela demoníaca” de Lotte Eisner.

Neste trabalho, é crucial explicar em qual contexto esses livros foram produzidos: Ambos os autores eram judeus alemães, que tiveram que fugir (no caso de Kracauer, para os Estados Unidos, e no caso de Eisner, para a França) do regime nazista. No momento em que escreveram estas obras, logo depois da guerra, havia uma demanda intelectual para poder compreender como o holocausto, em especial, poderia ter acontecido – levando em consideração o fato de que uma grande parte da sociedade alemã, de uma forma ou de outra, foi conivente com as ações do Estado. Ambos os autores escrevem nesse momento, estudando os filmes do período da República de Weimar. Thomas Elsaesser e Kaes fazem comentários pertinentes sobre a época em que estes autores estavam escrevendo e a relação com o objetivo dos livros:

Conforme sugerido, a linha interpretativa nos dois livros, do trauma nacional alemão visto através do cinema, beira as marcas do trauma pessoal dos autores. Só é necessário lembrar que Eisner trabalhou em Paris e Kracauer em Nova York para entender que eles se dirigiam a si mesmos (ou tiveram razões para acreditar que escreviam para si mesmos), tendo uma audiência hostil e suspeita (de leitores não-alemães) com a qual estavam tentando fazer um contato empático, acomodando sensibilidades distintas.⁸⁶

⁸⁶ ELSAESSER, Thomas. “Expressionist film or Weimar cinema? With Siegfried Kracauer and Lotte Eisner (once more) to the movies” In: _____ “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009. p. 21.

Tradução livre. No original: “As suggested, the two books interpretative sweep of Germany’s national trauma, seen across its cinema, bears itself the marks of personal trauma of their authors. One only has to remind oneself of the fact that Eisner worked in Paris and Kracauer in New York, to realise that they addressed themselves (or had reason to believe they addressed themselves) to a doubting, hostile and

Sobre o mesmo assunto, Kaes também faz uma importante observação – em seu caso se referindo especificamente ao momento em que o livro “From Caligari to Hitler”, de Kracauer, foi lançado.

Ocorreu uma inundação de livros e artigos escritos por americanos e alemães exilados entre 1942 e 1947... construída a imagem da história alemã cujo tólos inexorável era Hitler e o regime nazista... ser de origem alemã era de repente percebido como uma doença que necessitava de uma cura -um curioso paradoxo reverso da problemática propaganda anti-semita da propaganda nazista... Virou uma obsessão nacional submeter os alemães à psicologia e especulação de curas para suas falhas de caráter.⁸⁷

“A tela demoníaca” de Lotte Eisner é um livro de crucial importância para essa discussão. Apesar de ser contemporânea de Kracauer, e ter escrito em um momento próximo a ele (justamente no período da “inundação” de livros e estudos sobre a Alemanha no pós Segunda Guerra), seus trabalhos diferem muito. O livro de Eisner é baseado na questão das continuidades estilísticas em diversos “motifs” aparentes na literatura e nas artes plásticas.

Ela é persuasiva em mostrar as intertextualidades entre filme, teatro e pintura, enquanto ela traça o legado romântico alemão, extraordinariamente resistente, de 1820 a década de 1920, com predileções para estados extremos de sentimentalismo, de sublime na natureza, para personalidades quebradas e divididas, e de propensão para fantasias grotescas e mórbidas. O cinema de 1920 aparece ser a culminação de um longo desenvolvimento do ‘demoníaco’, exacerbado pela guerra perdida, e testemunhou o caráter nacionalista

suspicious audience (of non-German readers), with whom they were trying to make (em)phatic contact, by accommodating distinct sensibilities.”

⁸⁷ KAES, Anton. Citado em: QUARESIMA, Leonardo “Rereading Kracauer” In: KRACAUER, Siegfried. “From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film. Princeton Press, 2004. P.xxxviii

propenso, em tempos de crise ou desgraça, a virar irracional, colérico e maniaco-depressivo.⁸⁸

Elsaesser, ao falar de Eisner, mostra que sua “categoria histórica” mais utilizada é a influência, e este seria o ponto fraco de seu trabalho, por utilizar o conceito exacerbadamente com um caráter de explicação. Seu estudo é repleto de conexões entre diferentes formas artísticas, sempre buscando as influências neste meio para o expressionismo cinematográfico.⁸⁹ Porém, sua atenção para as mudanças que ocorreram no estilo romântico, e sua visão para o espaço que o cinema compartilhava com diversas outras expressões artísticas (teatro, arquitetura e artes visuais) é de grande valia.⁹⁰

Kracauer é outro autor importante, e um dos pioneiros que estudaram esta temática, mas também muito criticado, por autores como Anton Kaes e Thomas Elsaesser, por exemplo. O livro “From Caligari to Hitler” , escrito por Kracauer, faz uma investigação dos filmes expressionistas produzidos durante a República, buscando pistas do prelúdio do nazismo. Busca realizar uma análise das tendências psicológicas presentes no período de 1918 a 1933. O autor tem a tese de que “a técnica, o conteúdo da história, e a evolução dos filmes de uma nação são totalmente compreendidos apenas em relação ao padrão psicológico de sua nação”⁹¹ e que os filmes de um país refletem a mentalidade de forma mais direta do que quaisquer outras mídias.

O próprio objetivo de Kracauer é problemático, pois acaba recorrendo à teleologia -uma das razões para a qual ele foi muito criticado. Começou a estudar os filmes -neste livro- para buscar pistas do nazismo, foi ao passado com uma resposta já

⁸⁸ ELSAESSER, Thomas. “Expressionist film or Weimar cinema? With Siegfried Kracauer and Lotte Eisner (once more) to the movies” In: _____ “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009. p.24

Tradução livre. No original: “ She is persuasive on the intertextualities existing between film, theatre and painting, as she traces the extraordinarily resilient legacy of German Romanticism from the 1800s to the 1920s, with its predilections for extreme states of feeling, the sublime in nature, torn and divided personalities and a ready penchant for grotesque or morbid fantasies.”

⁸⁹ De acordo com Elsaesser, Eisner dá muita ênfase para o dramaturgo Max Rainhardt, que migrou para o cinema e diversos outros profissionais do meio das artes cênicas o seguiram. Porém Elsaesser acha que a ênfase é maior do que a merecida.

⁹⁰ ELSAESSER, Thomas. “Expressionist film or Weimar cinema? With Siegfried Kracauer and Lotte Eisner (once more) to the movies” In: _____ “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009.p.25

⁹¹ KRACAUER, Siegfried. “From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film. Princeton Press, 2004. p. 5

estabelecida. E para cumprir este objetivo, Kracauer fez julgamentos descuidados⁹². O texto “rereading Kracauer” de Leonardo Quarésima aconselha que o trabalho deste autor seja lido de forma cautelosa, e critica seu caráter teleológico:

Acima de tudo, mostra como a questão psicológica e teleológica ou uma abordagem “retroativa” é orientada em um contexto específico que o leitor atual não pode ignorar ou relevar. Circunstâncias externas do método historiográfico, portanto, deram origem ao método de interpretação retrospectiva. (...) História é lida de trás pra frente e obrigada a seguir seus próprios passos⁹³

Outro aspecto sensível de seu trabalho é o uso da psicologia. para servir a um propósito histórico. Inclusive, diversos estudiosos julgaram esse aspecto de seu trabalho muito simplista, e uma aplicação mecânica da psicanálise. 94

Além disso, sua interpretação de que os filmes representam *diretamente* a sociedade na qual ele foi construído, como um espelho, uma reflexão, é problemática (obviamente que há uma relação entre a arte e sua sociedade, mas o problema é buscar essa relação de forma direta.) Kracauer afirmava que os filmes eram a forma artística que refletiam mais diretamente a mentalidade de um país, e apresenta duas razões: Primeiramente, todos os filmes são produtos de diversas pessoas, é um trabalho em equipe de pessoas heterogêneas, desse modo, diversos traços individuais são suprimidos, revelando os traços que as pessoas têm em comum. Em segundo lugar, o filme é feito para agradar a massa, portanto, filmes populares são feitos para satisfazer os desejos dessa população.⁹⁵

Esta visão de que as obras cinematográficas espelham *diretamente* a sociedade, crucial para as afirmações feitas por Kracauer, é falha. Por outro lado, Thomas Elsaesser

⁹² Leonardo Quaresima em seu texto “rereading Kracauer” da alguns exemplos dos julgamentos descuidados – e de muito impacto- de Kracauer, como dizer que Caligari é precursor de Hitler, que os Nibelungos “antecipam” a propaganda de Goebbels, e que as ideias de *Metropolis* poderia muito bem ter sido formulado por Goebbels.

⁹³ QUARESIMA, Leonardo. “rereading Kracauer”. In: KRACAUER, Siegfried “From Caligari to Hitler- a Psychological history of the German film” Princeton University Press, 2004.p.xxxviii Tradução livre. No original: Above all, it shows how the book’s psychological key and teleological or “retractive” approach are oriented in a specific context that today’s reader cannot ignore or hastily dismiss. Circumstances external to the historiographic method thus gave rise to the book’s method of retrospective interpretation.

⁹⁴ QUARESIMA, Leonardo. “rereading Kracauer”. In: KRACAUER, Siegfried “From Caligari to Hitler- a Psychological history of the German film” Princeton University Press, 2004. p. xli

⁹⁵ KRACAUER, Siegfried. “From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film. Princeton Press, 2004. p. 5

afirma que mesmo esta visão estando incorreta, não quer dizer que o trabalho inteiro de Kracauer seja inutilizável ou que não tenha sido muito importante para o estudo cinematográfico do período:

Ele [Kracauer] reconhece que o cinema, mais do que outras mídias para as massas, toca nas transitoriedades da vida cotidiana, contribuindo com um novo tipo de energia e vitalidade, sem contar com a poesia do momento passageiro. Como um entretenimento feito para lucrar, o cinema de Weimar era responsivo ao ponto de clarividência para os desejos e prazeres, assim como as ansiedades e os medos secretos de sua audiência: essa premissa, fundamental para o estudo de cultura de massas e para a análise de consumo de mercadoria está implícita em quase toda frase escrita por Kracauer, de fato é uma das contribuições chave para o nosso entendimento de filme como um fenômeno socialmente significativo.⁹⁶

Um autor que também merece destaque neste trabalho é Tom Gunning, especialmente por seu livro chamado “The Films of Fritz Lang – Allegories of vision and Modernity”. Este pesquisador faz um trabalho minucioso ao analisar todas as obras dirigidas por Lang,⁹⁷ dando especial atenção às alegorias vistas nestes filmes, sua interpretação.

Entre os autores que abordaram a temática do cinema e a república de Weimar, Anton Kaes merece destaque, em especial seu livro “Shell Shock Cinema – Weimar

⁹⁶ Tradução livre. No original: He recognises that the cinema, more than the other emergent mass media, touches on the transitoriness of everyday life, filling it with a new kind of energy and vitality, aside from the poetry of the fleeting moment. As entertainment made for profit, Weimar cinema was responsive to the point of clairvoyance to the desires and pleasures, as well as anxieties and secret fears of its primary audience: this 'premise, fundamental to the study of mass culture and to the analysis of commodity consumption is implicit in almost every line Kracauer writes, indeed it is one of his key contributions to our understanding of film as a socially significant phenomenon.

ELSAESSER, Thomas. “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009.p. 31

Tradução livre. No original: He recognises that the cinema, more than the emergent mass media, touches on the transitoriness of every day life, fillig it with a new kind of energy and vitality, aside from poetry of the fleeting moment. As entertainment made for profit, Weimar cinema was responsive to the point of clairvoyance to the desires and pleasures, as well as anxieties and secret fears of its primary audience: this pemise, fundamental to the study of mass culture and to the analysis of commodity consumption is implicit in almost every line Kracauer writes, indeed it is one of his key contributions to our understanding of film as socially significant phenomenon.”

⁹⁷ Gunning escreve inclusive sobre seus filmes após sua fase na Alemanha, sobre obras que ele dirigiu em Hollywood, porém esta secção do livro não é pertinente para esta pesquisa.

culture and the wounds of war.” Nesta obra, Kaes usa o termo Shell Shock Cinema para designar filmes que remetem aos traumas sofridos na 1ª Guerra Mundial: “Eles eram filmes pós-traumáticos, reencenando o trauma em diversas narrativas e imagens.”⁹⁸ O argumento de Kaes é que o cinema clássico alemão durante a República de Weimar elabora a memória da 1ª grande guerra – também comenta como a guerra, como um todo, era um tabu para grande parte da população, um tópico reprimido e silenciado, mas que transparecia em determinados filmes do período. Este silenciamento traria sérias consequências para a cultura e democracia na República de Weimar.⁹⁹ O autor busca o que se encontra subentendido, traços simbólicos aparentes nas obras que transmitem esse trauma. Os filmes estudados não trabalham o trauma da Guerra de forma direta; são nas suas nuances que a relação com o passado traumático transparece.

Kaes, além de ter uma premissa muito interessante e bem embasada, ele começa sua introdução fazendo um paralelo sobre seu próprio trabalho e o de Kracauer, mostrando como são opostos:

Meu projeto busca reverter a perspectiva do livro influente de Siegfried Kracauer, “From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film”(…) Kracauer tentava explicar para si mesmo e para seus leitores americanos como a ascensão de Hitler era possível, até mesmo previsível.(…) De acordo com sua teleologia abrangente, todo o cinema realizado durante a república de Weimar aponta para o fascismo.¹⁰⁰

Para Anton Kaes, filmes não são produtos completamente orgânicos, portadores de uma única mensagem, mas são interpretados como “produtos do inconsciente, através de omissões e silêncios”¹⁰¹. Kaes acredita que uma porção dos filmes realizados durante a República de Weimar mostram, indiretamente e inconscientemente, os traumas sofridos na 1ª Guerra Mundial – por serem realizados em meio a estados psicológicos “extremos”, os filmes Shell Shock tiveram que desenvolver uma estética

⁹⁸ KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. p. 3.

⁹⁹ Idem p. 2

¹⁰⁰ Idem, p. 4-5

TRadução livre. No original: My Project thus seeks to reverse the perspective of Siegfried Kracauer’s influential book “From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.(…) Kracauer tried to explain to himself and his America readers how the rise of Hitler was possible, even predictable.(…) According to his overarching teleology, all Weimar cinema points forward to fascism.”

¹⁰¹ Idem p.5

que “ultrapassava os limites de representação visual”. Para Kaes, este estilo próprio (histórias fragmentadas, efeitos de luz pesados, perspectivas distorcidas) contribuiu para a linguagem do filme moderno, que inspira o universo cinematográfico até hoje.

Enquanto Krakauer interpreta as obras deste período como um prelúdio para o nazismo, Kaes interpreta algumas destas obras como uma reação aos eventos traumáticos da 1ª Guerra Mundial, apesar de ambos mostrarem a importância da dimensão inconsciente para a compreensão do cinema, sobretudo, do cinema de Weimar. A proposta deste projeto é analisar três filmes produzidos durante a República de Weimar, para compreender aspectos deste período e seus sujeitos- mais especificamente, estudar os 3 filmes com o personagem Dr. Mabuse produzidos nesta época, e analisar o que mudou na república para a representação de Mabuse ter sido transformada drasticamente no terceiro filme

Utilizarei os trabalhos e elementos dos textos de Kaes e, (cuidadosamente) de Krakauer, pois esse governo esteve no poder *entre* estes dois fenômenos inéditos, singulares e muito relevantes internacionalmente (1ª Guerra Mundial e o advento do regime nazista). Certamente, foi um período excepcional na história, que merece ser amplamente estudado, sempre levando em consideração o passado e o futuro para estudar seu presente.

2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS FILMES DE FRITZ LANG DA DÉCADA DE 20

2.2.1 A MORTE CANSADA (DER MÜDE TOD) (1921)

O filme “A Morte Cansada” cujo roteiro escrito, em parceria, por Thea von Harbou e Fritz Lang, foi estreado em 1921. Conta a história de um casal apaixonado, noivos, cujo o homem é levado pela Morte, e a mulher tenta recuperá-lo. A Morte aparece, inicialmente, no caminho do casal, na estrada. Logo em seguida, reaparece em uma espécie de taverna, e neste momento (enquanto sua noiva se distrai com filhotes de gatos e cachorros) que o marido é levado pela Morte. Quando a moça volta para a mesa, seu noivo desaparecera. Ela passa o resto da narrativa negociando com a Morte, tentando descobrir uma forma de reencontrá-lo. O nome original do filme é “Der müde Tod: Ein deutsches Volkslied in 6 Versen”, que significa, “A morte cansada: Uma canção folclórica alemã em 6 versos”.

A Morte é um personagem muito interessante. É interpretada por um homem, muito alto, magro e de aparência sombria. Na cidade, ele compra um grande terreno, onde constrói um muro alto, sem portas ou janelas. A jovem vai até o muro, onde encontra diversos fantasmas, que atravessam as paredes. Entre eles, está seu noivo e, apesar de suas súplicas, ele segue os outros mortos.

Neste momento, a donzela encontra-se desamparada, e o farmacêutico da cidade a leva para sua casa, para que possa se recuperar, e onde a jovem acha um frasco de veneno. Está prestes a tomá-lo quando a Morte a transporta para um grande salão, com milhares de velas de diferentes tamanhos. Este lugar chamado de “salão das chamas”, no qual todas as vidas do mundo, assim como seus destinos, estão representadas, a partir de velas. A Morte lhe mostra três velas já muito queimadas, e lhe diz que se conseguir salvar a vida de uma das três pessoas, análogas ao noivo, ela receberá seu amor de volta. Assim, a Morte a transporta para três lugares diferentes, em tempos históricos diversos.

O primeiro lugar é algum país Árabe, na idade média; o segundo, Veneza, aproximadamente na época do renascimento; e o terceiro, na China, durante o Império Chinês.

A moça e seu par romântico são representados pelos mesmos atores da noiva e do noivo nas três histórias, e a jovem não consegue salvá-lo em nenhuma das três narrativas. A Morte, que também se encontra nos três cenários, consegue apagar as três velas.

Sendo mal-sucedida, a donzela pede ainda outra chance para a Morte. Esta responde que, caso se ela consiga encontrar uma outra alma, ela poderá lhe devolver seu noivo em troca. A jovem reaparece na casa do farmacêutico, com o veneno na mão – o qual ele consegue impedi-la de ingerir, derrubando o frasco. No mundo real o tempo não passa enquanto ela está no “salão das chamas” e é transportada para os três tempos históricos diferentes. Assim sendo, a moça sai pela cidade, pedindo para todos que dêem suas vidas, em vão. Quando ocorre um incêndio em um prédio, no qual um bebê está preso. A jovem, vendo sua chance, corre para dentro do prédio em chamas e pega o bebê, ambicionando oferecê-lo em troca de seu amado. A Morte aparece, para levá-lo embora, mas a moça não o consegue entregar, e acaba o devolvendo para sua mãe. O filme acaba com a noiva entregando-se para a Morte, para assim poder ficar ao lado de seu amor.

Tom Gunning mostra como o destino é um tema central para este filme, que opera de forma independente de seus personagens.

Suas tramas traçam as tentativas de diferentes personagens para controlar - ou ao menos trabalhar em sintonia - um sistema que opera separadamente de seus desejos, e de acordo com sua própria lógica mecânica. Lang encena várias vezes as relações variadas que os personagens podem ter com este sistema que eu denomino como “destino-máquina”,¹⁰²

O destino tem importância chave no filme, e as velas são sua representação, onde ninguém está no comando. Os três diferentes cenários dos quais a moça participou acabaram da mesma forma: ela sendo incapaz de salvar seu amado. Este aspecto, com histórias e finais similares, faz com que o filme passe uma sensação de fatalidade, e de que o destino, a morte, deve ser aceito.

É importante deixar claro que a Morte não é um personagem mau, ele não mata por prazer ou por satisfação, e não é de sua escolha quando as pessoas vão morrer. Ele pode, na visão de Gunning, representar o destino, mas não é seu próprio mestre. Não tem vontades nem interesses próprios em matar humanos, inclusive confessa que está cansado desta tarefa.

Mas, conforme a morte fala para a moça, a Morte em si não tem vontade, não tem desejo de acabar com as vidas humanas. Ela não é sua própria mestra. A morte está, então, servindo o processo de contar histórias, sujeita a narrativa como “destino-maquina”? Esta parece ser a lógica do filme. Quando a morte indica que é incapaz de retornar o amor da jovem, ela explica sua impotência ao levá-la ao Salão das

¹⁰² Tradução Ivre. No original: (...) his plots trace the attempts by different characters to control or at least work in concert with a system that operates separately from their desires and according to its own mechanical logic. Lang stages again and again the varying relations characters can have with this system which I term the Destiny-machine.”

GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001.p.16

Chamas, e a mostrar as velas. Estes objetos inanimados parecem controlar o destino humano e as ações da Morte.¹⁰³

Outro aspecto muito interessante observado por Gunning na narrativa é o recorte temporal. Conforme visto anteriormente, a maioria da história acontece em um recorte no tempo feito pela Morte, quando a donzela ia se envenenar. Neste momento, em que a Morte a leva para o salão das chamas, e quando a transporta para todos os três cenários diferentes, o tempo fica paralisado. A donzela volta para o mesmo segundo em que estava indo beber o veneno. Além deste recorte temporal, ainda há um recorte espacial, porque a donzela é levada para três lugares distintos no mundo- que também estão em épocas distintas, o que mostra um segundo recorte temporal.

Gunning argumenta que o marco moderno neste conto – o qual se passa em um período pré-moderno- é justamente a questão da mobilidade da Morte entre o tempo e o espaço, a complexidade da representação temporal. Esta questão é reiterada durante todo o filme, há um relógio enorme que aparece antes e depois destes episódios, para deixar em evidência que não havia transcorrido nenhum tempo, de fato – mostrando que a morte possui a habilidade de manipular o tempo.¹⁰⁴

Este filme, em que a morte atua como o destino, é de 1921, ou seja, pouco tempo após o fim da 1ª Guerra Mundial. Anton Kaes mostra como este fenômeno e suas decorrências influenciaram toda esta geração, assim como produções artísticas como esta obra. Nas palavras de Kaes

(...) Em uma alegoria ao efeitos destrutivos da guerra no país, a Morte retira um jovem do lado de uma jovem mulher. Cansado

¹⁰³ Tradução livre. No original: “But as death indicates to the maiden, Death itself has no will, no desire to end human lives. He is not his own master. Is death then the servant of the story telling process, subject to the narrative as Destiny-machine? This seems to be the film’s logic. When death indicates he is incapable of returning her love to the young girl, he explains his impotence by bringing her to the Hall of flames, and showing her the candles. These inanimate objects would seem to control human destiny and the actions of Death.

GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001.p. 18

¹⁰⁴ Idem, p. 21

de sua tarefa, a Morte observa enquanto a mulher se sacrifica para se reunir com seu noivo morto¹⁰⁵

Apesar deste filme ter sido produzido um ano antes de “Dr. Mabuse - Der Spieler” é pertinente compreender o trabalho de Fritz Lang antecedente a esta obra, entender de que forma se encontrava artisticamente. Desta forma, será possível fazer uma análise mais completa da série no próximo capítulo.

2.2.2 OS NIBELUNGOS (“Os Nibelungos – A Morte de Siegfried” e “Os Nibelungos- A Vingança de Kriemhild”) (1924)

Os filmes “Os Nibelungos - A Morte de Siegfried” e “Os Nibelungos- A Vingança de Kriemhild”) foram estreados em 1924, com menos de dois meses de diferença, e são parte de uma mesma história. Ambos os filmes foram escritos por Thea von Harbou e Fritz Lang, e dirigidos pelo último.

A obra trata da adaptação de um conto mitológico, redescoberto em meados do século XVIII. A partir da interpretação de suas imagens e do figurino, o filme parece remeter a um passado longínquo, e sua história está repleta de heroísmos e aspectos mágicos. Por ser um conto mitológico muito difundido na cultura alemã, já haviam outras obras que contavam suas histórias, como, por exemplo, uma ópera de Wagner. Quando Lang e sua mulher decidiram fazer uma adaptação deste conto, a população Alemã já se identificava com o herói, Siegfried. “Siegfried era a Alemanha. A Alemanha era Siegfried”¹⁰⁶.

O primeiro filme conta a história de um jovem chamado Siegfried. Ele ouve pessoas conversando sobre o reino de Worms, governado por Rei Gunther, irmão de uma linda moça, Kriemhild. Siegfried decide a ir até este reino e casar-se com a irmã do rei. No meio de sua jornada, o herói encontra um dragão a quem, após algum esforço, consegue derrotar. Um pássaro lhe conta que se ele se banhar no sangue do

¹⁰⁵ Tradução livre. No original: In an allegory of the war's ravishing effects on the home front, Death abducts a young man from the side of a young woman. Weary of his task, Death looks on as the woman sacrifices herself to be reunited with her dead fiance.” KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. P.152

¹⁰⁶ Tradução livre. No original: “Siegfried was Germany. Germany was Siegfried” KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. p.134

dragão, se tornará indestrutível. Assim sendo, Siegfried se banha neste sangue; entretanto, uma pequena folha cai em suas costas antes do líquido tocar sua pele, e lá permanece, fazendo com que haja um ponto fraco no corpo do herói.

Chegando em Worms, Siegfried é atacado por um homem com um capuz mágico, que permite que a pessoa que o use fique invisível ou com a aparência da pessoa que desejar. Contudo, Siegfried consegue derrotá-lo, e fica com o capuz.

Em Worms, o herói entra em um acordo com Gunther: Se Siegfried ajudar Gunther a casar-se com Brünhilde, uma princesa de um reino distante, ele lhe oferecerá a mão de sua irmã. Porém, Brünhilde só aceitaria casar-se com um homem que conseguisse superá-la em três desafios de força. Então Siegfried e Gunther trapaceiam em tais desafios, pois Siegfried, que é indestrutível, finge ser o rei. Assim, ambos se casam, Siegfried com Kriemhild e Gunther com Brunhilde.

A rainha, Brünhilde odeia Siegfried com todas as suas forças, e deseja sua morte. Convence seu marido a trair seu amigo, e encarregam um guerreiro, Hagen von Tronje, de matá-lo. Gunther chama todos os homens para uma caçada, para lá tramar uma emboscada. Hagen engana Kriemhild, falando que, para poder ajudar e proteger Siegfried, precisa saber onde ele é vulnerável. Então ela costura uma cruz na vestimenta do herói - indicando onde a folha caiu. Siegfried é assassinado, Brünhilde morre, e o primeiro filme acaba com Kriemhild jurando vingança contra Hagen.

O segundo filme, “Os Nibelungos- A Vingança de Kriemhild” começa com Kriemhild reiterando sua vingança. No primeiro filme, a mulher de Siegfried não era muito expressiva, passava uma imagem de pureza e bondade; recorrentemente proferia palavras de amor para Siegfried, sua única paixão, e seu figurino era representado por cores claras. No segundo filme Kriemhild muda por completo. Sua expressão, fixa e implacável; possui um único objetivo: vingar a morte de seu marido. Seu figurino também muda radicalmente: no segundo filme ela só usa roupas de cores escuras, detalhadas com metal.¹⁰⁷

Um governante huno, ao saber que Kriemhild havia ficado viúva, envia um companheiro de confiança para ir até Worms e pedir sua mão em casamento. Kriemhild declara que dará sua mão se o companheiro e o rei jurarem que se ela for ofendida, ou maltratada, eles matariam o responsável. Ambos os homens lhe deram suas palavras.

¹⁰⁷ A questão do figurino nestes filmes é muito interessante. A mudança no figurino de Kriemhild passa seus sentimentos, quando estava bem e seu marido estava vivo, ela usava roupas mais delicadas, leves e de tons claros; quando Siegfried é assassinado, suas roupas passam a ser mais brutas, pesadas, com muito metal e sempre em tons escuros.

Brigada com toda a família, Kriemhild vai para a terra de seu novo marido, e Hagen von Tronje permanece junto da família real, em Worms.

Seu novo marido, apesar de ter aspecto feio e grosseiro, a trata com muita afeição, e fica maravilhado quando ela lhe dá um filho. Kriemhild, entretanto, continua com sua expressão implacável durante o filme todo, sem demonstrar afeto por ninguém. Ela convida todos seus irmãos (e Hagen) para ir em sua casa e conhecer seu novo filho. Apesar de suspeitarem uma emboscada, eles vão. Quando chegam, Kriemhild fala que está na hora de seu novo marido cumprir sua promessa.¹⁰⁸

No jantar, Kriemhild discorre sobre sua vingança novamente, e, durante uma confusão, Hagen von Tronje acaba matando seu filho. Assim, Kriemhild e seu marido ordenam um ataque aos guerreiros de Worms, sempre lembrando que, caso seus irmãos o entreguem Hagen, ficarão livres. A guerra continua, e, apesar do número de hunos ser superior ao número de guerreiros de Worms, os hunos não estavam conseguindo chegar a Hagen. Desta forma, Kriemhild incendeia o local onde seus irmãos e os soldados se encontram (um salão fechado) até eles saírem. Kriemhild mata Hagen, e é morta em seguida.

Sobre a narrativa deste filme, em comparação com o filme anterior de Lang, “A Morte Cansada”, Gunning faz observações interessantes:

Como em “Der müde Tod”, o final do filme representa o triunfo da morte, o cessar da última resistência a suas demandas, a narrativa passa a ser vista como um processo de rendição à morte. Mas enquanto “Der müde Tod” nos apresenta brevemente com a reunião dos amantes e os campos floridos no paraíso, a “Vingança de Kriemhild” mostra a esposa devota descarregando a terra encharcada pelo sangue do marido [Siegfried] e desmoronando em um mundo esvaziado e queimado por sua vingança¹⁰⁹

¹⁰⁸ De acordo com o filme, na cultura dos hunos, é necessário que se trate muito bem os convidados; por isso seu marido reluta quando Kriemhild o obriga a matar Hagen.

¹⁰⁹ Tradução livre. No original: ““As in “Der müde Tod” the end of the film represents the triumph of death, the ceasing of the last resistance to its demands. Narration and closure become imaged as a process of surrendering to death. But whereas “Der müde Tod” briefly presents us with the reunion of lovers and the flowery fields of heaven, Kriemhild’s Revenge shows the devoted wife releasing the soil soaked with her husband’s blood and collapsing in a world emptied out, burnt out, by her revenge. GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001.p. 50-51

Gunnng argumenta que, nos filmes, quatro reinos diferentes estão sendo representados. Worms, o reino da civilização; os reinos mitológicos, que seriam as florestas através das quais chegou Siegfried e a cidade de Brünhilde, na Islândia; e o reino dos Hunos. De acordo com o autor, como, no final, tanto Siegfried quanto Brünnhilde morrem, o filme simbolizaria a derrota do mundo mítico para o mundo da civilização, Worms.

Anton Kaes, no livro “Shell Shock Cinema”, discorre sobre as condições e as intenções de Lang ao dirigir “Os Nibelungos”.

O objetivo do filme, segundo von Harbou, era incutir no "grande, exaurido e sobrecarregado povo alemão" um desejo de uma identidade coletiva, baseada no mito nacional. (...) Os Niebelungos de Lang prometeram um senso renovado de identidade e dignidade alemã em um momento de crise¹¹⁰

A proposta da República de Weimar de criar uma memória coletiva do povo alemão, de buscar uma unidade, a própria formação de uma nação -como visto no trecho acima- se relaciona ao discurso transmitido no filme “Os Nibelungos”. Conforme vimos no primeiro capítulo, o povo alemão estava vivenciando um momento político complicado, em que a população encontrava-se dividida pelos diversos e diferentes projetos nacionais que emergiam. Assim, a República de Weimar buscava unificar o país, impulsionando a já existente onda nacionalista que se formava. Este discurso, este projeto nacional, era algo que a República de Weimar buscava coletivamente, não era um posicionamento exclusivo de Fritz Lang e de Thea von Harbou.

Este filme foi um grande empreendimento, sendo o mais caro financiado pela Ufa até então.¹¹¹ Para o funcionamento deste projeto, houve uma grande propaganda: "Toda a campanha em torno do lançamento do filme, magistralmente orquestrada por Lang, von Harbou e Ufa, ressaltou esse projeto nacional."¹¹²

¹¹⁰ Tradução livre. No original: “The film’s goal, according to von Harbou, was to instill in the “great, exhausted and overworked German people” a desire for a collective identity based on national myth. (...) Lang’s Niebelungen promised a renewed sense of German identity and dignity at a moment of crisis” KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. p. 135

¹¹¹ Idem p, 133

¹¹² Idem p.133

Kaes mostra que, para Lang, este filme ia muito além do simples entretenimento, porque era também um discurso político, que buscava lembrar o povo alemão de um passado heroico esquecido durante a guerra, e Gunning reforça este pensamento:

Para Lang, então, o filme poderia fazer um conto mítico, épico, disponível para as massas, ao focar em suas emoções e seus efeitos especiais espetaculares. Filmes poderiam ocupar um lugar essencial para trazer uma renovação, por fazer o mito de uma nação ressuscitar.¹¹³

A partir deste breve panorama, é possível compreender como esse discurso, que aparece nos filmes “Die Nibelungen”, é algo planejado e controlado, por pessoas que o criaram, por instituições como a Ufa, e pelo próprio governo, e que também buscavam propagar um discurso nacionalista semelhante. A própria escolha dessa narrativa pode ser usada como exemplo, tendo em vista que representa um conto mitológico, remetendo a um passado glorioso alemão. Uma narrativa que supre a necessidade nacionalista proposta pela República de Weimar e por seus órgãos. Um trecho de Anton Kaes é pertinente neste momento:

Lang ofereceu uma mudança radical de perspectiva, fazendo um filme que iria desviar a atenção dos espectadores da terrível história recente da nação para valores eternos consagrados no mito. Por esses meios, Lang esperava não apenas relativizar a serenidade das perdas da nação, mas transcendê-las. Os Nibelungos reviveria o mito fundador da Alemanha, que estava imbuído de epítetas - lealdade, altos ideais, heroísmo na derrota - que ressoavam os eventos históricos da última década. Lang e von Harbou reinterpretem a guerra e a saga dos Nibelungos, em termos um do outro. As apostas políticas e culturais pareciam mais altas do que em qualquer filme alemão anterior¹¹⁴

¹¹³ Tradução livre. No original: For Lang, then, film could make a nation's epic myths available for the masses, by focusing on their human emotions and their spectacular special effects. Film could play a essential role in bringing about a national renewal through bringing a nation's myth to life. GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001.p. 38

¹¹⁴ KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. p.. 133

Podemos ver como a saga dos “Nibelungos” foi importante neste momento histórico, e como se deu este processo. Em uma entrevista, Lang comenta que, ao fazer os “Nibelungos”, ele estava se inspirando em um conto épico alemão, sobre o passado de sua nação, e ao fazer *Metrópolis* – o próximo filme que será debatido, neste capítulo- ele estava olhando para o futuro da Alemanha.

2.2.3 METRÓPOLIS (1927)

O filme “*Metrópolis*”, de 1927, foi dirigido por Fritz Lang, e escrito por Thea von Harbou. Esta obra fez um grande sucesso; contudo, provocou uma grande polêmica. A ficção, desde sua estreia até a atualidade, permanece um tópico de debate; inclusive, é o filme mais conhecido do diretor.¹¹⁵ Infelizmente, a única versão que restou é incompleta; faltam mais de 20% da obra original.

O filme foi o mais caro já produzido pela UFA, um filme grande o suficiente para que pudesse competir com o cinema de Hollywood. A versão do longa-metragem que passou nos cinemas americanos recebeu diversos cortes, e justamente esta foi a cópia que teve maior circulação – o filme estreado em Berlin nunca foi recuperado.

O filme, que se passa em um cenário futurista, conta a história de uma sociedade dividida entre a “cidade da superfície” (onde habitam os mais ricos) e a “cidade dos trabalhadores” (subterrânea). O filho do empresário mais importante da cidade, Freder, se apaixona perdidamente por uma mulher, Maria, uma profeta com ideias inovadoras sobre o sistema, habitante da cidade dos trabalhadores.

Maria sobe até a cidade da superfície, para mostrar às pessoas mais ricas as pequenas crianças, filhas dos trabalhadores, e falar para aquela “alta sociedade”: “olhem, estes são os seus irmãos”. Freder, o filho do empresário mais importante da cidade, fica encantado, apaixonado por Maria.

Isso faz com que o jovem Freder vá a cidade dos trabalhadores e troque de lugar com um deles, enquanto seu pai, Joh Fredersen e o inventor Rotwang investigam um possível levante dos mesmos.

Em seguida, ocorre uma reunião dos trabalhadores, organizada por Maria, na qual ela conversa com eles e conta a história da Torre de Babel. Neste conto ela mostra

¹¹⁵ Cf: GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001.p. 53

que, por não haver uma mediação entre os idealizadores e os trabalhadores -que estavam construindo a torre- houve uma revolução. Assim, ela explica que entre a cabeça (no caso, o pai de Freder) e as mãos (os trabalhadores), precisa haver uma mediação, a mediação do coração (Freder). Porém ninguém sabia que Rotwang e Fredersen estavam assistindo à reunião, através de um buraco – um dos trabalhadores, Grot, delatara seus companheiros, mostrando um mapa para Fredersen, com a localização desta reunião.

Assim, Rotwang, um inventor excêntrico, cria uma máquina em forma de pessoa, um robô, intitulado Hel, com a mesma face e corpo da jovem profeta, para sabotar a possível revolução dos trabalhadores.

Joh Fredersen e Rotwang sequestram Maria e põe o robô em seu lugar. O robô, porém, incita os trabalhadores a quebrarem todas as máquinas, e fazerem uma revolução violenta, o que contradizia a proposta de Maria. O robô tem um aspecto demoníaco, e os impulsiona a destruir tudo. Os trabalhadores começam a se revoltar sem pensar, e a cidade subterrânea começa a se encher de água (resultado da destruição).

Freder e Maria conseguem chegar à cidade dos trabalhadores, e ajudar seus filhos (que haviam sido esquecidos pelos pais durante a quebra das máquinas), até conseguirem salvá-los. No final do filme, estão todos reunidos na porta da catedral, então Maria pega a mão de Joh Fredersen, dá sua mão a Freder, seu filho -o mediador- e Freder dá a mão ao Trabalhador.

Este filme explora diversas questões que estavam em foco no período em que foi filmado. As duas que acredito serem as mais significativas: a questão da modernidade acelerada, da fascinação pelas máquinas, e o método de produção capitalista; a segunda questão é referente à uma posição política que o final do filme assume.

A obra começa com a imagem de prédios e edifícios monumentais, verticais - a “cidade da superfície” é dotada de tecnologia e arquitetura futurista. Logo depois, mostra imagens de intrincadas engrenagens, deixando claro o avanço tecnológico que existia na narrativa. Na cidade subterrânea, dos trabalhadores, também fica em evidência a tecnologia que domina este cenário: Máquinas enormes, milhares de trabalhadores as operando.

Os trabalhadores são representados como uma massa, apática, alienada e, sobretudo, mecanizada. Esta representação pode ser vista como uma crítica a alguns aspectos da modernidade. Anton Kaes comenta que, ao fazer Metrópolis, Lang atentou

para as forças industriais da modernidade – A 1ª Guerra Mundial foi a primeira Guerra tecnológica.¹¹⁶

Metropolis argumenta que a reificação e abstração, características da produção em massa moderna, resultam em destruição apocalíptica. Lang coloca, assim, a origem e o legado da guerra inteiramente na zona industrial, controlada por máquinas. Desta forma, as feridas da guerra foram as únicas consequências do maior mal-estar da modernidade. Lang reconfigura o trauma da guerra perdida para uma revolta desesperada do idealismo alemão contra o ataque da era industrial. Com base na Bíblia, ele trabalha através do passado, projetando-o no futuro (Metropolis foi uma das primeiras filmes de ficção científica, e talvez continue sendo o mais influente). Lang repensa a guerra em termos de suas dimensões bíblicas e futuristas.”¹¹⁷

Quando Freder desce para a “cidade subterrânea”, ele testemunha um “acidente” no trabalho dos operários. Os trabalhadores estão tão sobrecarregados que um deles não consegue girar diversas manivelas a tempo. Por causa disso, ocorre uma explosão, na qual diversos trabalhadores ficam feridos, e alguns morrem. Neste momento, Freder entra em choque, e tem uma visão da máquina engolindo os trabalhadores, vistos como escravos e amarrados, sendo forçados à máquina. Quando Freder menciona este acidente ao seu pai, ele responde, com displicência, que tais acidentes são inevitáveis. Em sua segunda viagem à cidade subterrânea, Freder assume a identidade de um trabalhador.

Interessante ressaltar que, em contraponto com esta tecnologia, há também aspectos não modernos, de estilo gótico. Um exemplo dado por Gunning é a casa de Rotwang. Ao aparecer no filme, a legenda diz “No meio de Metrópolis encontra-se uma

¹¹⁶ KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009 p. 168

¹¹⁷ Tradução livre. No original: “*Metropolis* argues that the reification and abstraction characteristic of modern mass production result in apocalyptic destruction. Lang thus places the origin *and* legacy of the war entirely in the machine-controlled industrial zone. In this way the wounds of war were only consequences of the larger malaise of modernity. Lang reconfigures the trauma of the lost war as a desperate revolt of German idealism against the onslaught of the industrial age.”
Idem. p.168

casa estranha, esquecida há séculos”. No filme há presença desses dois elementos- uma estética de ‘modernidade-gótica’, conforme Gunning aponta sobre Rotwang:

Ele é um mestre da tecnologia, cuja própria mão é mecânica, o inventor da raça de robôs encomendados por Joh Fredersen. Mas a imagem de seus arredores marca Rotwang como um bruxo medieval, um traficante de espíritos e demônios.¹¹⁸

Há um aspecto religioso forte no filme. Maria conta a história de babel para os trabalhadores, e a partir deste momento, Freder passa a aceitar seu papel de mediador. Mas Gunning aponta como estas menções góticas e religiosas têm sempre uma contrapartida¹¹⁹ – ele dá o exemplo de que, logo após o sermão da Maria, ela é sequestrada por Rotwang. Mas podemos pensar outras questões como, a robô, Hel, tem uma aparência claramente demoníaca, enquanto Maria passa uma imagem de pureza religiosa, ela é profeta, que anuncia a chegada do mediador.

Há outro momento no filme que é válido ressaltar, para exemplificar este aspecto que Gunning chama de “modernismo gótico”: quando os trabalhadores, por acharem que seus filhos tinham morrido – em decorrência da inundação gerada pela quebra das máquinas- decidem matar o robô à imagem de Maria, por tê-los incitado a fazer uma revolução.

Mas o ponto que merece ser frisado é o fato de decidirem queimá-la, amarrando-a em um poste, justamente como, historicamente, era feito com bruxas, mulheres possuídas pelo diabo. Enquanto ela é queimada, o público está em êxtase, até surgir sua verdadeira aparência robótica.

É necessário pensar bem o momento em que o filme foi feito. Era um período, conforme visto anteriormente, em que havia um sério embate entre a esquerda, os sociais democratas e a direita. Em 1927 o Partido Nacional Socialista já estava constituído, com apoio popular crescente. No início da República de Weimar ocorreram diversos levantes de cunho comunista. É inevitável pensar que há relações entre a Futura - representada como o demônio, que incita os trabalhadores a destruir um

¹¹⁸ Tradução livre. No original: “He is a master of technology, whose own hand is mechanical, the inventor of the race of robots ordered by Joh Fredersen. But the usual portrayal of his surroundings marks Rotwang as medieval wizard, a trafficker in spirits and demons.”

GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001.p.66

¹¹⁹ Idem p. 67

sistema injusto, desigual; igualmente, as máquinas que os oprimem- e o movimento comunista.

Mas em termos da questão ideológica que transparece no filme, o final merece um destaque em especial. Os trabalhadores, ao perceberem que seus filhos estavam vivos decidem se redimir. O grupo dos trabalhadores, sendo representado por seu líder, Grot sobe os degraus da escada da catedral, onde, no topo da escada, está Joh Fredersen, Maria e Freder. Grot e Joh Fredersen ficam embaraçados, e Maria fala para Freder “ O cérebro e o coração querem se unir, mas lhes faltam o coração... Oh mediador, mostre a eles o caminho de um para o outro.” Neste momento, Freder pega a mão de seu pai e a mão do trabalhador. O filme acaba com seu lema: “O mediador entre a cabeça e as mãos deve ser o coração.”

Este final foi muito criticado. O fim acaba dando a entender que coaduna com esse sistema vertical e hierárquico que nos é apresentado, e não mostra nenhuma oposição ao sistema que está desenhado, a única afronta que ocorre no filme é representada pela figura de um caos demoníaco, absoluto. Sobre esta questão da permanência do sistema, Gunning argumenta:

Joh Fredersen continua sendo o cérebro de Metrópolis, não há mudanças lá. Aparentemente, Freder ganhou o direito de representar o coração por sua compaixão pelos filhos dos trabalhadores. E a mão, os trabalhadores - são representados por Grot. Quem é Grot? Nós o vimos anteriormente como o espião que leva para Joh o plano dos trabalhadores mortos, e comunica a Fredersen através de um telefone de televisão sobre os trabalhadores tentando destruir as máquinas (...) Em outras palavras, os trabalhadores aqui estão representados por um espião e informante da administração, que se importa apenas com as máquinas de Metropolis.¹²⁰

¹²⁰ Tradução livre. No original: “Joh Fredersen remains the brain of Metrópolis, no change there. Freder apparently has won his right to represent the heart by his compassion for the workers’ children. And the hand, the workers – are represented by Grot. Who is Grot? We have seen him earlier as the spy who brings Joh to the plan foud on the dead workers, , and communicating to Fredersen over a television telephone about the workers trying to wreck the machines (...) In other words, the workers here are represented by management spy and informer, who cares only to the machines of Metropolis.”
Idem, p. 78

É válido ressaltar que o próprio Fritz Lang, um tempo após ter feito o filme, revela não gostar do mesmo, especialmente de seu final - justamente por não concordar com o lema do filme. Em uma entrevista, o entrevistador o pergunta sobre *Metrópolis*. Lang responde:

“Eu sou muito sério em relação ao meu trabalho. Uma pessoa não pode dizer agora que o coração é o mediador entre as mãos e o cérebro, porque é uma questão de economia. Por isso que não gosto de *Metrópolis*. É falso, a conclusão é falsa, eu não aceito este filme.”¹²¹

Por outro lado, “*Metrópolis*”, é de fundamental importância ao se falar sobre o cinema de Weimar. E apesar de complicado ideologicamente, a meu ver, é muito rico em diversos outros aspectos. O próximo filme que será debatido se chama “*M- O vampiro de Dusseldorf*”. Veremos como este filme se difere de *Metrópolis* em diversos quesitos, deixando ainda mais claro como a República de Weimar foi um momento complexo político e socialmente, fazendo com que suas obras pareçam contraditórias, no sentido de sua mensagem.

2.2.4 “*M – O Vampiro de Dusseldorf*” (“*M*”) (1931)

O filme chamado, em português “*M- O Vampiro de Dusseldorf*”, cujo título original é “*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*” (“*M – uma cidade procura um assassino*”) foi estreado em 1931, dirigido por Lang, e o roteiro foi escrito em uma colaboração entre sua mulher, Thea von Harbou e o próprio Lang. Este longa-metragem foi o primeiro trabalho de Lang feito com som.

Esta obra conta a história de um serial killer infanticida, que está solto pela cidade, pondo a vida de todas as crianças em risco. As forças policiais já estão procurando o assassino há oito meses, e não chegaram em nenhum resultado. O crime organizado – após sofrerem batidas policiais recorrentemente, devido à procura do

¹²¹ Tradução livre. No original: “ I am very severe about my work. One cannot say now that the heart is the mediator between the hand and the brain, because it is a question of economics. That’s why I don’t like *Metropolis*. It’s false, the conclusion is false, I don’t accept I made that film”
GRANT, Barry Keith (org.) “Fritz Lang- Interviews”. University press of Mississippi, 2003.

assassino- decide assumir uma própria investigação do criminoso, para que possam voltar a prosperar.

O assassino, chamado Beckert, encontra e atrai uma menina, chamada Elsie, com doces e com um balão de um mendigo cego que compraria no caminho, enquanto assovia uma música, que assovia em várias partes do filme. Elsie é assassinada.

O grupo de mafiosos da cidade usam a ‘Organização dos mendigos’ para patrulharem as ruas, de forma organizada – cada mendigo fica responsável por patrulhar um quarteirão, afim de pegar o infanticida.¹²² Beckert encontra mais uma menina, sua próxima vítima, mas desta vez a “organização” está atenta. Ele anda na rua e, novamente, assovia sua música. Beckert passa pelo mesmo mendigo cego que havia o vendido o balão no dia da morte de Elsie, e este reconhece a música. Assim sendo, o cego avisa ao resto da organização imediatamente. Um dos membros escreve a letra M (inicial da palavra “Mörder”, assassino em alemão) com um giz em sua própria mão, e toca nas costas de Beckert disfarçadamente para que o resto da organização não o perca de vista.

Beckert percebe que está sendo perseguido e se esconde dentro de um prédio comercial, que fecha durante a noite. O crime organizado então, invade o prédio e arromba todas as portas até acharem o infanticida.

Quando finalmente conseguem encontrá-lo, o levam para um lugar onde estava uma fábrica que entrara em falência. Todos do crime organizado vão- centenas de pessoas, homens e mulheres- e fazem um julgamento de Beckert – com direito a advogado de defesa- entre eles. No meio do processo são interrompidos pela polícia. O filme acaba antes do julgamento feito pelo estado.

Esta obra é muito célebre, e interessante pensá-la historicamente. O filme se passa em 1931, e busca retratar a imagem deste tempo em uma cidade na Alemanha em um momento especialmente difícil. Hitler se elege em 1933; dessa forma, quando este longa-metragem foi filmado, o Partido Nacional Socialista estava estabelecido – e crescendo exponencialmente. Um momento histórico único, a Alemanha em crise, e incertezas sobre o futuro político da nação. Em uma entrevista, Lang comenta sobre a função de filmes como uma espécie de testemunhas do tempo em que são feitas: “Eu

¹²² Esta ideia é dada por Schränker, o chefe da gangue de mafiosos. A “organização dos mendigos” é perfeita para esta tarefa, justamente porque podem ficar pela rua, patrulhando, sem chamar atenção

acredito que ‘M’ é um tipo de documentário. Tentaram fazer um remake (...) que se passava em Nova York, e não funcionou. M é uma testemunha dos anos 30.”¹²³

O título do filme, originalmente, era “Um assassino entre nós” e isto gerou muitos problemas, pois os nazistas acreditaram que o filme era uma provocação indireta para Hitler. Gunning comenta este momento:

Dentro da narrativa que Lang procurou descrever sua própria relação com os nazistas, cujo clímax (...) gira em torno de "O testamento do Dr. Mabuse"; "M" também desempenha um papel crucial. Lang afirma que o título original do filme "Assassino entre nós" causou-lhe uma série de problemas. Cartas ameaçadoras anônimas foram enviadas e, a princípio, o estúdio Staarken recusou a Lang de ser local da fotografia principal do filme. Lang descreve o encontro com o responsável, mais uma vez, no estilo de uma cena de um de seus filmes. Em uma discussão acalorada com o dono do estúdio, Lang agarrou o homem pela lapela. Sentindo algo do lado de baixo, ele virou a lapela e expôs um distintivo do partido nazista. Não reivindicou a veracidade dessa anedota. (...) Ele (Lang) descobre o que está por trás da oposição ao seu filme: os medos que o partido nazista tinha de que seu título “Assassino Entre Nós” se referisse diretamente a eles. Lang mencionou a Kracauer, que neste dia havia amadurecido politicamente.¹²⁴

E de fato, durante o filme, é possível notar que por se tratar de uma ficção sobre seu próprio tempo, transparecem impressões das pessoas que a produziram sobre a época em que viviam. Um exemplo simples: como podemos notar, o pai de Elsie não

¹²³ GRANT, Barry Keith (org.) “Fritz Lang- Interviews”. University press of Mississippi, 2003 p. 99-100

¹²⁴ Tradução livre: “Within the narrative that Lang fashioned to describe his own relation to the Nazis, whose clímax (...) revolves around “The testament of Dr. Mabuse”, “M” also plays a crucial role. Lang claims that the film’s working title “Murderers among us”, caused him a number of problems. Anonymous threatening letters were sent and at first the Staarken studio eas refused to him as the venue for principal photography. Lang describes the key encounter, once again, in the style of a scene from one of his films . In a heated discussion with the owner of the studio, Lang had grabbed the man by the lapel. Feeling something on underside, he flipped the lapel over and exposed a Nazi party badge. I make no claim for the veracity of this anecdote. (...) Lang discovers functions like a visionary scene. He uncovers what lies behind the opposition to his film: the fears tha Nazi party had that his title “Murderer Among us” referred directly to them.(...) It was on that day, Lang told Kracauer, that he became of age politically” GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001 p. 198-199

aparece; na realidade, os pais das crianças assassinadas não aparecem em nenhum momento, apenas as mães. Uma explicação para esta questão é que, como este filme foi feito após a 1ª Guerra Mundial, muitos maridos e pais haviam morrido nas batalhas.

Este filme também revela muito sobre a República em que viviam -e como ela era vista- pela forma que os agentes governamentais, em especial os policiais, foram representados. Primeiramente, eles estão investigando este caso há oito meses, e ainda não tinham achado nenhuma pista. Apesar de estarem na época auge da tecnologia, mesmo com seus incríveis e inovadores aparelhos, as pessoas responsáveis por pegar o infanticida constituíam o crime organizado¹²⁵ -mais especificamente, foi um mendigo cego que reconheceu seu assovio. Além disso, o detetive encarregado do caso, detetive Lohmann, é uma figura engraçada, e chega a ser muito ridicularizado pelo crime organizado; não impõe respeito algum.

A construção do personagem Beckert é primordial neste trabalho. Ele só aparece efetivamente quase na metade do filme, suas primeiras aparições são através de suas sombras. Justamente a pergunta que guia toda esta narrativa é “Quem é o assassino das crianças?” A parte do filme que mostra de forma mais evidente quem é Beckert é a que retrata seu julgamento perante o crime organizado.

Nesta cena, Beckert, inicialmente, tenta fugir e negar sua responsabilidade pelos infanticídios na cidade. Porém, em determinado momento ele não aguenta, e diz: “a culpa não é minha”. O “réu” claramente tem uma doença mental¹²⁶, ele não é, e nem parece um monstro – da forma que as pessoas imaginam que um assassino em série de crianças seja. Este assassino, diferentemente de alguns dos personagens de Lang, os quais são fisicamente e psicologicamente asquerosos, Beckert é real, ele vem de nossa realidade, é um ser humano.¹²⁷No filme, aparece duas vezes a frase “ O assassino pode ser qualquer um.” Esta frase justamente mostra como Beckert pode ser interpretado como uma alegoria de um monstro coletivo.

Beckert é representado de uma forma humanizada, ele diz “não quero, mas preciso”- em relação às mortes- “sou forçado a fazer”, etc. Seu “advogado” de defesa interpreta que, por ser irresponsável por seus atos, ele deve ser entregue às forças

¹²⁵ De fato, foi o crime organizado quem efetivamente capturou o assassino, mas é injusto dizer que a polícia não avançou nada na investigação. Quando a “organização de mendigos” está capturando o infanticida, a polícia já sabia seu nome e onde morava, e o estavam esperando em sua casa.

¹²⁶ Inclusive, Lang comenta em uma entrevista que estudou bastante sobre doenças mentais associadas com compulsão por assassinato.

¹²⁷ COSTA, Alexandre. CINEMA E FILOSOFIA EM 40 FILMES (Mostra-curso) Rio de Janeiro, 2010. Caixa cultural. “M- o vampiro de Dusseldorf. Tema: o fascismo hoje.

policiais, para ser encaminhado ao manicômio. Entretanto, a irresponsabilidade dele é justamente a razão pela qual ele deveria ser aniquilado, de acordo com o chefe da máfia, Schränker.

Sobre esta questão, Gunning comenta:

A gangue tenta encontrar Beckert, para arrastá-lo para a luz, com o único propósito de eliminá-lo. Como Schränker diz (em palavras com claras conotações nazistas) “ Ele não tem o direito de viver. Ele deve desaparecer”. Beckert é arrastado de sua anonimidade para ser eliminado. Como argumenta Dadoun, Beckert é a rejeição máxima de uma sociedade em que as pessoas, inclusive os mendigos, têm um papel organizado. Ele é o produto do desperdício, verdadeiramente abjeto.¹²⁸

Uma questão posta por Pedro Caldas, ao fazer uma análise deste filme, é o fato de que o tribunal legal propriamente dito não aparece no longa-metragem, que acaba imediatamente antes. Para este pesquisador, esta escolha feita por Lang, foi para que seu público fosse obrigado a julgar por si mesmo, fazer com que a audiência reflita, após escutar tanto Becker quanto Schränker.¹²⁹

Gunning comenta que os perigos de assistir filmes desta época, imediatamente antes do nazismo, é associá-los naturalmente ao regime, sem grande profundidade. Claramente que estes filmes devem ser estudados levando em consideração o momento histórico específico de cada obra, não interpretados de forma teleológica, buscando no filme comprovações do que estaria por vir.

2.3 ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO MAL NOS FILMES DE FRITZ LANG NA DÉCADA DE 20

¹²⁸ Tradução livre. No original: “The gang tries to find Beckert, to drag him into the light, for the only purpose, in order to eliminate him. As Schränker says (in words the Nazi overtones of which are clear) ‘he has no right to live. He must disappear.’ Becker is the ultimate reject of this society where eben the beggars play an organizes role. He is the waste, the truly abject.”

”GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001 p.187

¹²⁹ CALDAS, Pedro. “A duplicidade transparente- um ensaio historicista entre Metrópolis e M- O vampiro de Dusseldorf” In___ História Revista, Goiania, v.13. jan/jun 2008.

A última etapa deste capítulo consiste em comentar alguns dos longas-metragens que foram analisados -comparativamente- mantendo o foco na representação da maldade nos filmes.

“Os Nibelungos”, conforme visto anteriormente, foram filmes construídos para um projeto político nacionalista. A adaptação do famoso conto mitológico, feita por Fritz Lang e Thea Von Harbou, foi considerado um “presente” para o povo alemão.¹³⁰ Esta obra tinha o objetivo de restaurar a dignidade da Alemanha após a perda da guerra- um mito fundador da uma Alemanha unificada. Levando em consideração todos esses elementos que cercam a criação deste longa-metragem, é interessante analisar que tipo de valores podem ser identificados no mesmo.

É pertinente levar em consideração que, apesar do filme, “Os Nibelungos- a morte de Siegfried” ter aspectos dicotômicos (herói e vilão), não trata-se de uma narrativa em que o herói é a bondade personificada, e os vilões são a maldade personificadas. Alguns exemplos que esclarecem esta questão: conforme vimos anteriormente, Siegfried faz um acordo com Gunther, para que ambos conseguissem se casar com as mulheres de sua escolha. Entretanto, para cumprir este objetivo, o Rei de Worms e Siegfried trapaceiam na competição contra Brünhilde, e só assim alcançam a vitória. Quando Brünhilde chega em Worms, a contra gosto, acha suspeita a vitória de Gunther, considerando que era um homem fraco. Assim sendo, o Rei pede ajuda a Siegfried, para “domar” sua esposa. Assim sendo, o herói usa o capuz mágico que havia obtido na floresta, e se transforma em Gunther. Vai ao quarto do Rei, onde Brünhilde se encontra, e a estupra.¹³¹

Mesmo levando em consideração estes elementos da trama, o herói é, sem dúvida, Siegfried. No primeiro filme da série, Brünhilde é representada de forma maligna, usando uma espécie de armadura, sempre amargurada. Sua imagem é quase a oposta da de Kriemhild, que tem aparência angelical e pura. Gunther, apesar de ter uma importância significativa na morte de Siegfried, pode ser interpretado como alguém fraco e facilmente manipulável. Quando Brünhilde descobre como Siegfried e Gunther a enganaram, manda Hagen matar Siegfried.

¹³⁰ Cf. KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009 p. 132

¹³¹ O estupro e a trapaça que aparecem no primeiro filme da serie, nem sequer são problematizados na trama, nem sequer mencionados após ocorrer, como se não fossem atos contraditórios aos valores de um herói.

No segundo filme, a questão da representação do mal fica mais maleável, menos clara. Apesar de Kriemhild ter o único objetivo de vingar Siegfried, o herói, ela não é mais uma figura pura e boa. Não há mais valores, não há certo e errado, somente a vingança a interessa. Não vê problema em queimar um salão cheio de pessoas, de matar inocentes no processo de captura do Hagen. E é interessante também o fato de que sua vingança se concentra em Hagen, e não responsabiliza seu irmão, Gunther – apesar de ter tido grande participação na emboscada que mata Siegfried.

O Rei Etzel, ao conversar com um cidadão de Worms, declara que poupa seus inimigos se eles o entregassem Hagen, o assassino de seu filho. Entretanto, o indivíduo responde: “Rei Etzel, o senhor não entende a alma alemã”, dizendo assim que nunca o entregariam em troca de suas vidas; como se fosse uma questão de honra proteger seu compatriota –apesar dele ter assassinado Siegfried e o filho de Kriemhild, uma criança.

Neste filme, podemos ver como a trama se complica, como Kriemhild se despe de seus valores politicamente corretos quando Siegfried morre. Ela permanece implacável durante toda a narrativa, sem expressar quaisquer sentimentos– inclusive não demonstra amor pelo filho quando este nasce, nem tristeza quando é assassinado.

Nas cenas finais, quando Kriemhild manda incendiar o salão, para assim matar Hagen, seu marido observa o incêndio ao seu lado. Etzel declara: “Eu lhe agradeço Kriemhild, nunca estivemos unidos pelo amor, mas agora iremos nos unir pelo ódio.” Kriemhild responde: “Nunca, Rei Etzel, meu coração esteve tão cheio de amor quanto agora!”

Kriemhild- que no início da saga nada mais era do que a amada de Siegfried, sendo representada de forma pura e angelical, acaba declarando que nunca na vida havia sentido tanto amor no coração quanto naquele momento- momento em que Hagen e seus irmãos lutam contra o fogo para não morrerem queimados. O que é importante ser ressaltado em relação à saga dos Nibelungos, é que não há uma dicotomia clara. Há uma zona cinzenta. Diferentemente do filme seguinte do diretor: “Metrópolis”.

A questão da representação do mal é especialmente interessante de se pensar quando se estuda *Metrópolis*. Conforme vimos anteriormente, o filme tem influências e referências religiosas em sua narrativa: Maria, a “profeta”, discorre sobre amor, compreensão e conciliação, e descreve trechos bíblicos aos trabalhadores. Sua imagem se assemelha a de Jesus Cristo, ou quem sabe a de Maria mãe de Deus. Ela e Freder – com sua inocência exacerbada- são representados como os heróis desta narrativa.

Seguindo esta linha de raciocínio, é natural que as representações do mal sejam figuras diabólicas. A Robô Hel e seu criador Rotwang. Maria e Hel são representadas como opostos: A humana busca a conciliação entre os trabalhadores e os patrões, e Hel incita os trabalhadores a se rebelarem de forma violenta; Maria é vista de forma casta e puritana, Hel é pintada como uma pessoa libidinosa, que provoca os homens sexualmente. Anton Kaes faz uma observação interessante sobre este aspecto do filme, em relação à época em que foi filmado

Embora o inventor Rotwang tenha criado o robô Maria como uma máquina, seu comportamento libidinoso e seu estilo moderno são modelados com base na Nova Mulher, que surgiu no início da década de 1920. Este é um indicativo de ansiedade em relação ao aumento do poder das mulheres como resultado da guerra. Dificilmente houve um filme feito durante a República de Weimar, em meados da década de 1920, que não apresentasse versões iniciais da ‘femme fatale’ - sexual, independente e impiedosa. “Metropolis” não estava sozinha em sua visão tensa e misógina da mulher moderna, como exemplificado pela separação de Maria em Madonna e prostituta, bem como pela crueldade e pânico das mulheres da classe trabalhadora.¹³²

O inventor da cidade é Rotwang que, conforme visto anteriormente, é uma mistura entre feiticeiro e cientista. Quando Joh Fredersen encontra o mapa para as catacumbas no bolso de seus trabalhadores, ele busca os conselhos de Rotwang. Ao chegar em sua estranha e antiga casa, Fredersen encontra uma estátua do busto de sua mulher, que morrera ao dar a luz a Freder, chamada Hel.¹³³ Fredersen repara que o cientista perdeu uma mão, e a substituiu por uma mão mecânica. Rotwang o leva em outra sala, aonde se encontra a robô que ele intitulou de Hel, a invenção que lhe custou sua mão.

¹³² Tradução livre. No original: Even though the inventor Rotwang created the robot Maria as a machine, her/its flirtatiously cool demeanor and modern dress are modeled after the New Woman that had emerged in the early 1920s. Indicative of anxieties about the increased power of women as a result of the war, there was hardly a Weimar film after the mid-1920s that did not feature early versions of the femme fatale—sexual, independent, and pitiless. *Metropolis* was not alone in its strained, misogynistic view of the modern woman, as exemplified by Maria’s splitting into Madonna and whore as well as by the fickleness and panic of working-class women.

KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. p. 197.

¹³³ Fica implícito na narrativa que Rotwang provavelmente era apaixonado por Hel.

A maldade – e críticas de Lang- podem ser vistas em diversos elementos neste filme, e de formas diferentes. Há no filme uma reflexão sobre a tecnologia e seus limites. Quando Rotwang apresenta a robô para Fredersen, ele comenta: “Então, Joh Fredersen, não vale ter perdido uma mão para criar o homem do futuro, o Homem-Maquina?” A mecanização, a modernização e as novas tecnologias estão sob debate. Anton Kaes comenta como esta abordagem é referencial ao momento histórico do pós-guerra na Alemanha.

A mecanização, aludida na caminhada robótica dos trabalhadores, na primeira cena de *Metrópolis*, é retratada como um produto do trabalho. A criação de uma máquina humana, feita por Rotwang, recebe longo tempo no filme e, não surpreendentemente, tornou-se uma das cenas mais citadas. Ilustra a simbiose da ciência moderna com o oculto, que fascinou Ernst Bloch no cinema mudo, mas também refere-se ao trauma da mecanização relacionado à guerra. Como o Dr. Caligari, que “programou” Cesare para matar, Rotwang faz experiências com a Maria mecânica para programá-la para o seu plano destrutivo. A mecanização experimentada na Guerra, como maquinaria para o assassinato eficiente, é revisitada e transformada narrativamente em uma máquina “viva”, que não pode mais ser distinguida de um humano.¹³⁴

Mesmo “*Metrópolis*” sendo um filme futurista, a narrativa de Lang comenta questões de seu presente: a questão da crescente modernização que a Alemanha estava enfrentando; o crescimento do capitalismo e a desigualdade; a emancipação feminina, e imagens de correntes políticas conflitantes. Maria busca a conciliação entre o patrão e os trabalhadores – a mão e a cabeça trabalhando juntos, com a mediação do coração.

¹³⁴ Tradução livre. No original: Mechanization, alluded to in the robotic walk of the workers in the first scene of *Metropolis*, is shown as a product of labor. Rotwang’s creation of a human machine is given ample film time and not surprisingly has become one of the film’s most quoted scenes. It illustrates the symbiosis of modern science with the occult that fascinated Ernst Bloch in silent cinema, but also refers to the war-related trauma of mechanization. Like Dr. Caligari who “programmed” Cesare to kill, Rotwang experiments with the mechanical Maria to program her for his destructive plan. The mechanization experienced in the war as machinery for efficient killing is revisited and narratively transformed into a “living” machine that can no longer be distinguished from a human.

Não propõe uma mudança estrutural, significativa, na dinâmica de Metrópolis. Maria e Freder são os heróis da história. Hel, por outro lado –moldada e manipulada por Rotwang e Joh Fredersen- busca uma rebelião significativa e violenta. Entretanto, Hel é uma das vilãs da narrativa, e sua revolta é representada de forma muito negativa, diabólica. É importante levar em consideração que a maldade pintada desta forma é também um comentário político sobre a época em que viveu.

Os filmes “Metrópolis” e os “Nibelungos” apresentam diversas diferenças – algumas semelhanças interessantes- ao representar seus personagens. Maria, Freder, Siegfried e Kriemhild (no primeiro filme da saga dos “Nibelungos”) são apresentados de forma semelhante: Ambos os homens são belos, e ambos se apaixonam perdidamente por uma mulher – questão crucial para o rumo das duas narrativas. Maria e, inicialmente, Kriemhild têm aparência angelical e inocente. É interessante pensar que ambas as imagens femininas passam por uma mudança drástica durante o filme, e em ambos os filmes vai chegar um momento em que as duas personagens vão ser representadas de forma negativa- Kriemhild focada apenas em sua vingança, e a imagem de Maria (que na verdade, é Hel) aparece como um ser diabólico.

Tom Gunning compara e interpreta algumas alegorias que aparecem nos filmes:

As figuras de alegoria, conduzidas mecanicamente em “Metrópolis” confrontam qualquer tentativa de paródia de revitalizar os símbolos da religião e da magia e, assim, levam o filme a uma visão apocalíptica. Se “Die Nibelungen” dramatizou o declínio do mundo dos mitos e da magia no mundo decadente da civilização, “Metropolis” encena o fracasso de uma tentativa de reviver as energias do gótico através de uma fusão de salvação religiosa e magia tecnológica.¹³⁵

O último filme que busco analisar neste capítulo –apontando questões comparativas entre a saga dos “Nibelungos” e “Metrópolis”- é “M”. “M”, conforme vimos anteriormente, é um filme que difere muito –inclusive em termos de temática- dos outros filmes comentados neste trabalho . Este longa-metragem, conforme vimos

¹³⁵ Tradução livre. No original: “The mechanically driven figures of allegory in Metropolis confront any parody attempt to revitalize the symbols of religion and magic, and thereby tip the film into a sustained vision of the apocalypse . If “Die Nibelungen” dramatised the decline of the world of myth and magic into the decadente world of civilization and double dealing, “Metropolis” stages the failure of an attempt to revive the energies of the gothic through a fusion of religious salvation and technological magic.”

Idem p. 68

anteriormente, tenta fazer uma espécie de documentário de sua época. Podemos ver que esse filme trata de questões mais realistas, mais cruas em relação ao ser humano e sua vida em sociedade.

Na obra podemos ver diversas representações da maldade, diferentes entre si. Diferentes na forma em que tais ações são representadas e em seus motivos para executá-las. As duas figuras primordiais e mais evidentes que devemos analisar são Beckert, o assassino, e Schränker, o líder da máfia.

Conforme vimos anteriormente, Beckert só aparece efetivamente –sem ser por meio de suas sombras- em aproximadamente 40 minutos de filme.¹³⁶ Ao vê-lo, Beckert parece um homem normal, sua fisionomia ou suas expressões faciais não são assustadoras –como, por exemplo, as de Rotwang ou Etzel.

Na cena do tribunal organizado pelos criminosos, Beckert tem uma defesa para seus atos, a defesa da insanidade, da falta de controle. Ele se explica, dizendo que não foi uma ação deliberada, mas as “vozes” em sua cabeça o ordenavam a matar. A maldade neste personagem é humanizada.¹³⁷ Neste filme nada é representado de forma maniqueísta, é tudo uma área cinzenta. As ações de Becker são, sem dúvida, más. Entretanto, ele argumenta que não eram ações que podiam ser controladas. Durante o julgamento, começa a gritar falando que não queria matar as crianças, mas que era necessário, que tentava fugir de si mesmo, fugir das imagens das crianças mortas e de suas mães desoladas. Porém, o único momento em que Beckert consegue sentir-se em paz, quando as “vozes” se silenciam, é durante os assassinatos.

Schränker é o segundo personagem que deve ser considerado- ao analisar as figuras que representam a maldade- nesse filme. É o chefe da máfia e desenvolve um plano elaborado, conforme visto anteriormente, para capturar o assassino.

Primeiramente, é importante frisarmos que Schränker e sua organização busca deter o infanticida para que, assim, possam retomar seus negócios ilegais- sem as constantes batidas policiais. Ou seja, querem encontrar o assassino para que possam retomar suas vidas criminosas –inclusive, Schränker é procurado pela polícia por três assassinatos. Beckert, em seu tribunal, argumenta que, enquanto ele não havia escolha para executar seus assassinatos, Schränker era criminoso e violento por escolha.

¹³⁶ CALDAS, Pedro. “A duplicidade transparente- um ensaio historicista entre Metrópolis e M- O vampiro de Dusseldorf” In___ História Revista, Goiania, v.13. jan/jun 2008. p. 124

¹³⁷ Esta humanização é um aspecto que o faz diferir de outros personagens –puramente- malignos, criados por Lang e Thea von Harbou, como Rotwang, Hel, e o próprio Dr. Mabuse.

Schränker demonstra, também, sua maldade ao responder as defesas de Beckert em seu “julgamento”. Quando o infanticida declara que suas ações não são possíveis de serem controladas, Schränker comenta que um homem que não consegue se restringir tem de morrer: “Alguém que admite sua compulsão para assassinar, deve ser extinto como um incêndio, que foi forçado a destruir a vida de outras pessoas, deve ser exterminado como fogo, esse homem deve desaparecer. Ser eliminado!” Enquanto o advogado de defesa e Beckert tentam inocentá-lo devido à sua falta de responsabilidade nos assassinatos, Schänker tenta acusá-lo -e assassiná-lo- pelo mesmo motivo.

A última figura que merece destaque neste capítulo é a própria sociedade. No filme há dois momentos em que a massa se pronuncia. Na primeira vez, há um velhinho na rua que conversa com uma criança – quando a mesma lhe pergunta as horas. Nesse minuto em que estão conversando aparecem diversos transeuntes gritando agressivamente com o senhor, julgando que ele é o infanticida. A segunda ocasião é no “julgamento” de Beckert, no qual quase toda a audiência quer eliminá-lo. Tanto em “M” quanto em “Metrópolis”, a maldade e a agressividade podem ser vistas na sociedade. Em “Metrópolis”, me refiro ao momento em que os trabalhadores, por achar que suas crianças haviam morrido, amarram Hel em um poste e a queimam viva.

Neste filme, levando em consideração o fato de que Fritz Lang buscava fazer um retrato de sua sociedade, podemos ver que o filme tem o objetivo de suscitar a reflexão do espectador. Não há um herói e não há um vilão- conforme havia nos outros filmes de Lang. A maldade se mostra a partir de muitos formatos: de forma psicológica, em Beckert, de forma utilitária, em Schränker, e de forma disfarçada, na sociedade.

Neste segundo capítulo, busquei fazer um breve panorama sobre Fritz Lang, e algumas de suas obras realizadas entre “Dr. Mabuse- der Spieler” e “O testamento de Dr. Mabuse”. Desta forma, no próximo capítulo, ao analisar os filmes, saberemos o caminho percorrido por Lang e suas obras neste meio tempo.

CAPÍTULO 3 – A EVOLUÇÃO DA MALDADE EM DR. MABUSE

O terceiro e último capítulo desta pesquisa consiste em uma análise dos filmes “Dr. Mabuse- der Spieler” (1922) e “O testamento do Dr. Mabuse” (1933). O foco desta pesquisa é refletir sobre a forma que a figura do mal foi retratada nestas duas obras. Ambos os filmes tratam da história do notório criminoso, Dr. Mabuse, e suas atividades ilegais. O importante é entender como a maldade foi representada nos dois primeiros filmes, estreados em 1922, e como essa se transformou, onze anos depois, quando o terceiro filme foi produzido.

Tal filme foi planejado para ter sua estreia na Alemanha em 1933, quando foi produzido; entretanto, foi censurado pelo regime nazista. Lang contava uma história em que Goebbels o teria convidado para seu gabinete e o informado de que seu último filme – “O testamento de Dr. Mabuse” - fora censurado, e não seria estreado na Alemanha. De acordo com Lang, Goebbels também comentou que o filme “Metrópolis” era o filme favorito do Führer, e o convidou para ser o grande cineasta do 3o Reich.¹³⁸

Busco neste capítulo fazer uma análise comparativa entre o Dr. Mabuse retratado nos primeiros dois filmes e o Dr. Mabuse retratado no último filme. Entender a mudança na forma com a qual este grande criminoso se relacionava com sua organização, como os próprios crimes cometidos por ele mudaram de dimensão e de propósito; e, além de tudo, entender o motivo da representação dos crimes e do mal mudar tão drasticamente no terceiro filme. A análise será feita em conjunto com a descrição da narrativa dos filme, com enfoque no protagonista, Dr. Mabuse – suas falas, expressões e, sobretudo, suas relações com os outros personagens.

Os dois primeiros filmes da série, intitulados “Dr. Mabuse-der Spieler” são, na verdade, um filme de quatro horas separado em duas partes. O protagonista é um grande criminoso, que opera por meio de disfarces diversos e hipnotismo – Mabuse é um psicanalista e consegue, com seu olhar forte e intenso, manipular determinadas ações de alguns personagens. Conforme dito anteriormente, todos os seus crimes eram relacionados ao novo momento histórico que assolava a Europa no início do século XX - a modernidade e o capitalismo. Ele estava intimamente envolvido com grande parte dos crimes representativos da época: produção de dinheiro falso, fraude na bolsa de

¹³⁸ Cf: BERG, Gretchen “The Viennese Night – A Fritz Lang Confession, Parts One” and Two. In: GRANT, Barry Keith (org.) “Fritz Lang – Interviews”. University Press of Mississippi, 2003. p. 55

valores, apostas, tráfico e produção de cocaína, sequestro e assassinatos. Todos estes crimes eram realizados com a ajuda da sua rede criminosa e o fato de que Mabuse tinha rostos e posições variadas. Dr. Mabuse permeava quase todos os grupos sociais em seus disfarces: de um marinheiro bêbado até um magnata da bolsa de valores.

Uma questão a ser debatida é a respeito de o filme tentar ser um retrato de seu tempo, conforme o subtítulo diz. O que significa ser uma imagem de seu tempo- uma interpretação de Lang e de Von Harbou sobre o que era aquele tempo?

Elsaesser comenta bastante sobre esta questão; sobre como abordar esse ponto, crucial no filme. O próprio Lang comentou sobre este aspecto em algumas entrevistas, declarou que Dr. Mabuse não seria um filme que se enquadrasse no gênero da fantasia, mas sim um documentário do período pós-guerra.¹³⁹ Em outra entrevista, Lang disse que todos os seus filmes eram uma espécie de documentário¹⁴⁰. Ao falar sobre esse aspecto, Lang comentou sobre como “M” também tinha uma função parecida.

É igualmente relevante atentar-se para o tempo e o contexto em que os filmes foram filmados: Os primeiros foram em 1922, ainda no início da República de Weimar; a Alemanha e seu governo passava por diversas dificuldades para se afirmarem – disputas recorrentes entre as diferentes correntes políticas, governo fragmentado- além de dificuldades financeiras. O “Testamento do Dr. Mabuse” é de 1933, o ano em que começou o 3º Reich, e mudou drasticamente o destino do país e da Europa. Também deve ser levado em consideração todo o caminho profissional e artístico de Fritz Lang e Thea von Harbou, visto no segundo capítulo.

Conforme vimos no início do capítulo anterior, diversos pesquisadores tentaram estudar o cinema, utilizar essas obras como fontes históricas para, assim, tentar compreender a ascensão do governo nazista; o mais famoso é Siegfried Kracauer. Lang discordava da maioria das interpretações e leituras de Kracauer de seus filmes¹⁴¹.

¹³⁹ CIMENT, Michel, FOFI, Goffredo, SEGUIN, Louis e TAILLEUR, Roger. “Fritz Lang in Venice” In: _____GRANT, Barry Keith (org.) “ Fritz Lang – Interviews”. University Press of Mississippi, 2003. p. 93

¹⁴⁰ BAGH, Peter Von. “The sunset of a Poet In: _____GRANT, Barry Keith (org.) “ Fritz Lang – Interviews”. University Press of Mississippi, 2003. p. 155

¹⁴¹ Em uma entrevista, Lang diz : “Eu conheço um homem chamado Mr. Kracauer que escreveu um livro chamado “From Caligari to Hitler”. Sua teoria é absolutamente falsa. Ele usa todos seus argumentos para criar uma teoria falsa. Eu então me sinto forçado a dissuadir a juventude da atualidade a acreditar em um livro cheio de idiotices. Eu lhe disse. Ele ficou muito irritado.” Tradução livre. No original: I know a man named Mr. Kracauer who wrote a book called From Caligari to Hitler. His theory is absolutely false. He used all his arguments to prove a false theory. I therefore feel forced to dissuade today’s youth from believing in a book that is full of idiocies. I told him. He was very angry.

DOMARCHI, Jean e RIVETTE, Jacques/1959. “Interview with Fritz Lang.” In: _____GRANT, Barry Keith (org.) “ Fritz Lang – Interviews”. University Press of Mississippi, 2003. p. 23

Contudo, quando o assunto foi “O testamento do Dr. Mabuse” Lang disse, em uma entrevista, que um dos motivos pelos quais tinha aceitado fazer esta sequência era para poder fazer comentários sobre o 3o Reich através de sua arte. Em suas palavras:

(...) “O testamento do Dr. Mabuse”, que eu usei como uma arma política contra os nazistas. Em “O testamento do Dr. Mabuse” eu coloquei todos os slogans nazistas na boca de um criminoso insano. Os nazistas disseram, por exemplo: ‘Devemos destruir a crença do cidadão comum nas autoridades, e quando tudo estiver quebrado nós iremos construir nas ruínas da antiga ordem nosso Reich de mil anos.’ Então eu fiz meu criminoso insano sugerir “mil anos de crime” como um deboche dessa doutrina¹⁴²

Na análise do filme “O testamento do Dr. Mabuse”, veremos essa questão com atenção.

Elsaesser, em seu livro “Weimar Cinema and After – Germany’s Historical Imaginary”, faz uma reflexão interessante ao analisar o primeiro filme da série, “Dr. Mabuse – der Spieler : Ein Bild der Zeit” (“Dr. Mabuse, o Jogador: Uma Imagem do Tempo”); pensar a questão que o próprio título do filme deixa clara: uma imagem de seu tempo. O autor faz um debate interessante sobre alguns cuidados a serem considerados ao fazer este estudo. Entretanto, também há diversos aspectos da história do filme que deixam esta proposta clara - representar o período e a sociedade da época em que o longa-metragem foi filmado. Elsaesser comenta uma questão interessante, que ilustra perfeitamente este ponto de vista:

Dizia-se originalmente que o filme tinha uma sequência de pré-crédito representando batalhas nas ruas dos levantes espartaquistas de 1919, o assassinato de Walther Rathenau e outras cenas de desordem planejadas por Mabuse (“Quem é responsável por tudo isso” - “Eu”, aparentemente, foi o primeiro título do filme) . Embora essa abertura

¹⁴² Tradução livre. No original: (...) the last will of Dr. Mabuse, which I’d used as a political weapon against the Nazis. In the Last Will of Dr. Mabuse, I’d put all the Nazi slogans and catchcries into the mouth of an insane criminal. The Nazis said for example: ‘We must destroy the average citizen’s self-created belief in the authorities, and when everything has broken down we will build on the ruins of the old order our Thousand-Year Reich.’ So I had my insane criminal propose a ‘Thousand Year Era of Crime’ as a mockery of this doctrine.”

HIGHAM, Charles e GREENBERG, Joel/1969. “Interview with Fritz Lang” In: _____ GRANT, Barry Keith (org.) “Fritz Lang – Interviews”. University Press of Mississippi, 2003. p. 107

agora esteja perdida ou nunca tenha sido feita, os vários golpes em que Mabuse está envolvido (espionagem industrial, fraude na bolsa de valores, notas falsas), bem como os crimes que ele pratica (ele dirige um laboratório de drogas em que fabrica cocaína, sua gangue controla jogos de azar, prostituição e planeja assassinatos), todos apontam vividamente para a era do pós-guerra, especialmente a hiperinflação da Alemanha entre 1921-4, com sua economia de mercado negro que pauperizou o meio durante a criação de subculturas urbanas com aproveitadores da guerra, organizações de extorsão semelhantes à máfia e unidades de vigilantes, recrutadas pelo crescente exército de desempregados.¹⁴³

Conforme vimos nos capítulos anteriores, o uso do estudo do cinema como fonte histórica - para alcançar maior compreensão sobre determinado período- é um campo muito vasto. Entretanto, é importante tentar interpretar as fontes sem conclusões precipitadas; compreender a historiografia deste período histórico, quando os estudos foram produzidos, e com que propósitos (conforme foram apresentados no segundo capítulo).

3.1. ANÁLISE DO FILME “DR. MABUSE- O JOGADOR”

O filme começa com Dr. Mabuse¹⁴⁴ segurando diversas fotos dele mesmo, cada

¹⁴³Tradução livre. No original: The film was originally said to have had a pre-credit sequence depicting street battles from the 1919 Spartacist uprisings, the assassination of Walther Rathenau and other scenes of disorder masterminded by Mabuse ("Who is responsible for all this" - "Me" , was apparently the film's first inter- title).³⁷ Although this opening is now lost or was never made, the various scams Mabuse is involved in (industrial espionage, stock-exchange fraud, forged banknotes) as well as the felonies he perpetrates (he runs a drugs lab manufacturing cocaine, his gang controls gambling, prostitution and it plots assassinations) all vividly point to the post-war era, especially to Germany's raging hyperinflation between 1921-4, with its black-market economy that pauperised the middle classes, while creating urban subcultures of war profiteers, Mafia-like racketeer organisations and vigilante units, recruited from the growing army of unemployed.

ELSAESSER, Thomas. “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009. p. 156

¹⁴⁴ O autor de Dr. Mabuse se chama Rudolf Klein-Rogge, o mesmo ator que interpretou o huno, marido de Kriemhild em “Os Nibelungos – a vingança de Kriemhild”, e o inventor Rotwang em “Metrópolis”. E o ator de Von Wenk, Bernhard Goetzke, atuou também como a morte em “Der Müde Tod, além de fazer uma ponta em “Os Nibelungos- a morte de Siegfried

uma com um disfarce diferente. Estava decidindo qual personalidade ele iria incorporar e, ao decidir, entrega a foto a seu subordinado, Spoerri, para que ele possa começar a prepará-lo com a peruca certa e a maquiagem correta - para que Mabuse se transforme no personagem selecionado. O filme começa nos anunciando um dos aspectos mais importantes de sua operação: seus disfarces. Fora de sua organização criminosa ninguém sabe que o respeitável psicanalista Dr. Mabuse é um dos maiores criminosos do país.

A próxima cena, já descrita no primeiro capítulo, mostra uma das operações de Mabuse, meticulosamente planejada, sendo posta em ação. Seus capangas roubam um tratado comercial para que Mabuse possa manipular as informações a seu favor na bolsa de valores. Um dos capangas do Dr. Mabuse entra no trem em que está um empresário com um tratado comercial de grande importância. O capanga tem que cronometrar perfeitamente o tempo em que vai lutar contra este empresário e roubar o tratado, jogá-lo pela janela no exato momento em que outro subordinado de Mabuse passaria para pegá-lo. Mabuse manda um de seus capangas, Spoerri, noticiar que os tratados foram roubados, e meia hora depois, serem “encontrado”.

Neste momento, Mabuse, vestido como um grande magnata, compra todas as ações – que tinham perdido valor devido ao roubo dos documentos comerciais. Quando o tratado é “encontrado”, as ações voltam a subir. Então, Mabuse as vende, obtendo grande lucro. Sobre esta operação, Gunning comenta:

Mabuse parece com um gênio malvado da modernidade, podendo estender seu poder pelo espaço através de seu cuidadoso controle do tempo, como uma aranha sentada no centro de uma teia tecnológica.¹⁴⁵

Logo nas cenas iniciais, o aspecto da importância da modernidade para seus crimes fica evidente, a forma com a qual ele usa o sistema capitalista – com os esquemas para manipular as informações dos tratados comerciais – e as novas tecnologias adquiridas (carros, trens, relógios) para cometer seus crimes. Inclusive, Mabuse também está envolvido no negócio de produção de notas falsificadas. Um

¹⁴⁵ Tradução Livre. No original: “Mabuse appears as the evil genius of modernity, able to extend his power through his careful control of time, like a spider sitting in the centre of a technological web.” GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang- Allegories of Vision and Modernity. Bfi publishing, 2000. p. 97

grupo de homens cegos trabalham em um porão, o qual somente Mabuse e sua organização sabem onde se encontra. Logo antes deste criminoso pôr em prática seu plano (causar uma quebra na bolsa de valores) ele instrui seu grupo de falsificadores a passarem a fabricar apenas dólares: “Enquanto as finanças europeias estiverem ruins, vocês só produzirão dólar.”

Essa parte é muito interessante, pois de fato ocorreu, logo antes do filme ser filmado, uma quebra na bolsa de valores. Lang, de forma muito inteligente em seu filme, faz com que Mabuse seja o responsável pela condição financeira em que o país se encontra. Esse tipo de ligação entre o universo cinematográfico e o campo real é uma das razões do filme ser visto e interpretado como uma “imagem de seu tempo”; Confunde elementos reais e elementos fictícios em sua obra.

As atividades criminosas de Mabuse são muitas, e todas contam com o apoio de sua intrincada organização criminosa. Um de seus membros é Cara Carozza, uma linda mulher que trabalha fazendo espetáculos sensuais de dança. Mabuse vai à sua apresentação, e lá observa Edgar Hull- único filho de um industrialista milionário- olhando para Carozza com interesse. Quando a performance acaba, Mabuse hipnotiza Hull para que o próprio possa acompanhá-lo ao seu clube de apostas. O criminoso rouba, por meio do hipnotismo, durante o jogo de carta, uma fortuna de Hull.¹⁴⁶

A trama começa a se complicar: Mabuse instrui Cara Carozza a começar um relacionamento com Hull, ao mesmo tempo que o promotor Von Wenk entra em cena. O promotor ficou sabendo dos casos suspeitos de ganhos extraordinários e inusitados nas casas de jogos, e decide investigar. Entretanto, há um problema, Von Wenk não consegue decifrar quem é este sujeito (pois Mabuse sempre usa disfarces distintos). Desta forma, o promotor visita Hull, a última vítima de Mabuse, e pede sua assistência para desvendar o enigma.

O relacionamento entre Cara Carozza e Hull é completamente arquitetado por Mabuse (Carozza seguindo suas ordens). Na casa de apostas, Hull acaba devendo 150.000 marcos para Mabuse, dinheiro que ele só poderia pagar no dia seguinte. Portanto, Mabuse entrega um suposto endereço - para que Hull possa lhe entregar a quantia.

Todavia, quando Hull chega no local combinado, não é Mabuse que está no

¹⁴⁶ Hull estava completamente hipnotizado, pois mesmo nas rodadas em que sua mão estava excelente, ele desistia da jogada, gerando suspeitas entre seus amigos no clube de apostas. Ainda por cima porque ninguém conhecia o disfarce de Mabuse.

quarto, mas outro homem, e Cara Carozza está no quarto ao lado para botar em prática o plano organizado por Mabuse. É importante perceber como a quadrilha que trabalha para o criminoso é essencial para quase todas as suas atividades.

O relacionamento entre Hull e Carozza continua por aproximadamente um mês, até que o promotor Von Wenk pede ajuda para Hull. O promotor passa a frequentar os clubes de aposta (para investigar o caso). Em uma casa de apostas, a convite de Hull (que está acompanhado de Carozza, ciente dos objetivos do promotor), Wenk conhece uma mulher, muito distinta, muito bem vestida, chamada Condessa Told, mulher do Conde Told. Nesse ambiente estão a Condessa, Cara Carozza, Hull, o promotor Von Wenk e o próprio Dr. Mabuse, usando um de seus disfarces.

A Condessa frequenta os ambientes de jogatina, mas nunca aposta. Ela é uma figura muito interessante, sempre com uma expressão apática: de acordo com a mesma, precisa de fortes emoções para sentir qualquer coisa. Ela comenta com o promotor: “Tornei-me uma ociosa, Sr. Von Wenk. Para subir na vida preciso de fortes emoções.” O Conde Told não sabe que sua mulher frequenta estes lugares (considerados impróprios). Entretanto, ele, inesperadamente, chega na mesma casa de apostas em que ela se encontra. A Condessa então, pede ao promotor para ajudá-la a sair sem ser notada.

Posteriormente, para agradecê-lo, ela o convida para tomar chá, e novamente comenta sobre como a vida é entediante e nada é interessante. Von Wenk, então, comenta que está trabalhando em um caso muito intrigante: “O inimigo que persigo... eu não o conheço... Apenas sei que ele existe.”

É importante notar as diferentes relações entre os personagens, e como elas vão se construindo ao redor da trama. Há um triângulo amoroso entre Hull, Carozza e Mabuse, e posteriormente, esse passa a se interessar pela Condessa Told (inclusive chega a raptá-la, futuramente, e mata seu marido). Assim forma-se um novo triângulo: Condessa Told, Mabuse e Von Wenk. Entretanto, neste momento da trama, Cara Carozza sente admiração e, com certeza, medo do Dr. Mabuse. Ela avisa para Mabuse sobre o promotor, e lhe diz para ter cuidado. Para esse aviso ele reage com desdém, como se ninguém fosse páreo para sua inteligência.

Uma cena que vale a pena ser mencionada é o momento em que Von Wenk, ao decidir capturar tal “inimigo”, passa a usar disfarces do, mesmo modo, quando vai às casas de jogatina. Então se encontram na mesa, jogando um contra o outro, Mabuse e o promotor, ambos disfarçados. Neste momento, Mabuse passa a hipnotizar Von Wenk,

utilizando óculos chineses originários de Tsi-Nan-Fu. Mabuse, com seu olhar penetrante e maligno, tenta fazer com que Wenk pegue mais cartas e perca o jogo. O promotor consegue resistir à hipnose, surpreendentemente, e foge dos capangas de Mabuse, que sempre estão ao seu lado. Wenk tenta seguir o grande criminoso para, por fim, saber sua identidade, mas novamente um plano cuidadoso de Mabuse é posto em prática, e Wenk fracassa.

Dr. Mabuse, frustrado, manda Carozza e alguns de seus empregados mais próximos criarem um plano para eliminar Hull e o promotor. Esta ação mostra que Mabuse tem uma certa confiança nos seus trabalhadores, ele permite que eles elaborem planos. Cara Carozza convida Hull para a inauguração de uma nova casa de apostas, onde ela pretende pôr seu plano em prática. Porém, Hull fica desconfiado ao encontrar um recado de Mabuse, mandando ela convidá-lo a esta inauguração e avisa Wenk, que por sua vez, avisa a polícia.

Enquanto Carozza, Wenk e Hull estavam na inauguração, Mabuse, o Conde e a Condessa Told foram convidados para uma sessão espírita na casa de um conhecido em comum. É interessante que a identidade Mabuse também existe neste protagonista, usa seu nome verdadeiro e trabalha como psicanalista, -assim que é apresentado para o casal Told. Mabuse já havia visto a Condessa, e se interessado por ela.

Nesse evento eles tem uma troca de diálogo bastante esclarecedora que merece destaque. A condessa diz: “Receio que não haja nada no mundo que me interesse por muito tempo. Tudo que pode ser visto de um carro, de um camarote de ópera, ou de uma janela é parcialmente repugnante, parcialmente desinteressante, sempre entediante!” e Mabuse, calmamente, a responde enquanto fuma um cigarro: “Está certa, Condessa... nada no mundo é interessante por muito tempo... exceto uma coisa: brincar com as pessoas e seus destinos!

Este diálogo revela desejos profundos do criminoso: o que lhe interessa é brincar com os destinos das pessoas, tal qual ele fará com Carozza, e pretende fazer com a Condessa e seu marido. Esse aspecto é pertinente porque no filme “O testamento do Dr. Mabuse”, conforme veremos adiante, os objetivos e interesses do Dr. mudam significativamente.

Os capangas de Mabuse conseguem matar Hull, mas falham no planejamento de assassinar o promotor. Como resultado desta atividade, Carozza é presa. Sem conseguir extrair quaisquer informações da infratora, Wenk pede para sua amiga, a Condessa,

tentar conversar com ela (fingindo ter sido presa também). O que é interessante neste trecho é entender a relação entre Carozza e o Dr. Mabuse. Ao falar sobre seu “chefe” Cara Carozza diz:

Quem ele é... ninguém sabe! Ele está lá! Ele vive! Ele se eleva sobre a cidade! Ele é a maldição e a eterna glória! Ele é o mais importante homem vivo! E ele me amava!

Podemos ver, a partir desta fala, como era a impressão que Carozza tinha de Mabuse: Trabalhava para ele, aparentemente teve algum tipo de relação afetiva com o Doutor, e estava disposta a permanecer na prisão para manter sua identidade um segredo. Por outro lado, para Mabuse, ela não tinha valor algum. Quando sua empregada é presa, Spoerri pergunta para seu mestre se eles vão fazer alguma tentativa para salvá-la, e Mabuse responde friamente: “ Por que me importaria com La Carozza agora? Deixem-na ir para o inferno.”

Mabuse havia sido convidado pela Condessa para uma festa em sua casa¹⁴⁷. Ele já estava decidido a sequestrar a Condessa para que ela pudesse, de alguma forma, preencher o espaço que Cara Carozza ocupava anteriormente. Neste evento, uma pequena festa na residência do Conde Told, Mabuse olha para a Condessa, e a câmera foca nela. Imediatamente depois o olhar do doutor passa para o Conde –um obstáculo para seu desejo de obter sua mulher- e a câmera foca nele, indicando uma certa linha de raciocínio do doutor: o Conde representa um obstáculo para seu desejo – obter a Condessa. Nesse próprio evento, Mabuse começa a pôr em prática mais um de seus planos cuidadosamente planejados.

Na mesma ocasião, o anfitrião pergunta para Mabuse o que ele acha do movimento artístico expressionista, e sua resposta é a seguinte: “Expressionismo é uma mera brincadeira... mas por que não? Tudo hoje é uma brincadeira!”. Este trecho pode ser interpretado como uma espécie de provocação de Lang, referenciando o movimento artístico do momento. Elsaesser faz um comentário interessante sobre esta cena.

¹⁴⁷ o filme sugere que este convite foi feito por meio de hipnose, porque depois a mesma comenta com seu marido que não sabia porque o havia convidado, considerando que ele a assustava

Vejam os "Expressionismo", o estilo que, como nenhum outro, pretendia criar uma marca de qualidade, internacionalmente válida, para o cinema alemão no início dos anos 20: como o próprio Mabuse diz, quando perguntam sua opinião: "Expressionismo! - é um jogo de faz de conta! Mas porque não? Hoje tudo é de mentira. Mabuse implica e distancia-se, em um gesto que une mimetismo e paródia (...).¹⁴⁸

Neste evento, quando o Conde vai jogar pôquer com seus amigos, Mabuse inicia uma conversa com a Condessa. Ela, dando continuidade à conversa anterior, conta que descobriu algo que é maravilhoso, que a enche de emoção, coisa que ela não acreditava que existia, o amor. Mabuse, a responde que não existe amor, “apenas desejo, e não há felicidade, apenas o desejo de poder”. Então ele pergunta: “Posso lhe dar uma evidência do poder do desejo?”. Neste momento, o criminoso controla –através do seu olhar- o anfitrião, o fazendo trapacear no jogo, e ser descreditado por seus companheiros. Neste momento, a Condessa desmaia, e Mabuse a sequestra sem chamar atenção.

Podemos ver, a partir das cenas descritas, como o olhar é essencial para o poder de Mabuse . Seus crimes se realizam com base em seu olhar – que faz o hipnotismo- e seus disfarces. Além disso, para seus poderes funcionarem, a vítima sequer precisa fazer de contato visual. Tom Gunning faz uma observação interessante sobre este aspecto.

O olhar de Mabuse opera de duas formas. O primeiro método, no qual olha para sua vítima, distraída, pelas costas. Ele utiliza esse método

¹⁴⁸ Tradução livre. No original: Take 'Expressionism', the style that like no other was intended to create an internationally valid quality brand-name for German cinema in the early 1920s: as Mabuse himself says, asked what he thinks of it: 'Expressionism! - it's a game of make-believe! But why not? Everything today is make-believe.' Mabuse both implicates and distances himself, in a gesture that joins mimicry and parody.

com Hull e, depois, na soirée na casa de Told, para forçar o conde a trapacear. O olhar funciona como um raio de poder saindo dos olhos de Mabuse e batendo na nuca de suas vítimas. O segundo modo evoca todo o talento visual de Lang e envolve a técnica “shot/reverse shot”, enquanto Mabuse olha diretamente nos olhos de suas vítimas, e as mesmas recebem seu olhar.¹⁴⁹

O Conde Told vai ao encontro do promotor, para lhe contar que havia trapaceado no jogo de cartas, mas que havia sido algo que ele não controlara: “Alguma coisa me forçou a isso. Alguma coisa mais forte do que eu!”. Wenk pergunta se todos os convidados eram conhecidos de longa data, e Conde Told responde: “Todos... tirando um que a minha esposa convidou- o psicanalista Dr. Mabuse. Mas ele não participou do jogo.” O Conde assume que sua mulher o abandonara, por causa da trapaça. Wenk o aconselha a ver um psicanalista de confiança, e o Conde decide ser tratado justamente pelo Dr. Mabuse.

O “tratamento” de Dr. Mabuse o obriga a cortar todos os laços com sua vida anterior, não poderia conversar ou encontrar ninguém; tampouco poderia sair de casa. Vemos que todo este tratamento é utilizado para que Mabuse consiga ficar com a Condessa. O Conde instrui seu empregado a dizer para todos que telefonarem para sua residência que ele e a Condessa estão viajando.

Enquanto isso, Wenk continua tentando convencer Cara Carozza a lhe contar qual é a identidade do verdadeiro criminoso, e lhe oferece privilégios se ela fosse sincera. Ele diz, tentando convencê-la: “Você está aqui por um homem que a desprezou como uma fruta esmagada, ele sabe muito bem que isto pode custar a sua cabeça, mas ele não move um dedo sequer para lhe ajudar...” Ela permanece implacável, até o momento em que Wenk completa seu argumento dizendo: “e quem pode garantir que já não há uma outra mulher no coração dele.” Neste momento Carozza fala: “Me dê dois dias para eu pensar”. Entretanto, nem Wenk nem Carozza sabiam que um dos capangas

¹⁴⁹ Tradução livre. No original: Mabuse’s gaze operates in two ways. The first method, which creeps up on its victim unawere from the back, he uses here on Hull and, later, at Told’s soirée, to force the Count to cheat. The gaze operates as a ray of power coming from Mabuse’s eyes and hitting its victim in the back of his head (...) The second mode calls on all of Lang’s visual flair, and involves the figure of the shot/reverse shot, as Mabuse looks directly into the eyes of his victims and the victim receives his gaze. GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang- Allegories of Vision and Modernity. Bfi publishing, 2000. P 108-109

de Mabuse, vestido de policial, ouvia toda a conversa do outro lado da porta- outra evidência a meticulosidade do criminoso.

Wenk, ao voltar para seu escritório, encontra um dos empregados de Mabuse mexendo em seus pertences, e o prende. Enquanto isso, outro capanga de Mabuse entra na cela de Carozza e lhe entrega um veneno. Carozza fica surpresa, porque não tinha revelado nada, mas se conforma, toma o veneno e morre. O fato dela tomar o veneno sem quase nenhuma resistência mostra como Mabuse a controla completamente, tanto que controla a hora de sua morte, e ela não oferece resistência.

Mabuse arma uma confusão na rua na qual os policiais estavam transportando o membro da organização que havia sido preso. Essa confusão foi arquitetada para que o grupo de criminosos pudesse assassinar esse capanga –assegurando que nem ele, nem Carozza dessem qualquer informação pertinente para a polícia.

Enquanto o Conde Told vai definhando em sua casa, cada vez mais abalado, Dr. Mabuse pede para a Condessa sair do país com ele. Entretanto, quando a Condessa responde que jamais iria de livre e espontânea vontade com ele e que queria voltar para seu marido, Mabuse decide que está na hora do Conde morrer. Mabuse arquiteta o suicídio do Conde Told, faz, com seus poderes, que Told tenha visões sobre jogatina, alucinações que o atormentam, até que ele cometa suicídio.

Aqui pode-se perceber como Mabuse não dá qualquer valor à vida humana, quando ele acaba de “brincar” com as pessoas, define a morte como destino imediato.

Wenk, ao não ter notícias da Condessa, e descobrir que o Conde Told havia se suicidado, decide investigar. O empregado comenta que seu patrão tinha ficado doente com o tratamento do psicanalista, Dr. Mabuse. Quando Wenk volta para seu escritório, Mabuse o está esperando, e se apresenta. Ao comentarem do caso do Conde Told, Mabuse sugere que o promotor vá a uma apresentação de um homem chamado Weltmann –que se revela mais um dos disfarces do criminoso- o qual trabalha com o que ele chama de “poder da influência”.

É pertinente refletir sobre como o protagonista não se esconde completamente atrás de seus disfarces e múltiplos personagens. No decorrer da narrativa, ele passa a se apresentar como Dr. Mabuse – para o Conde, a Condessa, e agora para seu inimigo, o promotor Von Wenk.

Thomas Elsaesser acredita que esse aspecto marca o início da derrota do Dr. Mabuse – inclusive o próprio Dr. Mabuse planeja sair do país, por reconhecer que havia se exposto.

Ao aparecer no escritório de von Wenk, por exemplo, Mabuse abandona as estruturas elaboradas de intermediários humanos que ele havia construído anteriormente, colocando-se em risco. O mesmo se aplica à sua relação com a condessa, especialmente a partir do momento em que ele anuncia: 'O jogo entre nós deve terminar!' Quando Mabuse a ameaça, dizendo: 'Destruirei quem estiver entre nós', a ironia é que, ao destruir tudo o que existe entre ele e o objeto de seu desejo, ele destrói a própria base de seu poder.¹⁵⁰

A apresentação de Sandor Weltmann ocorre em um grande teatro, no qual Mabuse realiza diversos “truques” ilusionistas, e a primeira parte da apresentação parece um cinema que ganha vida. Vimos anteriormente como Lang acredita no cinema como sendo a arte de seu tempo, além de ser uma ferramenta¹⁵¹. Sobre esta questão, que transparece nesta cena, Gunning faz um comentário pertinente.

Nessa sequência, Lang apresenta Mabuse como a personificação de um aparato de ilusão visual. O espetáculo que ele faz parece um tipo de “super-cinema”, aparecendo primeiro na cortina e depois expandindo em forma tridimensional. O “mise en abîme”¹⁵² entre audiência perceber e aplaudir o mini-filme de Weltmann, e o público que constituímos enquanto assistimos ao filme de Lang se torna um

¹⁵⁰ Tradução livre. No original: By turning up in von Wenk's office, for instance, Mabuse takes back the elaborate structures of human intermediaries he had previously built up, putting himself in jeopardy. The same is true of his relationship with the Countess, especially from the moment he announces: 'The game between us must end!' When Mabuse threatens her, saying 'I will destroy anyone who comes between us', the irony is that by destroying all that comes between him and the object of his desire, he destroys his own power (-base).

ELSAESSER, Thomas. “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009. p.

¹⁵¹ Em uma entrevista, ao ser perguntado se acreditava que o cinema era uma ferramenta para persuasão e educação, Lang responde: “Para mim, cinema é um vício. Eu amo infinitamente. Eu escrevi diversas vezes que é a arte do nosso século. E deve ser crítica.

Tradução livre. No original: For me, cinema is a vice. I love it infinitely. I've often written that is the art form of our century. And it should be critical.

DOMARCHI, Jean, RIVETTE, Jacques. “Interview with Fritz Lang In: _____ GRANT, Barry Keith (org.) “Fritz Lang – Interviews”. University Press of Mississippi, 2003. p. 155

¹⁵² Representação da obra dentro da própria obra.

emblema para problemas que Lang levanta sobre a enunciação neste filme. Sandor controla o olhar, tanto o seu quanto de suas vítimas. (...) Mas parece-me que, em vez de simplesmente abraçar a identificação de Mabuse com o aparato cinematográfico, Lang o envolve dialeticamente, tanto como cineasta quanto como contador de histórias. O desempenho de Sandor é um ponto alto das peneiras de Mabuse, sua identificação com os poderes reais do filme em que ele existe. Ele se apresenta como o criador e mestre de seu mundo.¹⁵³

Wenk é chamado no palco, para ajudar com uma demonstração hipnótica. Mabuse utiliza uma pedra reluzente, e as conhecidas palavras “Tsi-Nan-Fu” para realizar essa ação, mas Wenk se lembra da outra ocasião em que havia sido hipnotizado por um dos personagens de Mabuse, na casa de apostas. Neste momento olha para seu rosto e identifica que Weltmann é Dr. Mabuse, mas antes que possa acusá-lo, o promotor entra em transe.

Wenk, hipnotizado, sai do teatro. Sandor Weltmann fala para a plateia que o comando dado o instruía a voltar para casa e dormir – sendo que, na verdade, era para dirigir em alta velocidade na direção de um penhasco. Porém, seus amigos que o acompanharam suspeitaram disso e seguiram o promotor em outro carro, até que conseguiram salvá-lo segundos antes do carro cair do penhasco. A partir deste momento Von Wenk já sabe a identidade do “Grande desconhecido”, Dr. Mabuse.

No dia seguinte, enquanto Mabuse e sua organização planejam sair do país, percebem que estão completamente cercados pela polícia. Os criminosos fazem barricadas nas portas e nas janelas, se armam e começam uma batalha entre a organização, presas na casa, e a polícia nas ruas. Mabuse está queimando documentos quando o promotor Wenk liga para sua casa. Wenk pede para Mabuse se render, e o doutor ri e diz: “Eu me sinto aqui como um estado dentro de um estado com o qual eu

¹⁵³ Tradução livre. No original: “In this sequence Lang presents Mabuse as an embodied visual illusion apparatus. The spectacle he conjures appears as sort of super-cinema, appearing first on the curtain and then expanding into three dimensional haptic space. The mise-en abîme of the audience perceiving and applauding Weltmann’s mini-movie and the audience we constitute as we watch Lang’s film becomes an emblem for the issues Lang raises about enunciation in this film. Sandor controls the gaze, both his own and his victims. (...) But it seems to me rather than simply embracing the identification of Mabuse with the cinematic apparatus, Lang engages it dialectically, both as a film-maker as a story-teller. Sandor’s performance is a high point of Mabuse’s powers, his identification with the actual powers of the film he exists within. He presents himself as the creator and master of his world.”

GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang- Allegories of Vision and Modernity. Bfi publishing, 2000. P 124

estive em guerra por um longo tempo”. Dr. Mabuse acaba a conversa informando que a Condessa Told está em sua casa. Tom Gunning faz uma interpretação muito interessante dessa cena da batalha.

A afirmação de Mabuse de ser um Estado dentro do Estado não expressa apenas sua megalomania, mas também a fragmentação do poder, especialmente o controle de força e violência na Alemanha depois da guerra. As imagens de guerra nas ruas da cidade, especialmente quando a força policial cede ao poder militar, armados com granadas, certamente lembram as batalhas entre Freikorps e revolucionários em diversas cidades alemãs. Essas, dentre as mais realistas imagens de um filme normalmente classificado com “Expressionista”, apoia fortemente a afirmação de Anton Kaes que, geralmente, no cinema da República de Weimar da Alemanha, a imagem da guerra era traumaticamente repetida e nunca um tema resolvido.¹⁵⁴

Durante a batalha, a maioria dos capangas de Mabuse morrem, e ele fica é ferido na cabeça. Mabuse escapa por uma passagem subterrânea que tem em sua casa, e da diretamente no galpão onde os cegos trabalham contando as notas falsificadas.

Mabuse está todo sujo, de ter andado no esgoto para chegar no galpão, machucado e atordoado, sem querer ele acaba fechando a porta do galpão – a qual não pode ser aberto por dentro. Mabuse está completamente encurralado. O protagonista começa a ter alucinações, e ver todas as pessoas que ele matou, Pesch, seu capanga que foi assassinado para ficar em silêncio, Cara Carozza, Hull e o Conde Told, segurando uma carta na mão, todos com uma aparência fantasmagórica.

Os cegos que estavam no galpão ficam assustados com aquela presença estranha, e se encolhem em um canto. Mabuse fica desorientado com suas visões. A

¹⁵⁴ Tradução livre. No original: “Mabuse’s claim to be a state within a state not only expresses his megalomania but also the fragmentation of power, especially the control of force and violence in Germany after the war. The images of warfare in the city streets, especially when the police force gives way to the military armed with grenades, certainly recall the battles between Freikorps and revolutionaries in various German cities. These, among the most realistic images in a film often classed as “Expressionist”, strongly support Anton Kaes claim that for the Weimar cinema, as for Germany generally, the image of war was a traumatically repeated and never resolved theme.”
Idem. p. 115

aparição do Conde Told aponta para ele e fala: trapaceiro! O maquinário que tem na sala começa a virar, em sua alucinação, monstros enormes (sem perder sua aparência tecnológica).

No início da trama, Mabuse utilizava a tecnologia para cometer seus crimes, agora ele vira refém da mesma. Sobre a questão do final ser neste local em que os cegos trabalham, Tom Gunning faz uma reflexão interessante. Vimos que Mabuse teve a necessidade de mostrar sua identidade e seu rosto, sem disfarces, para o promotor e isso levou a sua identificação (ou seja, uma de suas armas, o disfarce, já não lhe tem mais serventia). Entretanto, estar em uma sala com apenas cegos é um sinal de sua outra arma, o olhar, também é inútil. Gunning argumenta:

O poder de Mabuse tem sido o poder do olhar, seus poderes visuais ocultos para manipular os outros, concentrando seu olhar e a capacidade de atrair o olhar dos outros, de fasciná-los como artista. Aqui ele confronta a imagem da falta, do cego, cuja ausência de visão ele havia explorado anteriormente. Embora a linguagem corporal dos cegos, quando hesitantemente se retirem de Mabuse para um canto, mostre que não representam ameaças físicas para ele, eles o confrontam com uma imagem de absoluta impotência, o inverso de sua antiga glória. Eles não podem ver, e ele não pode fasciná-los¹⁵⁵

Von Wenk consegue a localização do galpão com Spoerri e quando chega no local, encontra Dr. Mabuse completamente louco, com um olhar fixo, sentado no chão. E fala “O homem que já foi Dr. Mabuse.” A cena das alucinações que Mabuse têm no galpão é muito semelhantes às alucinações de Conde Told, causadas pelo psicanalista. Entretanto, as alucinações do doutor também incorporam as máquinas que lá se encontravam, fazendo da tecnologia –antes utilizada para cometer seus crimes– monstros. No galpão, Mabuse se encontra sem nenhum poder e nenhuma saída, até que

¹⁵⁵ Tradução livre. No original: “Mabuse’s power has been the power of the gaze, both his own occult visual powers to compel others by focusing his stare and the ability to attract the gaze of others, to fascinate them as a performer. Here he confronts the image of lack, of the sightless, whose absence of sight he has previously exploited. Although the meek body language of the blind as they hesitatingly retreat from Mabuse into a corner shows they pose no physical threat to him, they confront him with an image of absolute powerlessness, the inverse of his former glory. They cannot see, and he cannot fascinate them”

Idem. p. 114

ele vira um louco, um louco que já havia sido Dr. Mabuse.

Neste capítulo, é importante focar na figura do poder e da maldade do Dr. Mabuse, para vermos como isso se transforma no próximo filme da série, “O Testamento de Dr. Mabuse”, produzido onze anos depois de “Dr. Mabuse- der Spieler.” Conforme vimos, neste filme de 1922, Mabuse é representado como um dos maiores criminosos do país, permeando diversos aspectos da modernidade e do capitalismo, utilizando-os ao seu favor.

Depois da Segunda Guerra Mundial –conforme visto no capítulo anterior- muitos estudiosos começaram a estudar o Cinema de Weimar para compreender o Regime Nazista. Entretanto, há o perigo de estudar um período já antecipando um futuro específico- como se o regime fosse o único resultado possível depois da República de Weimar. Ao ver este filme, “Dr. Mabuse- der Spieler”, concordo com Thomas Elsaesser quando diz:

No caso de Lang, a imagem do especulador da bolsa de valores se torna emblema da luta entre o capitalismo (capitalismo monopolista, capitalismo multinacional) e a sociedade civil, a democracia. Se isso tem algo a ver com instinto, é o lado "instintivo" do capitalismo e da economia de mercado. Nesse sentido, Mabuse não é uma antecipação de um ditador autoproclamado como Hitler, mas alguém que trabalha tanto nos bastidores quanto em público, em nome das forças anárquicas do dinheiro e seus ciclos de inflação / deflação, para os quais ele empresta seu rosto como uma máscara de desenho animado.¹⁵⁶

A próxima etapa da dissertação é a análise do filme “O testamento do Dr. Mabuse”. Pretendo interpretar tendo em mente como este personagem foi retratado na

¹⁵⁶ Tradução livre. No original: In Lang, the image of the stock-exchange speculator becomes emblem of the struggle between capitalism (monopoly capitalism, multinational capitalism) and civil society, democracy. If this has something to do with instinct, it is the 'instinctual' side of capitalism and the market economy. In this sense, Mabuse is not an anticipation of a self- proclaimed dictator such as Hitler, but someone who works both behind the scenes and in public, on behalf of the anarchic forces of money and its cycles of inflation/deflation, to which he lends his face as a cartoon mask.

ELSAESSER, Thomas. “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009 p.162

obra “Dr. Mabuse-der Spieler”, entender e analisar o que mudou e porque mudou, no momento em que República acabava e o regime nazista era instaurado.

3. 2 ANÁLISE DO FILME “O TESTAMENTO DO DR. MABUSE”

O filme “O testamento de Dr. Mabuse” é o segundo filme com som –seguido de “M- O vampiro de Dusseldorf” - concluído pelo diretor. A obra é produzida onze anos depois de “Dr. Mabuse-der Spieler”, o e protagonista ainda se encontra louco no hospício, onde permanecera por onze anos. Entretanto, diversos crimes suspeitos começam a acontecer, e o responsável assina como Dr. Mabuse.

Nesta parte, iremos refletir sobre as diferenças entre o primeiro filme e o segundo, em relação às técnicas de mídia utilizadas e as mudanças do que a sociedade reflete, aos olhos do diretor, após o hiato de mais de uma década.

Uma dessas diferenças consiste na relação de Dr. Mabuse com sua organização criminosa: nos primeiros filmes da série, todos seus empregados conhecem seu chefe e trabalham com ele, inclusive ajudam a elaborar atividades criminosas; em “O testamento do Dr. Mabuse” absolutamente ninguém sabe quem é o chefe da quadrilha, seus capangas não sabem para quem trabalham, nunca o viram, e seus trabalhos se resumem a fazer exatamente o que lhes é ordenado, sem questionar e tampouco sabem o motivo final de seus planos.

O longa-metragem começa com um homem (Hofmeister, um ex-policial) fugindo de um lugar que parece um galpão, mal iluminado e ruidoso, com barulhos de máquinas. Os homens que estão no local tentam matá-lo, mas não conseguem.

A cena corta para o escritório do inspetor, Lohmann, já apresentado anteriormente.¹⁵⁷ Fica evidente que Lohmann não respeita Hofmeister, e não quer conversar com ele. Entretanto, após a insistência de Hofmeister, Lohmann decide ouvir o que ele teria a dizer. Hofmeister diz que descobriu finalmente “o grande esquema”, e que já o haviam tentado matá-lo três vezes desde então.

O ex-policial está nervoso durante a ligação, e relata que estava investigando um caso de falsificação de dinheiro, para se redimir – e para que Lohmann o aceitasse de volta na força policial. Conta que sabe quem está por trás de tudo. Entretanto, nesse exato momento, apagam-se as luzes do lugar onde está Hofmeister, quando ouvimos

¹⁵⁷ Conforme visto no capítulo anterior, Lang já nos apresentou este personagem em “M- O vampiro de Dusseldorf”. Ele era o policial responsável pelo caso do infanticida, e será o responsável pelos casos policiais deste filme.

barulhos de tiros vindo do telefone. Após alguns segundos, Hofmeister começa a cantar a melodia das Valquírias, de Richard Wagner, como se estivesse louco.

A próxima cena nos apresenta o Dr. Baum, psicanalista respeitado, ministrando uma aula, e comentando o caso do Dr. Mabuse: “A exposição a catástrofes como explosões, terremotos ou acidentes de trens, enfim, a exposição ao medo e ao horror muitas vezes provocam a loucura”.

De acordo com Baum, o caso mais interessante que demonstra esta questão é a história do Dr. Mabuse – O professor conta o caso da história de “Dr. Mabuse – der Spieler”-; nota-se que é um assunto recorrente durante as aulas de Dr. Baum¹⁵⁸. De acordo com o mesmo, Mabuse havia se recusado a se entregar às autoridades, dizendo “Eu sou o Estado!”.

Dr. Baum comenta que a mente genial de Mabuse –até chegar ao estado de loucura absoluta- trilhava a linha tênue entre genialidade e loucura. Nesta cena já podemos reparar que Dr. Baum admira Dr. Mabuse e seu intelecto.

De acordo com o psicanalista, Mabuse, no manicômio, ficava imóvel até recentemente, quando suas mãos começaram a se movimentar como se estivesse escrevendo algo. Baum lhe entrega papel e caneta para analisar o que estava querendo dizer. Lentamente as palavras e frases começaram a se formar: “Tudo o que Mabuse escreve é baseado numa lógica irreparável, e serve como guia para a realização de seus crimes, planejados nos mínimos detalhes.” De acordo com Gunning, estes escritos são o testamento do dr. Mabuse; ele não está escrevendo suas memórias, mas deixando um legado para os vivos.¹⁵⁹

A próxima cena confirma que neste filme há, também, uma organização criminosa intrincada. Seus membros se reúnem e para decidir como lidar com Hofmeister. Kent, um moço bonito e bem apessoado, diz que é contra assassinato, que já havia matado duas pessoas e não concordava com essa solução, que havia sido proposta. O telefone toca, e descobrem que outra seção da organização já havia resolvido a situação.

Hofmeister está desaparecido, quando Lohmann vai averiguar o local de onde o ex-policial tinha ligado; vê uns rabiscos na janela e percebe que são letras riscadas no

¹⁵⁸ Um de seus alunos comenta: “La vem ele de novo” quando começa a contar a história de Mabuse, como se fosse um assunto muito recorrente nas aulas de Baum.

¹⁵⁹ C.F. GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang- Allegories of Vision and Modernity. Bfi publishing, 2000. P 142

vidro, uma mensagem deixada para Lohmann, a qual ele não consegue decifrar imediatamente.

Kent, membro da organização, tem um encontro com sua namorada, Lili – que é retratada como a típica “boa moça apaixonada” – para comemorar um ano desde que se conheceram. Nesse momento, Kent rememora a história: antes de conhece-la, estava desempregado havia três meses e, todos os dias, procurava uma ocupação e ia no departamento que deveria auxiliar a população a encontrar empregos. Kent ficou furioso, berrando “quero trabalhar!” e argumentando que eles “forçam um homem a se tornar criminoso”.

Lili trabalhava neste departamento, e ficou sensibilizada com a situação de Kent, lhe oferecendo 20 marcos emprestados. Seis meses depois, quando estes forma um casal, Lili acredita que seu namorado teria encontrado um emprego de verdade, embora ele trabalhe na referida organização criminosa.

A próxima cena mostra um médico, Dr. Kramm, que trabalha no manicômio, entrar na sala do Dr. Baum para pegar um livro. No meio do caminho ele, acidentalmente, derruba os papéis em que constam as anotações de Mabuse, os crimes detalhados que planeja. Kramm vê a descrição de um crime, e logo se lembra que tinha acabado de ler uma transgressão idêntica descrita nos jornais, um roubo a uma joalheria. As anotações de Mabuse resultam em crimes reais, todos os mínimos detalhes são idênticos. Dr. Baum entra em seu escritório, e seu colega compartilha com ele suas descobertas, julgadas como coincidências por Baum.

Seu colega entra em um debate com o Dr. Baum, pensando como seria possível que Mabuse, louco, planeje esses crimes de dentro de sua cela, e como eles seriam executados ao pé da letra. Entretanto, Baum lhe diz que tudo isso é apenas uma grande coincidência. Kramm sai de sua sala com o objetivo de informar a polícia a respeito desta questão.

O local onde a “seção 2b” da organização se encontra, recebe um telefonema informando a placa e o local do carro do Dr. Kramm. O membro que atende o telefonema diz: “Cuidamos disso”. Os capangas entram em um carro, indo em alta velocidade para alcançar a vítima. O carro da organização para atrás do carro do doutor em uma faixa de pedestres. Os criminosos começam a buzinar, provocando os outros motoristas a buzinares também, e assim o som do tiro não é ouvido por ninguém. Desta forma, a organização elimina sua segunda “testemunha”.

Aqui a trama já mostra que a quadrilha é extremamente organizada e eficiente.

Conseguem eliminar qualquer tipo de ameaça aos seus planos, enlouqueceram Hofmeister e mataram o doutor que ia levar questões pertinentes para a polícia.

As próximas cena são muito interessantes, porque mostram diversos membros da quadrilha conversando sobre o chefe das operações – eles não compreendem diversas decisões do mesmo em relação às atividades criminosas- e quais são suas impressões dele¹⁶⁰. A cena mostra dois membros da quadrilha conversando e um deles está fazendo a contagem das joias - obtidas no último roubo. O outro está reclamando do fato de que poderiam ter muito lucro se vendessem as drogas que pretendiam comprar com o dinheiro obtido através deste roubo, em vez de simplesmente dá-las, que é o objetivo do chefe: “Qual a vantagem pro chefe... em dar drogas a eles e não ganhar dinheiro com isso? O que ele ganha com isso? Nada!”.

A cena é brevemente cortada, e mostra outros empregados conversando. O integrante responsável pelas chantagens e ameaças da organização, que teria recebido ordens de abandonar suas atividades no meio, se queixa : “Ponho dez pessoas a beira da loucura com ameaças e chantagens. E quando estiverem prontas para pagar o que pedimos, me ordenam que volte atrás e esqueça tudo.” Neste momento, o homem que conversa com ele, pergunta: “E isso é assunto seu? Já ficou sem receber pagamento? (...) Você lida com chantagens, e eu te arranjo álibis, recebemos nosso pagamento em dia, do que você se queixa?”

A próxima cena volta para a conversa entre o membro que analisa e faz a contagem das joias, e outro criminoso da rede. Esse sujeito começa a fazer diversas perguntas, por não entender os motivos do chefe. Seu colega, comenta: “Você faz muitas perguntas. O chefe não gosta disso.” Seu colega, surpreso, pergunta se ele conhece o chefe, e ele responde: “Não mais que você ou qualquer um do seu bando... e não tenho curiosidade. Aprendi minha lição com o seu antecessor, ele só queria saber como era o homem, o homem por trás de tudo, o chefe. Até que um dia , sem ser chamado entrou no quarto com a cortina” – neste momento aparece o “quarto da Cortina”, um quarto sujo com uma cortina no meio, e o corpo do antecessor no chão- “E foi lá que o encontramos. Ou melhor, o que sobrou dele (...) Escute meu conselho: deixe que o chefe cuide disso. Se alguma coisa der mal, teremos álibis... ou os melhores advogados. O chefe pensa em tudo, cuida de tudo e não pede nenhum centavo de suas

¹⁶⁰ Conforme dito anteriormente, nenhum dos membros da organização viu o chefe, ele é um completo estranho para todos, é apenas uma voz. Então, nesta cena os personagens estão comentando sobre a impressão que eles tem das decisões nas atividades criminosas, porque não sabem a identidade da pessoa para qual trabalham.

pilhagens. Nenhum centavo.” O amigo ainda fica incomodado, justamente porque não faz sentido o chefe, que comanda todos os roubos e todos os outros crimes, escolher não lucrar com essas atividades.

Esta cena é muito reveladora, e deixa duas questões cruciais para a pesquisa em evidência: Primeiramente, o fato da organização não conhecer o chefe, o fato da sua identidade ser um segredo até para seus empregados – absolutamente ninguém o conhece. E a outra questão é o fato do chefe escolher não pegar nada de suas pilhagens.

No filme “Dr. Mabuse – der Spieler”, o chefe, tinha diversos disfarces, personagens que ele incorporava, o que fazia com que ele fosse muito dificilmente identificado. Entretanto, sua organização o conhecia, conhecia seus disfarces e o auxiliava em todos os passos da execução de seus planos meticulosos.

Além disso, podemos ver que vários de seus subordinados tinham uma grande admiração por ele e seu talento. Vimos como ele era admirado e até amado por Cara Carozza, por exemplo. Claramente, ele também era temido por seus subordinados, mas Dr. Mabuse e sua organização tinham uma relação bem mais próxima- inclusive havia sinais de confiança de Mabuse em seus empregados- do que no novo sistema apresentado no filme “O testamento do Dr. Mabuse”: conforme vimos na cena anterior, ninguém da organização conhece o chefe, e se alguém tentasse descobrir, morreria.

A segunda questão também mostra uma disparidade entre comportamento do Dr. Mabuse dos primeiros filmes, e o Dr. Mabuse do “Testamento do Dr. Mabuse.” Fica claro aqui que o motivo dos crimes do chefe desta nova organização não envolve lucro. Ele não lucra nada com os roubos, chantagens e assassinatos que ele planeja. Seu objetivo é outro.

Fica evidente, nessas cenas, que o chefe, Mabuse, almeja algo diferente do que onze anos antes: anteriormente ele podia ser visto com um criminoso capitalista, claramente um de seus grandes objetivos era brincar com as pessoas e seus destinos; mas em nenhum momento dos primeiros filmes Mabuse abre mão de seus ganhos. Os objetivos deste Dr. Mabuse são outros, conforme veremos adiante; essa questão é fundamental para entender a evolução de sua maldade, do início da República, para o final.

Tom Gunning chama atenção para um aspecto interessante deste filme: os primeiros filmes da série começam já anunciando quem é o chefe da quadrilha e como ele opera. Em “O testamento do Dr. Mabuse” só temos certeza de quem é o chefe no final do filme, há um mistério envolvido em quem seria o comandante. Nas palavras de

Gunning.

Nas sequências de abertura em tanto “Dr. Mabuse- der Spieler” quanto em “Espíões”, cortes flexíveis através do tempo e espaço expressam o controle exercido pelo mestre criminoso e grande enunciador, alternando os cortes de Mabuse com o crime. Diferentemente, Mabuse aparece no “testamento” como uma imagem projetada na aula do Dr. Baum, aparentemente como um objeto de estudo e de curiosidade científica, o contrario de sua espetacular demonstração de poderes enunciativos como Sandor Weltmann, mestre das ilusões e das mentes de sua audiência. Ainda, Lang mostra a resposta automática da audiência de estudantes na imagem projetada. Quais poderes Mabuse ainda tem? Essa questão assombra o filme. Conforme Brenez coloca, a dispersão, ao invés da convergência, vira a figura do poder de Mabuse – um poder que se infiltra e contamina quase tudo. Como escrita que escapa da mão de quem escreve, o desejo de poder de Mabuse migra através deste filme, mesmo após sua morte.¹⁶¹

Retomando a narrativa do filme, Lohmann procura Hofmeister, que continua desaparecido, não se encontra em lugar algum. O inspetor passa a investigar também o assassinato no automóvel – crime também cometido pela organização de Mabuse. A perícia do crime deduz que quem atirou no doutor estava em um outro automóvel. Então, a policia tenta descobrir aonde estava Kramm nas horas anteriores ao seu assassinato.

No decorrer da investigação Hofmeister é encontrado; estava em uma delegacia, ainda louco. Quando Lohmann chega ele volta a cantar as “Valquírias”, porém quando

¹⁶¹ Tradução livre. No original: In the opening sequences of both “Dr. Mabuse- the Gambler” and “Spies”, flexible cutting through space and time expresses control exerted by the film’s master criminal and grand enunciator, intercutting Mabuse with the crime (...) In contrast, Mabuse first appears in *Testament* as an image projected in Baum’s lecture, an object of apparent study and scientific curiosity, at antipodes to his spectacular demonstration of his enunciatory powers as Sandor Weltmann, master of illusions and of the minds of his audience. Yet Lang shows the automatic response of the student audience to this projected image. What power does Mabuse still have? This question haunts the film. As Brenez beautifully indicates, dispersal rather than convergence becomes the figure of Mabuse’s power- a power that infiltrates and contaminates nearly everything. As writing escapes from the hand of the one who wrote it, Mabuse’s will-to-power migrates through this film, even after his death. GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang- Allegories of Vision and Modernity. Bfi publishing, 2000. P 145

vira de costas, passa a encenar o telefonema que havia feito anteriormente para o inspetor -logo antes de ser encontrado pelos membros da organização criminosa e enlouquecer.

Hofmeister não consegue dar nenhuma informação para Lohmann – nem sequer o reconhece- e vai ser posto em uma instituição manicomial. O inspetor diz: “Que Deus me ajude a capturar o canalha que fez isso” e imediatamente a cena corta para Mabuse, imóvel em sua cela no manicômio, um artifício utilizado bastante por Lang neste filme, mostrando a imagem de Mabuse para assumirmos que ele é o “canalha” a quem Lohmann se refere.

Uma parte da organização (entre eles, Tom Kent) vai em direção a uma sala (a sala da cortina) trancada. Entram no cômodo, que tem uma cortina no meio, e através da cortina se vê uma silhueta de um homem sentado em uma mesa, o chefe.

O chefe havia organizado a reunião; começa falando que quase tiveram um grande problema com Hofmeister, e que graças a divisão 2b, a testemunha fora impedida de cooperar com a polícia, por isso: “Assim, no futuro, todas as medidas de segurança para proteger a organização devem ser mais rígidas. Quem se constituir numa ameaça para a nossa organização deve ser eliminado sem exceção.” Além disso, o chefe diz que ficou sabendo que Kent mostrara resistência a algumas ordens (discutiu com outros membros dizendo que não era a favor de assassinatos), e que ele teria que provar seu comprometimento com a organização no futuro.

Após esta reunião, Kent escreve uma cara para Lili, terminando seu relacionamento com ela, porque não conseguiria sair da organização criminosa, e ela precisa de um homem “decente”- de acordo com o mesmo. Enquanto isso, um dos membros da polícia – a mando de Lohmann- tenta incansavelmente desvendar a mensagem que Hofmeister teria escrito no vidro logo antes de ser encontrado pela organização criminosa, e finalmente decifra o que a testemunha escreveu: Mabuse.

Ao comunicar ao inspetor, esse pergunta: Não foi aquele doutor da inflação? Ele e seus policiais procuram nos arquivos os detalhes da investigação do doutor (a história do “Dr. Mabuse – der Spieler”). Ligam para o manicômio e descobrem que Dr. Mabuse morrerá na manhã deste dia, e Lohmann acha suspeito sua morte ter ocorrido justamente no dia que começam a investigá-lo.

Na próxima cena, Tom Kent recebe um bilhete do chefe dizendo “Hoje, meia noite” e assinado “Dr. Mabuse”. Kent está frustrado e seu colega, membro da organização comenta que algo grande deve acontecer de noite, pois o chefe havia

convocado diversas divisões da organização, e diz para Kent: “É inútil, Kent, o doutor é mais poderoso que você.” Neste momento a cena é cortada para a cela do Dr. Mabuse, morto¹⁶². Baum levanta o lençol que o cobre para provar para Lohmann que Mabuse está de fato morto.

Esta próxima cena também merece destaque, por ser muito pertinente para a narrativa do filme e para esta pesquisa. Detetive Lohmann, que está desconfiado, pergunta a Baum se tem alguma chance do cadáver não ser de Mabuse de fato, e ele responde: “Infelizmente não, inspetor. É mais do que certo que este cadáver é do Dr. Mabuse. Ou foi.” Lohmann acha estranho Dr. Baum valorizar tanto Mabuse, um criminoso, e comenta “ Um louco criminoso a menos no mundo”.

Quando Lohmann começa a falar que acha a valorização de Baum, por Mabuse, exagerada- e continua falando que era um criminoso louco- Baum vai se mostrando muito irritado, e com este último comentário ele grita: “Silêncio! Você não tem ideia. Ninguém tem ideia do tipo de mente fenomenal e sobre-humana que desapareceu com a morte do Dr. Mabuse. Essa mente teria devastado nosso mundo podre... que está condenado à destruição. Este mundo sem Deus, sem justiça e compaixão, composto apenas de egoísmo, crueldade e ódio. Essa mente teria destruído a humanidade que só conhece a destruição e o extermínio... e que só poderia ser salva através do terror e do horror.”

Baum está falando de forma muito enfática, apaixonada, sobre Mabuse, e Lohmann pergunta, incrédulo: “Mabuse, o criminoso?”. Baum, exaltado, responde: “Mabuse, o gênio! Seu legado intelectual verteria sombras...sobre seu mundo, com toda sua proteção policial!” Lohmann pergunta se quando ele fala de legado, ele quer dizer um testamento, e neste momento Baum fala que são apenas umas anotações de Mabuse, que só podem ser úteis para a ciência e medicina. O inspetor fica ainda mais desconfiado, comenta o caso de Hofmeister (que está no mesmo manicômio em que Baum trabalha) e pede para vê-lo. Baum responde que não, pois sua condição está muito delicada.

Essa cena é de máxima importância. Conforme veremos no futuro, Baum será, de certa forma, possuído pelo espírito do Dr. Mabuse. Podemos ver, na primeira frase do Dr. Baum nesta cena, indícios de que Mabuse não era mais aquele homem, ele diz:

¹⁶² Novamente Lang está usando o artifício de comentar sobre algo no filme, e cortar a cena para referenciar, de forma sutil, o que está sendo comentado. Neste caso, um dos membros da organização comenta: “O doutor é mais poderoso que você” , e imediatamente o que aparece é o dr. Mabuse, morto, como se dissesse que mesmo morto, Mabuse permanece sendo mais poderoso.

“(…) é mais que certo que este cadáver é de Dr. Mabuse. Ou foi.” Quando ele diz “ou foi”, nos dá abertura para pensar que Mabuse tinha sido aquele cadáver, e agora não era mais, o que será comprovado mais tarde.

Ademais podemos ver a admiração sem limites de Baum por Mabuse, como ele fica verdadeiramente ofendido e irritado com os comentários de Lohmann na conversa. Além disso, também é possível perceber, a partir do que é falado por Baum, alguns dos planos de Mabuse, questões megalomaniacas como “destruir a humanidade”. Depois deste discurso de adoração ao criminoso, Lohmann fica suspeito de Baum, e comenta sobre Hofmeister por achar que tudo está conectado, Mabuse, Baum e a loucura de Hofmeister.

O psicanalista volta para seu escritório, para ler o “testamento” de Mabuse. Sua sala está toda decorada com máscaras e artes distorcidas, uma música macabra começa a tocar, e quando Baum lê o título do projeto de Mabuse, está escrito em grandes letras: “O império do crime”. Baum começa a ler o plano de Mabuse para criar o império do crime, quando uma voz assustadora continua o que Baum estava lendo. Essa voz pertence ao “espírito” de Mabuse- que tem aparência monstruosa, inumana- e aparece na frente de Baum.

A ideia do império do crime idealizado por Mabuse é a seguinte: “A alma da humanidade precisa ser sacudida profundamente, atemorizada por crimes inexplicáveis e absurdos. Crimes que não beneficiem ninguém, cujo único objetivo é inspirar medo e terror. Porque a finalidade última do crime...é estabelecer um interminável império do crime. Um estado de completa insegurança e anarquia fundada na destruição de ideais de um mundo condenado à aniquilação. Quando a humanidade, derrotada pelo terror do crime ficar cada vez mais enlouquecida, e quando o caos se tornar a lei suprema, então terá chegado a hora do império do crime.” Neste momento a figura inumana, o “espírito” de Mabuse, se senta no local em que Baum está sentado, dando a entender que Baum foi possuído. Aparece escrito em letras grandes nas anotações de Mabuse: “Ataques a linhas ferroviárias, tanques de gás, fábricas químicas.”

Podemos ver, por meio deste plano de fundar o império do crime como os projetos de Mabuse, seus crimes, mudaram de dimensão desde sua reaparição em “ O Testamento de Dr. Mabuse”. No filme de 1922, as atividades criminosas ocorriam na bolsa de valores, fábrica de cocaína, falsificação de dinheiro, nos jogos de apostas, e alguns assassinatos espaçados – nada que se compare a destruir toda a humanidade e instaurar um “Império do crime”.

Seus objetivos antes eram de cometer crimes e brincar com o destino das pessoas, agora são de derrotar a humanidade através do terror do crime. Mabuse não é mais um grande criminoso, ele passa a ser um terrorista¹⁶³.

Mabuse/Baum mandam a organização envenenar as águas da cidade, infestar a população com epidemias para que ela não possa resistir, crimes megalomaniacos, para de fato criar um império interminável do crime. Além disso, vemos que Mabuse/Baum agora tem um objetivo de transformar, mudar radicalmente o sistema político-social, o que é uma diferença de máxima importância, especialmente levando em consideração o momento histórico em que o filme foi produzido. Vimos que, anteriormente, Mabuse buscava cometer crimes dentro do sistema, usava ele a seu favor e não buscava destruí-lo. Sobre a relação entre Baum e Mabuse, Gunning comenta:

No filme “O testamento de Dr. Mabuse”, Dr. Baum começa como analista do Mabuse, e vira seu avatar. Uma vez que ele decifra os rabiscos do doutor, ele não simplesmente os analisa, mas os encara como cenários para serem atuados. Ele junta a organização para dar cabo às ações planejadas por Mabuse. A transição entre a aula de Baum e a cena que segue já indicava essa rota direta da inscrição à implementação. Olhando para a câmera enquanto dá aula, Baum declara que os escritos de Mabuse descrevem planos criminais que foram seguidos até os mínimos detalhes. Lang corta a cena para um grupo de gângsters desagradáveis, quando um emissário de Mabuse discursa de forma similar ao psicanalista para eles- os membros da organização- parece concluir a palestra de Baum, a botando em modo operativo, declarando que se eles seguirem as instruções do plano do doutor, nada deve dar errado. Essa sobreposição de comunicação constitui uma grande estrutura da conspiração de Baum, como também é um dos maiores temas do filme.¹⁶⁴

¹⁶³ O termo terrorista utilizado no trabalho se refere a sua definição no dicionário da língua portuguesa. “Terrorismo: S. m. 1. Modo de coagir, ameaçar ou influenciar outras pessoas ou de impor-lhes a vontade pelo uso sistemático do terror. 2. Forma de ação política que combate o poder estabelecido mediante o emprego da violência.” É de acordo com esta definição que a palavra “terrorista” deve ser interpretada. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da língua portuguesa. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro.

¹⁶⁴ Tradução livre. No original: In the testament of dr. Mabuse Dr. Maum begins as Mabuse’s analyst and becomes his avatar. Once he deciphers the doctor scribbblings, he no longer simply analyses them, but takes them as scenarios to be enacted. He gathers the gang around him to carry out Mabuse’s plans. The rhyming transicion between Baum’s lecture and the scene that follows already indicated this direct route from inscription to inplementation. Facing the câmera as he lectures, Baum declares that Mabuse’s

Voltando para a narrativa do longa-metragem, Lili aparece na porta de Kent, para declarar seu amor por ele, e o assegurá-lo de que nada que teria feito ou faria mudaria seus sentimentos. Kent revela que na verdade não tinha encontrado um emprego legítimo, mas trabalhava para o crime; conta como assassinara duas pessoas no passado e tinha passado anos na prisão, e para todas essas questões ela responde: “De que me importa? Eu te amo Tom”. Kent era esperado no local do roubo que fora instruído a cometer, mas falta por causa da conversa com a Lili. Ela o convence a tentar uma vida honesta, e acredita que devem falar com o policial que havia prendido Kent anos atrás, o inspetor Lohmann.

Ingenuamente, Kent e Lili saem tranquilamente do seu prédio – o chefe já tinha avisado que quem falhasse ou o traísse iria pagar com a vida. São abordados por membros da organização e levados ao quarto da cortina.

No quarto, a voz os diz que a punição pela traição e desobediência de Kent é a morte, e que ambos iriam morrer, com uma explosão na sala. Kent saca sua pistola e atira na silhueta atrás da cortina. Ele e sua namorada correm e abrem a cortina, apenas para descobrir que não há ninguém.

A voz era uma gravação (com a voz de Baum), e a silhueta era um papelão cortado em forma de homem.. O doutor Mabuse, inicialmente era um vilão que se mantinha anônimo por ter diversos rostos, agora se mantém anônimo por não ter rosto algum. Kent e Lili tentam escapar da sala, mas está trancada e não tem nenhuma janela. Decidem inundar a sala para que a água reduza o impacto da explosão e abra uma saída.

Tal momento da narrativa mostra, em especial, a importância absoluta que a voz, o som, tem neste filme. Conforme vimos, no primeiro filme da série do Dr. Mabuse – filme mudo-, o poder de Mabuse era exercido através de seus olhos, seu olhar. Era desta forma que conseguia hipnotizar suas vítimas; com seu olhar penetrante. Em “O testamento do Dr. Mabuse”, vemos claramente que o seu poder não é mais exercido por seus olhos; o homem por trás da cortina não tem olhos, mas tem voz. A voz escutada é uma gravação, uma voz técnica - gerada por um aparato tecnológico que grava e profere vozes; assim Mabuse consegue exercer seu poder e comandar sua organização

scribbles described criminal plans worked out to the finest details. Lang cuts to a group of unsavory gangsters as a lieutenant similarly speaking before them seems to complete BAum’s lecture, but putting it into an operative mode, declaring that if they follow the doctor’s plan nothing should go wrong. This relay of communication constitutes a major structure of Baum’s conspiracy, as well as major theme of the film.

Idem. p. 151

criminosa.

Uma observação feita por Michel Chion, um pesquisador de teoria do cinema, mostra como Mabuse de fato, o Mabuse que está no manicômio, não profere uma única palavra. Apenas fala quando está morto, seu espírito fala, e a voz que ouvimos desde o início, por trás da cortina, é do Dr. Baum. Nas palavras de Chion.

(...) Eles utilizariam a voz precisamente para não deixar os espectadores ouvirem a voz de Mabuse. Ou ainda, o novo filme não iria juntar sua voz explicitamente a um corpo humano. A voz atribuída a Mabuse – que acaba sendo a voz de outra pessoa- é ouvida apenas por detrás da cortina. Quanto ao verdadeiro, autêntico, original Mabuse, o mabuse para que Rudolf Klein- Rogge emprestou para sempre suas características aqualinas, ele se mantém obstinadamente em silêncio até sua morte. (...) E é porque o Mabuse vivo é silencioso que a voz falando no filme em seu nome por trás da cortina, vinda de nenhum corpo, pode exercer seus poderes diabólicos. O terrível Mabuse é dividido em um corpo mudo e em uma voz sem corpo, apenas para comandar de forma ainda mais poderosa.¹⁶⁵

Voltando à narrativa, a polícia consegue uma pista importante, encontra uma mulher usando um colar extravagante de pérolas verdadeiras, e quando vão averiguar, descobrem que ela é namorada de um homem que é mestre em roubar joias – de acordo com seus crimes passados. A polícia invade a casa deste membro da organização, e lá estão outros três integrantes. Tem início um tiroteio entre os policiais e a gangue, e Lohmann é chamado para ajudar a lidar com a situação. Os bandidos acabam se rendendo por não conseguirem escapar. Um dos integrantes se mata, e a arma que

¹⁶⁵ Tradução livre. No original: They would use the talking precisely not to let viewers hear the voice of Mabuse. Or rather, their new film wouldn't attach his voice explicitly to a human body. The voice attributed to Mabuse- which turns out to be the voice of another-is heard only from behind a curtain. As for the veritable, authentic, original Mabuse, the Mabuse to whom Rudolf Klein-Rogge lent forever his aquiline features, he remains obstinately silent until his death. (...) And it is because the living Mabuse is silent that the voice speaking in his name from behind the curtain, rooted in no body, can exercise the diabolical powers attributed to him. The terrible Mabuse is divided up into a mute body and a bodiless voice, only to rule all the more powerfully.

CHION, Michel “The silences of Mabuse” In _____ “The Voice in Cinema”. Columbia University Press, 1999. p.31

possuía é do mesmo ano e modelo da arma que matara Dr. Kramm.

Lohmann interroga veementemente os integrantes presos e um deles confessa que que recebera ordens de alguém- porém não podia dizer ao inspetor sua identidade porque não o conhecia. Entretanto, relatou tudo o que tinha ocorrido naquele dia, informando inclusive a rua em que haviam interceptado o carro do Dr. Kramm, a mesma da clínica manicomial do Dr. Baum.

Assim, o inspetor deduz que fora neste local que Kramm passara as últimas horas de sua vida. Lohmann engana o Dr. Baum para que vá até a delegacia, para ver se alguém da organização o reconhece – o que é inútil, pois nenhum dos membros conhece seu rosto.

Enquanto isso, o plano de Kent e Lili dá certo, a água amortece o impacto da explosão, eles sobrevivem; a bomba havia feito um buraco na sala, pelo qual eles escapam. Quando chegam na polícia para falar com Lohmann, ele está com Baum no escritório.

Kent e Lili cruzam com Baum na porta de Lohmann, e o doutor expressa surpresa ao vê-lo vivo, dizendo “Kent!”, mas quando o inspetor pergunta se eles se conhecem, ambos negam – ressalte-se que Kent não conhece o Dr. Baum, mas este conhece sua identidade. Lohmann fica muito confuso quando Kent diz que o chefe da grande organização criminosa é Dr. Mabuse, porque ele mesmo tinha verificado o cadáver do doutor, e averiguado sua morte. Entretanto, quando Lohmann percebe que qualquer pessoa poderia ter pegado o nome de Mabuse e comandado a organização desta forma, em companhia de Kent, decide se dirigir mais uma vez ao escritório de Baum.

O doutor, ao chegar no seu escritório, avisa a seu secretário que não quer ser incomodado por ninguém ou por nada. Lohmann insiste em adentrar o recinto e, mesmo não tendo permissão, gira a maçaneta da porta. Com esse movimento, a mesma voz do chefe diz: “Não quero ser incomodado” e Kent reconhece a voz instantaneamente. Quando arrombam a porta do escritório, percebem que o Dr, Baum não está mais lá, apenas uma gravação que dizia “Não quero ser incomodado” quando a maçaneta girava. Kent só reconheceu esta voz porque também era uma gravação – a voz mecanizada do Dr. Baum. Em sua mesa encontram um mapa, marcando o local de uma fábrica, e com a data correspondente àquele dia.

Lohmann encontra as anotações do Dr. Mabuse na mesa de Baum, e nestes escritos têm as instruções precisas sobre o próximo plano, o ataque à fábrica química. A

explosão desta fábrica resultaria no vazamento de um gás venenoso por toda a cidade, dando início ao do império do crime.

O inspetor notifica a polícia e os bombeiros imediatamente, para tentar impedir a explosão completa da fábrica - enquanto ela pega fogo e causa pequenas explosões. Kent avista Baum nos arredores da fábrica, e ele e Lohmann começam uma perseguição de carro – em alta velocidade. Diversos empecilhos atrasam o inspetor e seu companheiro, e enquanto Baum dirige começa a entrar em uma espécie de transe; o espírito de Mabuse reaparece do seu lado. Mabuse guia Baum até o manicômio, abre o portão para ele, e, no escritório do psicanalista, lhe entrega suas anotações. O espírito de Mabuse abre a porta de sua antiga cela– onde Hofmeister vive agora. Dr. Baum cumprimenta Hofmeister se curvando levemente e diz: “Permita-me apresentar-me. Meu nome é Mabuse. Dr. Mabuse.” Diante esta declaração Hofmeister grita e os trabalhadores do manicômio vão correndo averiguar a situação.

Quando Lohmann e Kent finalmente chegam no local, Hofmeister está saindo do quarto; reconhece o inspetor Lohmann imediatamente, e diz de forma lúcida: “O nome do homem é Mabuse. Doutor Mabuse”, e quando entram no cômodo encontram Dr. Baum, completamente louco, com o olhar fixo, rasgando seus papéis. Lohmann olha para a cena, balança sua cabeça e, se dirigindo a Kent, diz: “Venha, meu garoto. Um simples inspetor de polícia não pode fazer nada aqui.” O filme termina com um dos trabalhadores do manicômio fechando Baum/Mabuse na cela que agora lhe pertencia novamente.

3.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE “DR. MABUSE –O JOGADOR” E “O TESTAMENTO DO DR. MABUSE”

Ao fazer a comparação entre os filmes, devemos refletir sobre alguns aspectos. Primeiramente, é importante pensar nas relações entre Mabuse e os demais personagens. Vimos como, no primeiro filme, a plateia conhece o protagonista, assim como sua rede criminosa, a qual está ciente de todos os passos das atividades de Mabuse, e o auxilia, além de possuir uma relação de relativa confiança. Ademais, seus empregados admiram e reconhecem seu poder.

Em “O testamento do Dr. Mabuse” essa relação muda drasticamente. Não conhecemos o protagonista, tampouco sua quadrilha. O mal não mais pode ser detectado: um mal desconhecido. Não sabemos quem de fato é Mabuse até o final do

filme. Além disso, ele para de ser algo palpável, um ser humano brilhante (tal qual os primeiros filmes); agora nem a morte o impede de tentar criar um império do crime.

Outra questão importante é a forma que a loucura aparece em ambos os filmes. Anton Kaes comenta como a insanidade foi um aspecto muito debatido durante e após o fim da Primeira Guerra Mundial.

Muitos dos soldados que conseguiram voltar mostravam sinais de trauma e, caso um cidadão fosse diagnosticado como insano, ele passava a ser dispensado de lutar no campo de batalha. Conforme Kaes: “Durante a guerra, o manicômio virou um santuário para jovens homens que se recusavam a ir ao front, assim como para aqueles que retornaram com sintomas de ‘shell shock’”¹⁶⁶

Dr. Mabuse era um psicanalista que conseguia levar outros à loucura (Conde Told e Hofmeister) e em ambos os filmes, o próprio Mabuse se torna insano ao fim. No primeiro filme, o protagonista acaba vendo as máquinas no galpão virando monstros. No terceiro filme, é o próprio espírito de Mabuse que o devolve a sua cela. O “espírito”, inclusive, é um dos muitos elementos que não ficam bem esclarecidos nos filmes: não sabemos se ele de fato existiu e possuiu o corpo de Baum, ou se é tudo fruto da imaginação do mesmo, que logo depois enlouquece de fato. Não há uma clara demarcação entre o que é real e o que é loucura, ou entre a vida e a morte.

Anton Kaes, quando analisa “Nosferatu”, um morto-vivo, comenta sobre como o cinema é o meio que faz com que um ser monstruoso consiga ser visto pelas pessoas. Em suas palavras :

A transição entre civilização e o reino da morte de Nosferatu é criado pelo próprio meio: o vampiro requer a linguagem do cinema na medida que sua alteridade possa ser entendida em termos visuais, através da tecnologia cinematográfica. Impressão negativa, câmera lenta e edição rápida, são dispositivos sem equivalentes em nenhuma arte.¹⁶⁷

¹⁶⁶Tradução livre. No original: During the war, the insane asylum became a sanctuary for young men who refused to go to the front, as well as for those who had returned with symptoms of shell shock
KAES, Anton. “Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war”. Princeton Press, 2009. p. 71

¹⁶⁷Tradução livre. No original: The transition from civilization to Nosferatu’s realm of death is created by the medium itself: the vampire requires the language of cinema inasmuch as his otherness is only gurable

Ambos os filmes possuem figuras sobrenaturais, muitas vezes grotescas. No “Dr. Mabuse-der Spieler” vemos nas alucinações do Conde Told, e do próprio Mabuse, pessoas com aspecto fantasmagóricos; No “Testamento de Dr. Mabuse” podemos ver o “espírito” do Dr. Mabuse, uma figura inumana. Todos estes personagens “sobrenaturais” que aparecem nos filmes da República de Weimar são críveis por causa das possibilidades que a arte cinematográfica tem.

É interessante refletir como Lang trabalha seus personagens, também, de acordo com o alcance da tecnologia que está disponível. Nos primeiros filmes da série (filmes mudos), Dr. Mabuse exerce seu poder através do olhar e de seus disfarces, não há quaisquer relações com o som. Entretanto, em “O testamento do Dr. Mabuse”, filme sonoro, o poder do Dr. Mabuse passa a ser exercido exclusivamente através do som. O alcance do poder, assim como a maldade, evoluiu.

Podemos lembrar que em “M- O vampiro de Dusseldorf”,(o primeiro filme sonoro de Fritz Lang) o som também é relevante para a trama – através de um assovio que um mendigo cego identifica o infanticida.

Neste capítulo, vimos a descrição e a análise dos filmes da série do Dr. Mabuse, filmada durante a República de Weimar. Podemos notar diversas diferenças (e claramente, semelhanças) entre os dois filmes e a representação do protagonista. Um aspecto que merece ser frisado sobre a mudança na sua forma de exercer a maldade e a criminalidade: de acordo com o que vimos anteriormente, Mabuse, nos primeiros filmes, era –conforme Thomas Elsaesser argumenta- um criminoso do capitalismo, trabalha e opera graças as novas tecnologias que surgiram, e seus crimes ocorrem por dentro do sistema em que se encontra, utiliza o sistema – a bolsa de valores, o fascínio por dinheiro e apostas, falsificação de moedas estrangeiras para lucrar com o crash causado por ele, etc.

Por outro lado, no “Testamento do Dr. Mabuse”, o plano do protagonista consiste em destruir este sistema, transformar o mundo em um “Império do Crime”; é possível observar que seus objetivos e sua maldade evoluíram e cresceram. Antes Mabuse brincava com o destino das pessoas, matava algumas delas e fazia o sistema capitalista entrar em colapso, mas não planejava abolir o mundo e o país em que vivia além de transformar o sistema em um estado anárquico de loucura.

in visual terms, through cinematic technology. Negative printing, staccato stop-motion, and rapid editing are devices without an equivalent in any other art.

Idem, p. 105

CONCLUSÃO

No decorrer da dissertação, vimos como pode ser importante estudar e analisar obras cinematográficas de determinado período. O objetivo primordial foi ver como a representação do mal muda do início para o final da República de Weimar, e no que consiste essa mudança. Os filmes analisados foram “Dr. Mabuse- O Jogador” (1922) e “O testamento do Dr. Mabuse” (1933).

A pesquisa começou com um capítulo introdutório, o qual apresenta diversas metodologias elaboradas por pesquisadores e historiadores sobre o uso do cinema para fonte de conhecimento histórico. Esse debate mostrou a metodologia de Marc Ferro, que busca analisar os filmes não apenas a partir das questões evidentes que aparecem no filme, mas também através das nuances que transparecem. Além disso, comentamos a respeito de diversas instituições que recorrentemente interferiram na produção cinematográfica (instituições capazes de censurar obras, ou estimular obras)¹⁶⁸. Essa metodologia também mostra a importância de compreender a sociedade na qual o filme foi produzido.

Desta forma, a contextualização histórica da Alemanha no período da República de Weimar foi o próximo passo da pesquisa. Vimos, através de Detlev Peukert, principalmente, a situação financeira e política do país. A República teve diversos obstáculos: a Alemanha estava amplamente endividada após a 1ª Guerra Mundial; diversos grupos e partidos diferentes disputavam o poder, entre eles o SPD (Partido Social-Democrata), o KPD (Partido Comunista) e o NSDAP (Partido Nacional Socialista). A população teve de enfrentar lidar com levantes comunistas e a contrarrevolução armada de direita. Jefferey Herf usa o termo “República sem republicanos” para demonstrar como era a relação da sociedade com o novo sistema instaurado.

Seguindo esta contextualização, debatemos a respeito do cinema e dos caminhos os quais percorreu até se tornar uma expressão artística reconhecida: quando o cinema

¹⁶⁸ Podemos ver o exemplo de “A última Gargalhada” que teve que mudar seu final, por ser muito pessimista e passar uma imagem negativa daquela sociedade. Por outro lado, vimos o exemplo de “Os Nibelungos”, obra que foi apoiada pelo governo e outras instituições que buscavam um conto mítico alemão.

chegou no país, teve grande resistência por parte da população, que julgava o cinema um sinal da modernidade que contrariava a *Kultur* alemã. Entretanto, o governo rapidamente viu que o audiovisual poderia ser um meio deveras útil para propaganda – e faziam pequenos filmes sobre a guerra, para assim, obter maior apoio da população.

No meio artístico do início do século XX, o movimento expressionista ganhou muita força. Começando a se firmar nas artes plásticas e na literatura, logo passou a influenciar também o teatro e, eventualmente, o cinema. Havia uma tentativa de o cinema artístico alemão se diferenciar do americano, sendo o movimento expressionista usado, igualmente, com este propósito. Vimos diversos exemplos de filmes que têm claras características expressionistas, como: “O gabinete do Dr. Caligari”, “Metrópolis”, “Os Nibelungos”, etc.

Após fazer a contextualização histórica do período da República de Weimar, e situar a arte cinematográfica nessa sociedade, a próxima etapa consistiu na discussão bibliográfica. Antes de proceder à análise dos filmes, é necessário compreender quais autores já debateram esses filmes e como eles os interpretaram.

Desta forma, o segundo capítulo começou com uma discussão bibliográfica, começando pelos autores mais conhecidos: Lotte Eisner e Kracauer. Ambos eram alemães, viveram durante a República de Weimar e fugiram da Alemanha no regime nazista. Suas obras são de grande valia para esse estudo, até por serem pioneiros na área. Todavia, seus trabalhos são datados. Foram escritos após a 2ª Guerra Mundial, em um momento em que o mundo só se interessava em saber como o regime nazista e seus absurdos foram possíveis.

Um autor que merece destaque é Anton Kaes, em especial em seu livro “Shell Shock Cinema- Weimar culture and the wounds of war”. Esse livro traz a hipótese que diversos filmes produzidos durante a república de Weimar retratam, de forma indireta, traumas que a sociedade sofreu na Guerra. Esses traumas transparecem no cinema do pós Guerra.

Outro autor foi Thomas Elsaesser, que também foi bastante utilizado nessa pesquisa, especialmente na análise do “Dr. Mabuse- der Spieler”.

Tom Gunning trabalha com os filmes de Fritz Lang e suas alegorias, que foi de

vital importância para a realização da próxima etapa da minha pesquisa, a análise de algumas das obras cinematográficas produzidas nesse contexto: “A Morte Cansada”, “Os Nibelungos”, “Metrópolis” e “M- O Vampiro de Dusseldorf”. Nesse momento, o foco foi a comparação no aspecto da representação do mal entre tais filmes, suas diferenças e semelhanças.

Os filmes divergem em relação à narrativa, estilo e, ainda, nas mensagens transmitidas. O contexto histórico trouxe diversos ideais políticos, os quais podem ser percebidos em algumas obras. Um dos exemplos é “Metrópolis”, um filme futurista cuja mensagem é “ a mediação entre a cabeça e as mãos devem ser feitas pelo coração”; um filme cujo final foi criticado por diversos autores, inclusive pelo próprio Fritz Lang – posteriormente Lang comentaria que a premissa do filme está errada.

Alguns anos depois, Lang dirigiu “M- O vampiro de Dusseldorf”, um filme realista que expressa diferentes representações da maldade: O infanticida, que seria o grande vilão da história, é representado de forma humanizada; o grande criminoso, Schrénker, o qual o julga, é retratado de forma implacável, assim como a sociedade, que acusa diversas pessoas cegamente. Esse filme mostra como a maldade não é algo simples ou trivial, que possui diversas faces.

O terceiro e último capítulo, o mais importante da pesquisa, tem o objetivo de realizar a análise comparativa entre “Dr. Mabuse- der Spieler” e “O testamento de Dr. Mabuse”, destacando a representação do mal.

Esse filme revela diversas mudanças relevantes nas representações dos protagonistas: primeiramente, nos primeiros filmes, Mabuse era um criminoso conhecido pela sua audiência (a primeira cena do filme mostra seu rosto) e pela sua quadrilha, um elemento essencial para a realização dos planos elaborados por Dr. Mabuse. No terceiro filme, Mabuse é uma figura desconhecida para todos: nem a audiência nem qualquer dos outros personagens sabe quem é Mabuse, o chefe de uma outra quadrilha, altamente organizada.

Outro aspecto interessante é a mudança na forma do exercício do poder por Mabuse: nos primeiros filmes, praticava seu poder hipnótico através do olhar e de seus disfarces. Entretanto, no “O Testamento de Dr. Mabuse”, seu poder é exercido através de sua voz, e pelo fato de ser completamente anônimo até o final da narrativa. A

maldade passa a ser desconhecida por todos.

Contudo, a diferença mais proeminente identificada entre as obras é o objetivo das ações criminais dos personagens: em “Dr. Mabuse- der Spieler” o protagonista trabalhava dentro do sistema capitalista para lucrar. Seu objetivo primordial era brincar com as pessoas e seus destinos, causando quedas na bolsa de valores, fabricando e vendendo cocaína, e manipulando jogos de azar.

No “Testamento do Dr. Mabuse” suas ambições são outras: seu objetivo é instaurar o que denominava de “Império do Crime”. Este projeto visava destruir a humanidade , espalhando gases venenosos nas cidades, envenenando fontes de água, fazendo com que a população enlouquecesse, e desta forma, criar uma sociedade anárquica, um “Império do Crime” perpétuo.

Esta diferença, neste momento histórico, é reveladora: no início da República, o mal era visto como alguém integrante da sociedade, que manipula suas falhas para obter ganhos pessoais. No final da República, a maldade é representada por um elemento alheio ao sistema, cujo objetivo é a erradicação dessa realidade, e instaurar um reino eterno de terror.

Nesse trabalho, analisamos algumas obras de Fritz Lang, tentando ajudar a esclarecer a transformação do conceito da maldade durante este período. Paralelamente, observamos como o meio e os acontecimentos políticos e sociais influenciam a expressão artística da época, o que faz com que esse seja um excelente objeto de pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

CALDAS, Pedro. “A duplicidade transparente- um ensaio historicista entre Metrópolis e M- O vampiro de Dusseldorf” In___ História Revista, Goiania, v.13. jan/jun 2008

CARDOSO, Ciro e BELTRÃO, Claudia. “Semiótica do espetáculo: um método para a História” Rio de Janeiro: Apicuri, 2013

CHION, Michel “The silences of Mabuse” In_____ “The Voice in Cinema”. Columbia University Press, 1999.

COATES, Paul, “The Gordon’s Gaze- German cinema, Expressionism and the image of horror”. Cambridge University Press, Cambridge, 2003

COSTA, Alexandre. CINEMA E FILOSOFIA EM 40 FILMES (Mostra-curso) Rio de Janeiro, 2010. Caixa cultural. “M- o vampiro de Dusseldorf. Tema: o fascismo hoje.

CURTIS, SCOTT. The shape of spectatorship- art, science, and early cinema in Germany. Columbia University Press, 2015

ELSAESSER, Thomas “Weimar Cinema and after – Germany’s Historical Imaginary”. Routledge, New York, 2009.

EISNER, Lotte H. “A tela demoníaca – As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo” Editora paz e terra, 2002

FERRO, Marc. “Film et Histoire” Éd. De l’École des Hautes Études en Sciences Social, Paris, 1984

FLEISCHER, Marion “O expressionismo e a dissolução de valores tradicionais” In: GUINZBURG, J (org.) “O Expressionismo”. Editora perspectiva, são Paulo, 2002.

ISENBERG, Noah, Introduction. In:_____ “Weimar Cinema – An Essential Guider to Classic Films of the Era”

GUERIN, Frances. “While not Looking” In “ A companion to Fritz Lang”. Willey Blackwell. 2015

GRANT, Barry Keith (ed.) “Fritz Lang interviews” . University Press of Mississippi, 2003.

GUNNING, Tom. “The Films of Fritz Lang -Allegories of Vision and Modernity”. Bfi publishing. 2001.

HERF, Jeffery. *Reactionary Modernism- Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge University Press, 2003

KAES, Anton. "Shell Shock Cinema – Weimar culture and the wounds of war". Princeton Press, 2009.

KAES, Anton, BAER, Nicholas e COWAN, Michael (org), "The promise of cinema- German film theory 1907-1933."

KRACAUER, Siegfried. "From Caligari to Hitler- A psychological history of the German film" Princeton Press, 2004

LIMA, Karla Hegeane Vieira. "Problemas teóricos da utilização do cinema como fonte histórica" V Colóquio de História -Perspectivas Históricas, 2011

MATTOS, Claudia Valladão de "Histórico do Expressionismo" In: GUINZBURG, J (org.) "O Expressionismo". Editora perspectiva, são Paulo, 2002,

MATTOS, Claudia Valadão de. "Expressionismo alemão, arte e vida". In: DE ALMEIDA, Jorge e BADER, Wolfgan (orgs.) "Pensamento Alemão no Século XX - volume III" Editora Cosacnaifi e goethe intitut São Paulo.

METZ, Christian. "Dentro do cinema, o fato filmico. In: _____ Linguagem e cinema. Editora perspectiva, 1980

NAZÁRIO, Luiz, "O expressionismo e o cinema" In: GUINZBURG, J (org.) "O Expressionismo". Editora perspectiva, são Paulo, 2002

PEUKERT, Detlev. "The Weimar Republic" Hill and Wang, New York, 1993

ROGOWSKI, Christian " The many faces of Weimar Cinema- Rediscovering Germany's Filmic Legacy". Camden House, New York, 2010

ROSS, Corey. Cinema, Radio, and “Mass Culture” in the Weimar Republic: Between Shared Experience and Social Division. In:___ “Weimar Culture Revisited”. Palgrave Macmillan, 2011.

SIMIS, Anita. “luz e foco sobre Kracauer” São Paulo: UNESP, 2005

WILLIAMS, John. Foreword by John Williams. In:___ “Weimar Culture Revisited”. Palgrave Macmillan, 2011