

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**BIBIANA RIBEIRO GOLAMBIESKI**

**A REPRESENTAÇÃO DA ALEMANHA NO ENTRE-GUERRAS PELA ÓTICA DO  
CINEMA EXPRESSIONISTA: OS RELATOS EM *O GABINETE DO DR. CALIGARI***

**Porto Alegre**

**2022**

**BIBIANA RIBEIRO GOLAMBIESKI**

**A REPRESENTAÇÃO DA ALEMANHA NO ENTRE-GUERRAS PELA ÓTICA DO  
CINEMA EXPRESSIONISTA: OS RELATOS EM *O GABINETE DO DR. CALIGARI***

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Carlos de Oliveira de Castro

**Porto Alegre**

**2022**

## CIP - Catalogação na Publicação

Golambieski, Bibiana Ribeiro  
A REPRESENTAÇÃO DA ALEMANHA NO ENTRE-GUERRAS PELA  
ÓTICA DO CINEMA EXPRESSIONISTA: OS RELATOS EM O  
GABINETE DO DR. CALIGAR / Bibiana Ribeiro Golambieski.  
-- 2022.  
74 f.  
Orientador: Henrique Carlos de Oliveira de Castro.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Ciências Econômicas, Curso de Relações  
Internacionais, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Relações Internacionais. 2. Expressionismo  
Alemão. 3. Cinema. 4. Arte Moderna. 5. Primeira Guerra  
Mundial. I. Castro, Henrique Carlos de Oliveira de,  
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**BIBIANA RIBEIRO GOLAMBIESKI**

**A REPRESENTAÇÃO DA ALEMANHA NO ENTRE-GUERRAS PELA ÓTICA DO  
CINEMA EXPRESSIONISTA: OS RELATOS EM *O GABINETE DO DR. CALIGARI***

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Aprovada em: Porto Alegre, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Henrique Carlos de Oliveira de Castro – Orientador

UFRGS

---

Prof. Dr. Fernando Frota Dillenburg

UFRGS

---

Prof. Dr. Rodrigo Stumpf Gonzalez

UFRGS

*A todos os amores que a vida teve a bondade de me dar –  
você sabem quem são, e é um prazer dividir a existência  
com vocês.*

## AGRADECIMENTOS

A redação da monografia é, por si só, um momento solitário e isolador. Mas é, também, um evento possibilitado pelo auxílio de muitas mãos, de muitos cérebros, de muitos corações e de muita companhia ao longo de todos os anos e meses anteriores.

Aos meus pais, agradeço por terem viabilizado que eu chegasse até aqui, sempre fornecendo a estrutura necessária para que eu e meus irmãos tivéssemos a liberdade de estudar e aprender. Aos meus avós, Aduino e Eva, às minhas tias Andréa e Viviane: quem eu sou hoje tem muito da criação a que vocês sempre contribuíram tanto. Se não fosse por todos vocês, seria impossível chegar ao dia de hoje. Por isso, dedico a vocês meu agradecimento especial e inundado de amor.

Aos meus avós, Walter e Olga, à minha tia, Ana, ao Felipe e à Gisa: tenho certeza de que vocês estariam vibrando comigo se estivessem aqui. Pelas boas lembranças que vocês deixam, muito obrigada!

Do Instituto de Educação, agradeço o empenho dos professores e funcionários, que delinearam infinitos pontos no meu trajeto até a UFRGS e até as Relações Internacionais, mesmo que, para isso, tenha sido necessária a luta constante contra o projeto de desmonte do ensino público. Com estes profissionais, e os demais deste setor, reside minha enorme admiração.

Ainda da escola, às amigas que resistiram ao ensino médio, vibraram comigo desde o dia do listão e me acompanham até hoje: Stephane, Helena, Thainá, e notadamente Gabrielli, cuja ajuda tão sábia em aspectos técnicos da minha monografia foi essencial. Admiro muito a trajetória de vocês e agradeço que tenham sido colo por todos esses anos.

Na graduação, a vida não poderia ter sido mais bondosa comigo ao me trazer amigas tão lindas. Obrigada Júlia e Vitória, pela companhia neste momento tenso de escrita, que certamente foi atenuado pelo carinho de vocês. Gabriela, pelo teu coração enorme e disposição constante para ouvir e ajudar de forma tão inteligente e eficaz. Camila, pelas palavras de conforto e pela tua disposição em ajudar de forma tão essencial, inteligente e sábia. Bianca, pelo teu carinho que foi, tantas vezes, fôlego pra continuar. Rodrigo, pela conexão e pela parceria que beiram a de um irmão. Lucas, pela receptividade e pelo coração enorme que sempre me fizeram sentir em casa. Conhecer vocês me ensinou muito sobre carinho e sobre companheirismo.

Ao meu melhor amigo e companheiro de alegrias e de tristezas, Felipe, dedico um agradecimento enorme pela paciência nos piores momentos, pelo abraço apertado nos melhores, pelo incentivo constante e pelas recorrentes tentativas de tornar meus dias melhores – saiba que eles já são lindos pelo simples fato de tu existires na minha vida. Te amo!

Agradeço notadamente ao meu orientador, Henrique, pela paciência e, sobretudo, por ter sido calma em tanto caos interior durante a escrita deste trabalho.

Por fim, agradeço à comunidade docente, técnica e terceirizada da UFRGS e, sobretudo, do Departamento de Economia e Relações Internacionais, por garantirem o pleno funcionamento desta instituição pública que é referência de ensino, mesmo diante dos desafios necessários para mantê-la. Com isso, estendo meu agradecimento ao povo brasileiro, pela oportunidade de ter acesso ao ensino superior gratuito e de qualidade.

A todos, meu reconhecimento e minha profunda gratidão. Nada teria sido possível sem vocês.



*Ars longa, vita brevis*  
(Hipócrates)



## RESUMO

O presente trabalho de conclusão do curso de Relações Internacionais buscou, de forma interdisciplinar que se aproxima da História da Arte, analisar o cenário europeu nos anos anteriores e posteriores à Primeira Guerra Mundial e, a partir deste, averiguar as vanguardas artísticas que inauguram a Arte Moderna, notadamente o Expressionismo Alemão. A fim de compreender as tendências sociais vigentes na República de Weimar e suas origens, utilizou-se o filme inaugural do Expressionismo no cinema, qual seja, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), como testemunho da conjuntura, ao tomar os significados do enredo, das alterações neste e da narrativa do personagem principal como símbolos transpassados pelo ideário do século XX. Por meio deste estudo teórico e empírico realizado a partir de revisão bibliográfica, observou-se que o cinema é o produto cultural que possibilita maior compreensão das dinâmicas humanas, ao ser capaz, e com isso obrigado, a exibir todo o campo visível; que estas dinâmicas foram fortemente influenciadas pelos grandes acontecimentos do século XX, sobretudo na Alemanha, que foi palco de muitos destes; e, por fim, que *Caligari* pode ser interpretado como uma alegoria das diversas dicotomias na Alemanha pós-guerra, tornando visível a disposição de fatores que predisps a ascensão nazista.

**Palavras-chave:** Expressionismo Alemão. Cinema. Primeira Guerra Mundial. Arte Moderna. O Gabinete do Dr. Caligari.

## ABSTRACT

The present work of completion of the course of International Relations sought, in an interdisciplinary way that approaches the History of Art, to analyze the European scenario in the years before and after the First World War and from this, investigate the artistic avant-gardes that inaugurate Modern Art, notably the German Expressionism. In order to understand the current social trends in the Weimar Republic and its origins, the inaugural film of Expressionism in cinema was used, namely, *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), as a testimony to the conjuncture, when taking the meanings of the plot, of changes in this and the narrative of the main character as symbols transpired by the ideology of the twentieth century. Through this theoretical and empirical study carried out from literature review, it was observed that cinema is the cultural product that enables greater understanding of human dynamics, being able, and thus obliged, to display the entire visible field; that these dynamics were strongly influenced by the great events of the twentieth century, especially in Germany, which was the scene of many of these; and, finally, that *Caligari* can be interpreted as an allegory of the various dichotomies in German post-war, making visible the disposition of factors that predisposed the Nazi rise.

**Keywords:** German Expressionism. Cinema. First World Art. Modern Art. The Cabinet of Dr. Caligari.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1** - Europa em 1800

**Figura 2** - Europa em 1900

**Figura 3** - POUSSIN: “Et in Arcadia ego”. 1637 - 1638

**Figura 4** - CÉZANNE: “Natureza morta com prato de frutas”. 1879

**Figura 6** - MUNCH: “O Grito”. 1893

**Figura 7** - KIRCHNER: “Cena de Rua em Berlim”. 1913-1914

**Figura 8** - NOLDE: “Máscara natureza morta III”. 1911

**Figura 9** - KANDINSKY: “Composição IV”. 1911

**Figura 10** - KLEE: “Lua cheia”. 1919

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>PRIMEIRO ATO: INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>SEGUNDO ATO: CONTEXTO HISTÓRICO, OU A GUINADA PARA DENTRO</b>	<b>21</b>
2.1	A FANTASIA DA GERMANICIDADE	21
2.2	“FOGE, QUE A PÁTRIA VEM AÍ”	26
2.3	A CULPA DA GUERRA	33
<b>3</b>	<b>TERCEIRO ATO: “NÃO EXISTE FUGA POSSÍVEL DO SER”</b>	<b>39</b>
3.1	A SEMENTE DOS GRANDES SOLITÁRIOS: PRECURSORES DO EXPRESSIONISMO	39
3.2	O EXPRESSIONISMO ATINGE A MAIORIDADE: A CONTRIBUIÇÃO ALEMÃ	44
3.3	“ <i>ICH MUSS CALIGARI WERDEN</i> ”: O CINEMA ALEMÃO E A ESTREIA DO CINEMA EXPRESSIONISTA	50
<b>4</b>	<b>QUARTO ATO: TESTEMUNHOS DO PEQUENO SER HUMANO NA GRANDE HISTÓRIA</b>	<b>55</b>
4.1	A TIRANIA E O CAOS	56
<b>5</b>	<b>QUINTO ATO: CONCLUSÃO</b>	<b>65</b>
	<b>ATO FINAL: REFERÊNCIAS</b>	<b>70</b>

## 1 PRIMEIRO ATO: INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão do curso de Relações Internacionais buscará, de forma interdisciplinar que se aproxima da História da Arte, analisar o cenário europeu nos anos anteriores e posteriores à Primeira Guerra Mundial e, a partir deste, averiguar as vanguardas artísticas que inauguram a Arte Moderna, notadamente o Expressionismo Alemão. Sobre a mudança na vida de um indivíduo comum quando eclode um conflito que afeta a existência de todo seu entorno, como foi a Grande Guerra, Svetlana Aleksievitch descreve: "não é a história da guerra ou do Estado, e não é a hagiografia dos heróis, mas a história do pequeno ser humano arrancado da vida comum e jogado na profundidade épica de um acontecimento enorme" (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 62). Enquanto o século XIX foi marcado pelo paulatino progresso – com a afirmação de normas sociais nos países desenvolvidos e na classe média, e que promoviam o clima de otimismo –, no século XX, a sociedade regressa a padrões anteriormente tidos como primitivos. Há uma tendência positivista de analisar os grandes eventos do século XX – e, "por grandes eventos", leia-se conflitos armados, regimes ditatoriais, grandes fomes, genocídios sistemáticos e demais episódios que assolaram, direta ou indiretamente, todo o mundo – a partir de uma ótica macroscópica, das relações entre os Estados e seus tomadores de decisões. Contudo, esses eventos afetam a vida dos indivíduos e seu cotidiano das mais variadas, profundas, e muitas vezes, sequer compreendidas formas (HOBSBAWM, 1995). Portanto, se um conflito da Grande História afeta tão visceralmente a esfera da vida individual, cabe supor que o produto de uma sociedade afetada apresentará sinais de comoção com a vida experienciada, e um dos maiores produtos de uma sociedade é sua produção cultural (KRACAUER, 1988).

Jutta Weldes e Christina Rowley discorrem em seu trabalho de 2015 *So, how does Popular Culture relate to World Politics?* sobre a denominada “metáfora do espelho”<sup>1</sup> (WELDES; ROWLEY, 2015, p. 4), que sugere que a cultura popular reflete o mundo real. Considerando o ensaio, partir-se-á da assertiva de que a cultura não só é impactada pelo estado de crise, mas também reflete o mundo ao seu redor, e, tendo isto em vista, o objeto de estudo é a análise dos reflexos da Primeira Guerra Mundial na produção cultural, mais especificamente nas nuances do cinema vanguardista alemão no pós-guerra, qual seja o Movimento Expressionista. O Expressionismo surge, inicialmente na pintura, e sua aura dramática já exprime o sentimento de

---

<sup>1</sup> “Reflection metaphor” (WELDES, ROWLEY, p. 4), tradução livre.

uma Europa angustiada pelas tensões entre as nações europeias. Contudo, a vanguarda expressionista consolida seu caráter industrial após o fim da guerra com a adoção, por parte dos cineastas germânicos, dos traços para a produção audiovisual, cuja obra inaugural é o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, de 1920 (MURARI; PINHEIRO, 2012; RESENDE, 2014). Considerando a metáfora do espelho e o contexto alemão, a pergunta de pesquisa a ser respondida é: o que se pode concluir sobre a realidade da sociedade alemã no imediato pós-Primeira Guerra Mundial, a partir das características do cinema expressionista alemão presentes no filme exordial *O Gabinete do Dr. Caligari*? Embora o cinema alemão já fosse marcado pela temática do sombrio e pelos contrastes em filmes anteriores como *O Golem* (1915), de Paul Wegener e Henrik Galeen, *Caligari* foi o primeiro filme a, ativamente, incluir cenários desenvolvidos por autores de grupos expressionistas, portanto, aí reside a postura exordial desta produção defronte à vanguarda alemã (KRACAUER, 1988).

Para análise da obra, o recorte temporal se deu desde a Unificação Alemã, ao fim da Guerra Franco-Prussiana em 1871, até a ascensão de Hitler ao cargo de chanceler, em 1933, fato que extinguiu a produção da arte crítica no país. O delineamento destes aludidos sessenta e dois anos permite entender o contexto em que surge, atinge seu ápice e se encolhe o Expressionismo e de que forma a realidade vivida – e representada no filme de 1920 – torna o terreno propício para consolidação de um regime totalitário (RESENDE, 2014). Assim, o presente trabalho é um estudo teórico e empírico realizado a partir da análise de fontes primárias (obras Expressionistas do século XX), secundárias (livros e artigos que discorrem sobre o contexto histórico dos séculos XIX e XX e sobre os movimentos artísticos do século XX) e terciárias (análises críticas, relacionando as obras primárias e os contextos histórico e cultural, apresentados por autores posteriores).

Como a produção cinematográfica da Primeira Guerra Mundial pode demonstrar, um dos âmbitos mais impactados pelo conflito é a cultura - no caso aludido, usufruindo do cinema como uma ferramenta para promover propaganda militar, política e moral e, como consequência disso, expandir o recrutamento tanto para o *front* como para a indústria da guerra (MARIUZZO, 2014).

Para a autora Cynthia Enloe:

Apesar do foco no poder, as Relações Internacionais subestimam as quantidades e tipos de poder necessários para a política mundial funcionar. Examinar o fenômeno que é a cultura popular permite ver a centralidade de muitas margens da política mundial (ENLOE, 1996 *apud* WELDES; ROWLEY, 2015, p. 8).

Essa centralidade se dá, sobretudo, por estarmos constantemente imersos na cultura popular e, tal qual no caso do cinema de guerra, por essa ferramenta ser um dos principais meios de construção do senso comum. Dessa observação advém a necessidade de abrir a “caixa preta” da cultura popular e aprofundar os estudos sobre atores, processos e práticas desta para, com isso, compreender como a política mundial é mais complexa do que se imagina (WELDES; ROWLEY, 2015).

Após o fim da Guerra Franco-Prussiana, no final do século XIX, constata-se uma relativa estabilidade europeia, com ausência de guerra entre potências imperialistas, no que seria denominado *Belle Époque*: período marcado pela efervescência cultural, estimulada também pela “euforia entre as classes abastadas da sociedade diante da promessa de progresso e modernidade” (STANCIK, 2009, p. 448). Com isso, o início do século XX se torna propício para o surgimento de diversas correntes artísticas na Europa. Não obstante o relativo equilíbrio na região, já constatava-se a existência da incipiente rivalidade entre as nações imperialistas europeias que viria a ser estopim da Primeira Guerra Mundial. A conjunção do cenário de efervescência cultural com a tensão e inventividade europeias promove um período ímpar na História da Arte, com legitimação de diversas vanguardas culturais, como o Fauvismo, o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Expressionismo (MURARI; PINHEIRO, 2012).

Acerca do Expressionismo, seu marco se dá na Alemanha, no início do século XX, inicialmente na pintura. O movimento se trata de uma resposta ao Impressionismo, que se preocupava muito mais com o mundo exterior e com a aparência através de luz e cor; enquanto o Expressionismo revela o estado psicológico de uma sociedade angustiada através do contraste entre claro e escuro, das imagens distorcidas e de uma temática que sugere que o exterior é reflexo do mundo interior. Mesmo nascida no terreno da pintura, a vanguarda atinge campos como a literatura, o teatro, a arquitetura, a música, a dança, a fotografia e o cinema (RESENDE, 2014).

Ao prelúdio da Primeira Guerra Mundial, o cinema ainda era uma arte incipiente, e, como inúmeros outros setores, acabou por também ser aliciado como ferramenta de guerra. Para isso, o filme-batalha, inexistente até então, legitimou-se enquanto gênero. Estas produções eram capturadas à distância por proibição militar e por limitação imposta pelo tamanho e peso dos equipamentos utilizados. Ainda assim, esse ponto de vista fixo das operações de guerra tornou-se

marcadamente popular. Para além do filme-batalha, documentários que retratavam a indústria da guerra também eram desenvolvidos, revelando, por exemplo, a mão-de-obra feminina por trás da produção de bombas e granadas. Estas produções tinham o poder de atrair donativos para a guerra, como por exemplo através de compra de bônus de guerra – título de investimento de baixo rendimento voltado para o financiamento do conflito –; e, também, de atrair voluntários tanto para o *front* quanto para a indústria por trás deste, produtora de armamentos e demais itens de necessidade máxima naquele momento. Ademais, as obras produzidas durante a guerra não dimensionavam a profundidade do sofrimento e da dificuldade vividos pelos combatentes, muitas vezes sugerindo que uma vida sem sequelas físicas ou psicológicas era plenamente possível após a participação. Apenas após o fim do conflito passou-se a explorar a trágica realidade das vivências aflitivas experienciadas (MARIUZZO, 2014).

Assim como seus pares, a Alemanha investiu nos filmes de guerra durante o conflito. Até 1914, o audiovisual não conseguia se desenvolver efetivamente frente à produção em larga escala de Hollywood. Contudo, com a exclusão do circuito internacional e a necessidade de suprir a demanda interna agora desabastecida, o cinema de guerra foi a saída para aumentar o moral da população e alcançar os objetivos apontados como alvo do investimento no audiovisual no período (EKSTEINS, 1992; RESENDE, 2014). Em 1918, ocorre a rendição da Tríplice Aliança e o conseqüente encerramento da Grande Guerra. Da Conferência de Paz de Paris, em 1919, resulta o Tratado de Versalhes. Foi uma exigência francesa que o tratado fosse assinado pela Alemanha na Galeria dos Espelhos, um ato simbólico diante da memória da proclamação do Império Alemão naquele mesmo local na Guerra Franco-Prussiana. Essa imposição exprime bem o desígnio geral do Tratado de Versalhes: a pretensão de uma espécie de paz punitiva imposta à Alemanha, sobretudo por parte dos países que tomaram frente da conferência, quais sejam as nações vitoriosas: França, Reino Unido e Estados Unidos. Este desígnio se embasava basicamente nas premissas de retirada de território e indenização financeira (DUROSELLE, 1985; EKSTEINS, 1992; HOBBSAWM, 1995). Sobre o fim da guerra, o cinema expressionista e suas características, a autora Ana Cláudia de Freitas Resende (2014) sintetiza da seguinte forma:

Após a guerra, o cinema e o teatro ganharam destaque nas manifestações expressionistas. As visões apocalípticas, abstratas e dramáticas tornaram-se populares, influenciando o surgimento do cinema expressionista, inaugurado com o clássico *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, em 1919. O filme evita o realismo com filmagens em estúdio, ressaltando a maquiagem carregada, curvas abruptas, cenários deformados e

contrastes de luz e sombras. Trata-se de uma obra que traduz os conflitos emocionais visualmente (p. 21).

Portanto, a tragédia do homem comum colocado na Grande História forneceu o material necessário para os cineastas germânicos comporem suas imagens com os traços expressionistas, na única vanguarda cinematográfica a consolidar-se com caráter indústria (MURARI; PINHEIRO, 2012). A maquiagem carregada, o exagero das interpretações, as personagens alucinadas em uma relação indefinida de tempo e de realidade são ferramentas para abordar as temáticas pessimistas, ressaltando a visão interior (RESENDE, 2014). Notadamente, ainda que taxada como política doméstica ou mesmo como *low politics*, estamos constantemente imersos na cultura popular e, não só isso, como também somos a razão desta apresentar os traços que apresenta, haja vista que é representativa de seu contexto, em consonância com a metáfora do espelho. Portanto, é de mister importância o estudo da cultura como representação da realidade, sobretudo no audiovisual que, a partir do século XX, se torna o principal meio de propagação cultural. Para tanto, abrir a “caixa preta” da cultura e analisar as complexas interconexões que esta representa dentro da política mundial é a justificativa acadêmica de realização deste trabalho de conclusão (WELDES; ROWLEY, 2015). Como justificativa social, acredito que, em uma realidade de paulatino sufocamento da produção cultural no Brasil, torna-se imprescindível a aproximação da área de estudos de Relações Internacionais e de História da Arte no país para que, a partir dessa análise, possa-se perceber a importância da representação artística de acontecimentos mundiais na História. Afastando-se da “narrativa na versão do vencedor”, o movimento analisado retrata em suas características a realidade muitas vezes dolorosa dos conflitos e, por isso, podem e devem ser utilizadas como fonte histórica a fim de evitar o esquecimento (ALEKSIÉVITCH, 2016).

A fim de responder a indagação que permeia o objeto de estudo, objetiva-se, no segundo ato do trabalho, analisar o contexto europeu e alemão no campo político, econômico e diplomático no final do século XIX e início do século XX; no terceiro ato, observar as manifestações do Expressionismo e suas características, desde seu nascimento, viabilizado pela estreia da estética moderna, até sua propagação mundial nas telas de cinema, a partir de 1920; e, no quarto ato, avaliar se, e de que forma, as características expressionistas presentes no filme *O Gabinete do Dr. Caligari* representam o contexto histórico apresentado previamente. Notadamente, o filme a ser aprofundado é introduzido, nos primeiros minutos, como *um filme em*

*seis atos*. De forma simbólica, as divisões a seguir serão, também, tratadas como atos, e, ao fim, totalizam seis - sendo a introdução o primeiro, as seções de conteúdo do segundo ao terceiro atos, a conclusão o quinto e a bibliografia, ao final, o sexto ato. Nestes, será percorrido o caminho ainda pouco traçado pelos internacionalistas brasileiros, qual seja, o da conexão entre História da Arte e Relações Internacionais

## 2 SEGUNDO ATO: CONTEXTO HISTÓRICO, OU A GUINADA PARA DENTRO

O período a ser analisado na presente seção se estende da Unificação Alemã sob a égide da diplomacia bismarckiana, em 1871, até o período pós Primeira Guerra Mundial, a partir de 1918, que torna as vanguardas artísticas e a estética moderna componentes da cultura de massa. Este, portanto, é considerado o início e do Cinema Expressionista, visto que a Arte Moderna surge da insatisfação com os padrões vigentes, pois estes não se mostravam mais capazes de compreender a realidade humana experienciada entre 1914 e 1918, o que promove na produção artística a representação dos sentimentos e das percepções individuais – fato que, considerando uma guerra generalizada, torna a produção cultural indissociável da era de cataclismo testemunhada (EKSTEINS, 1992; GOMBRICH, 2000). Ademais, o cinema emerge, após a Primeira Guerra Mundial, como principal manifestação cultural de massa, com seu poder de ficção e de fluxo, determinantes para a produção cinematográfica e para a estética moderna (HOBSBAWM, 1995). A seguir, portanto, explorar-se-á o período da crise europeia e capitalista como um todo e, além disso, da crise estética, moral, psicológica e linguística que motiva o nascimento da estética moderna.

### 2.1 A FANTASIA DA GERMANICIDADE

A Inglaterra passara pela Revolução Industrial - conjuntura em que a manufatura migra rumo à indústria - no século XVIII. Com isso, ao alvorecer do século XIX, as tendências dessa nova etapa do desenvolvimento capitalista irradiam-se para os demais países da Europa. Portanto, ao longo deste século, o continente torna-se, de forma gradual, maior demograficamente, menor geograficamente e paulatinamente mais conectado, com transferência de capital, de pessoas e de ideias. Paralelamente a essa tendência, o mundo também torna-se gradativamente mais desigual (HOBSBAWM, 2012). Ainda de acordo com Eric Hobsbawm:

Estima-se que, entre 1750 e 1800, o produto nacional bruto<sup>2</sup> per capita nos países hoje conhecidos como "desenvolvidos" era basicamente o mesmo que na região agora conhecida como "Terceiro Mundo". Mas, no século XIX, a defasagem entre os países ocidentais - base da revolução econômica que estava transformando o mundo - e os

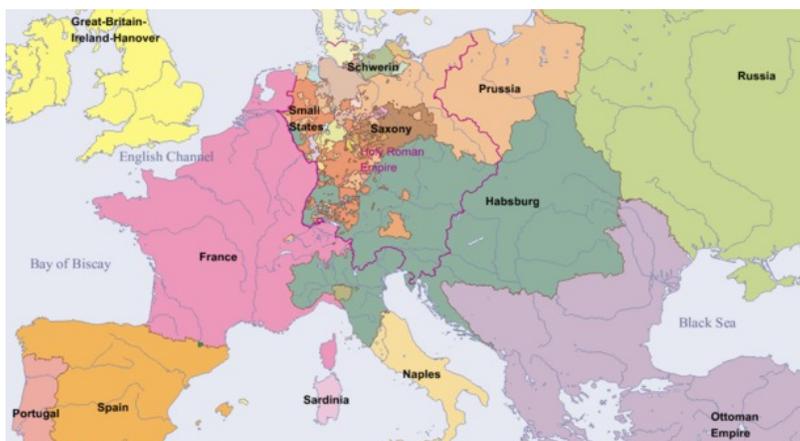
---

<sup>2</sup> Produto Nacional Bruto (PNB) refere-se ao “valor monetário de todos os bens e serviços produzidos [em um país] em um determinado período de tempo” (BACHA, 2004, p. 27).

demais se ampliou, primeiro devagar, depois cada vez mais rápido. Ao redor de 1880, a renda per capita do mundo "desenvolvido" era cerca do dobro da do Terceiro Mundo; em 1915 seria mais do que o triplo (HOBSBAWM, 2012, p. 21).

O avanço tecnológico foi o preâmbulo da divisão que se tornaria cada vez mais acentuada econômica e politicamente no século XIX. Tornava-se cada vez mais claro que, a partir de então, as guerras não seriam vencidas pela organização de seus exércitos, e sim pela capacidade de seus explosivos, no que Hobsbawm (2012, p. 21) chama de “a idade de ouro, ou de ferro, da diplomacia de canhoneira” – não necessariamente enquanto mobilização de forças navais, como o nome pode sugerir, mas sim com intimidação e demonstração de poderio, sobretudo com a paulatina entrada de aparatos possibilitados pela Revolução Industrial nos conflitos. O ápice dessa tendência será verificado na Primeira Guerra Mundial, mas já a unificação dos países germânicos em benefício da Prússia não se afasta dessa tendência: o país foi forjado como resultado de três guerras dentro do período de oito anos, e de posteriores vinte anos de sistemas diplomáticos caracterizados pela conciliação entre paz e ameaça de guerra, e pela constante presença de um inimigo comum, sob égide do “chanceler de ferro”, Otto von Bismarck (DUROSELLE, 1985; EKSTEINS, 1992).

**Figura 1** - Europa em 1800



Fonte: Euratlas, 2009.

**Figura 2** - Europa em 1900



Fonte: Euratlas, 2009.

Comparativamente nas figuras acima, é visível uma divisão no continente europeu que, até o ano 1800, era segmentado em uma parcela, a oeste, dos primeiros Estados consolidados; ao centro, de um grande território fragmentado, muitas vezes marcado pela transitoriedade, dada a posição no âmago do continente – e, por isso, tido como campo de batalhas em diversos conflitos europeus –; e, ao leste, dos grandes impérios absolutistas (EKSTEINS, 1992). O primeiro dos territórios do dividido centro continental a proclamar sua unificação foi a Itália, em 1861, fato que desestabilizou a balança de poder europeia, sendo notadamente o acontecimento de maior importância internacional desde o Congresso de Viena, em 1815<sup>3</sup>: nascia uma nova grande potência. Como consequência dessa crise, em 1862, assume o primeiro-ministro Otto von Bismarck na Prússia, com o objetivo de anular a presença austríaca nos Estados Germânicos (DUROSELLE, 1985). Acerca da situação destes Estados a partir do ano de 1800, mesmo período do mapa analisado acima, Modris Eksteins (1992) discorre:

Quando a França e a Grã-Bretanha já tinham pelo menos um século de governo centralizado, os territórios alemães ainda eram uma colcha de retalhos de aproximadamente quatrocentos principados autônomos, só frouxamente federados numa associação que tinha o nome de Santo Império Romano da Nação Alemã. Em uma determinada área de aproximadamente 1.900 km<sup>2</sup>, encontravam-se noventa estados. (...) Para muitos alemães, o maior feito da história alemã era a Reforma<sup>4</sup>. O fato de assim

<sup>3</sup> O Congresso de Viena foi a conferência realizada após as guerras empreendidas pela França napoleônica (1803-1815) que, com seu objetivo expansionista, promoveu uma reorganização do continente europeu. O objetivo do congresso era restaurar a Europa aos padrões anteriores a Napoleão (WEBER, 2013).

<sup>4</sup> A Reforma Protestante refere-se a um movimento iniciado em 1517 por Martinho Lutero, um monge católico alemão que lança um movimento contra a corrupção dentro da Igreja, buscando, através deste protesto, a reforma destas falhas e contradições internas. A partir disso, é seguido por diversos outros monges, e o chamado

considerarem um acontecimento que dividiu os povos de língua alemã ao invés de uni-los é muito esclarecedor sobre a identidade alemã (p. 92).

No ano em que Bismarck assume o cargo de primeiro-ministro, a Prússia já demonstrava ser o mais ambicioso dos tão próximos e tão distantes estados germânicos. A conjuntura se mostrou favorável – embora contraditória, como veremos a seguir – para o processo de unificação alemã: uma elite e uma classe média com espírito empreendedor que tinham interesse na estruturação do poder político, paralelamente a uma realidade de desenvolvimento social e econômico na segunda metade do século XIX que foi capaz de financiar os estratagemas da unificação e reforçar seus efeitos (EKSTEINS, 1992). Desta forma, são empreendidas as seguintes guerras a fim de garantir a unidade em benefício do Estado prussiano: a Guerra dos Ducados (1864) – entre Prússia, Áustria e Dinamarca, na qual o real objetivo era de criar uma motivação para conflito com a Áustria, e foi alcançado com sucesso –; a Guerra Austro-Prussiana (1866) – que exigiu habilidade diplomática e força tática de Bismarck; e a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) – derivada de uma insensatez francesa paulatinamente influenciada pelo primeiro-ministro alemão através de condutas provocativas. Acerca da primeira, alcançou-se o isolamento diplomático de seu inimigo, e a respeito da segunda, formou-se um exército de elite, então considerando o melhor do mundo – consumando a exclusão da presença da Áustria do território germânico. Por fim, a guerra entre França e Prússia foi encerrada com a proclamação do Império Alemão na Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes, moradia da nobreza francesa, em um ato desonroso e que seria guardado na memória coletiva. Ademais, a guerra encerra-se com a cessão do crítico território da Alsácia e da Lorena para o novo país (DUROSELLE, 1985).

Com o novo revés no palco europeu, qual seja, o nascimento de um segundo e poderoso Estado forjado a fogo pelo chanceler de ferro, as preocupações de Otto von Bismarck passam a ser de cunho doméstico. Buscou fortalecer a coesão e promover o desenvolvimento econômico e tecnológico, ao mesmo tempo em que maneja a conciliação e a ameaça de guerra – estratégias marcantes da diplomacia de canhoneira – para garantir o acato do restante das potências à soberania da Alemanha. Para tal finalidade, o primeiro-ministro orbitava em torno da eleição de

---

“protestantismo” se espalha, tornando-se uma religião por si só. No ano de 1555 é assinada a Paz de Augsburg, que estabelece tolerância aos chamados “luteranos” – seguidores da corrente protestante ligada a Lutero – no Sacro Império Romano-Germânico. Desta forma, o príncipe escolheria a religião de seu principado, e seus súditos deveriam converter-se a esta (VALENTIN, 2010).

um bode expiatório e do discurso de que o Reich<sup>5</sup> se encontrava sob constante ameaça. Destarte, o inimigo natural era a França, e são desenvolvidos com maestria os sistemas diplomáticos para isolá-la no palco europeu. Nos anos posteriores, o ministro segue com a estratégia dos inimigos do Reich, e, se inicialmente a existência dos liberais republicanos franceses era a fonte de todos os males, os católicos assumiram essa posição na década de 1870 e os socialistas na de 1880. Em um primeiro momento, os engenhosos acordos diplomáticos operados por Bismarck unificaram os Estados Germânicos. Contudo, a longo prazo as tensões de classe, religiosas e ideológicas foram alimentadas, culminando na demissão do ministro em 1890. Conforme anteriormente referido, o efeito bismarckiano na Alemanha foi fortemente paradoxal: ao passo que unificou uma região profundamente atomizada em inúmeros pequenos e distintos Estados em torno do anseio por uma nação unitária e próspera; acabou não conseguindo romper com as lealdades fortemente regionalizadas, herdadas do Santo Império Romano da Nação Alemã. Mais do que isso, ao tentar utilizar-se dessas diferenças para governar, as fortaleceu, de modo que, em muitos aspectos, à época de sua demissão, a Alemanha se encontrava mais dividida do que no momento de sua entrada (DUROSELLE, 1985; EKSTEINS, 1992).

Em suma, apesar das aspirações à unidade política da nova Alemanha, direcionadas por Bismarck e os Hohenzollern<sup>6</sup> de um lado, e pela elite de classe média, do outro, o Reich que emergiu da unificação se mostraria uma anômala conjunção de fatores como federalismo e centralismo, democracia e autocracia. Além disso, apresentava fortes tendências desintegradoras resultantes dos anos da política de bode expiatório, tudo sob uma ilusão de unidade nacional. Essa dualidade conjuntural suscitou a inexistência de uma definição objetiva de Alemanha e de germanicidade, e essa identidade se torna essencialmente uma fantasia (EKSTEINS, 1992). Ainda de acordo com Eksteins (1992), historicamente, havia uma tendência germânica de relegar as impressões da realidade visível a uma posição de importância secundária, preconizando o “mundo do espírito, da vida interior e da ‘verdadeira liberdade’” (p. 95). O autor ainda cita:

Na tradição luterana, a religião era antes uma questão de fé que de boas ações ou de doutrina. Na perspectiva humanista clássica alemã, a liberdade era ética, e não social; a *innere Freiheit*, liberdade interior, tinha muito maior importância do que liberdade e igualdade. Para o idealista alemão, *Kultur* era uma questão de aperfeiçoamento espiritual, e não de forma exterior. A germanicidade era necessariamente mais uma

---

<sup>5</sup> Império [tradução livre].

<sup>6</sup> A Casa de Hohenzollern era a família reinante na Prússia e, posteriormente, na Alemanha unificada (EKSTEINS, 1992).

questão de associação espiritual que de delineamento geográfico ou mesmo racial. Ao invés de enfraquecer esta internalização da vida, esta qualidade mitopoética, Bismarck a acentuou (EKSTEINS, 1992, p. 95).

A tendência histórica alemã de elevar o “mundo interior”, aliada à rivalidade histórica com a França – concepção que foi reiterada pelo discurso e estratégias do chanceler Bismarck –, influencia o surgimento do Expressionismo alemão em resposta ao Impressionismo francês (DUROSELLE, 1985; EKSTEINS, 1992): enquanto este antepõe as percepções do mundo exterior através de representações visuais nas quais é privilegiada a aparência, com oscilações de luz e cor, aquele é um movimento artístico que preconiza a representação do estado psicológico, através do alto contraste – seja na maquiagem, na iluminação ou na abruptude e deformação de cenários e movimentos (RESENDE, 2014). Atentando, portanto, à metáfora do espelho, conclui-se que a representação de sentimentos conturbados na Alemanha ao alvorecer do século XX reflete a vivência de uma sociedade que experienciava adversidades naquele momento. Discutidas as contradições na unificação que salientaram esse *status quo*, as circunstâncias que corroboraram o cenário e condicionaram o surgimento do cinema expressionista alemão posteriormente serão, em maior profundidade, abordadas a seguir.

## 2.2 “FOGE, QUE A PÁTRIA VEM AÍ”<sup>7</sup>: A GUERRA TOTAL

O caso alemão da criação da unidade nacional e posterior corrida pela industrialização retrata, de forma singular, a experiência moderna de um país que, em espaço temporal de uma geração, passou de uma “colcha de retalhos” de dezenas de Estados profundamente desconectados entre si, para se tornar uma potência. As exportações da Alemanha triplicaram entre 1890 e 1913, em muitos setores superando sobremaneira as das já estabelecidas nações da Grã-Bretanha, da França, da Rússia e dos Estados Unidos, notadamente em setores vitais para o desenvolvimento industrial<sup>8</sup>. Esta mudança abrupta exigiu uma profunda reorganização da sociedade, tanto econômica quanto demográfica, e sobre esse cenário de transição, Eksteins (1992) apresenta algumas consequências abaixo:

<sup>7</sup> HOBBSAWM, 2012, p. 130

<sup>8</sup> Nomeadamente, a indústria de produtos químicos – essencial para refino de petróleo, fabricação de fertilizantes e de explosivos, entre outros –, que, em treze anos, saiu de uma relação de produção da metade do volume da indústria britânica para produzir o dobro desta; e a indústria de material elétrico, da qual a Alemanha se tornou a maior exportadora do mundo, na proporção de três vezes o volume dos Estados Unidos, e cuja produção adquiriu proporção duas vezes maior que a da Grã-Bretanha e dez vezes maior que a da França (EKSTEINS, 1992).

Se a Grã-Bretanha liderou a mudança do modo de vida em nosso planeta, de rural agrário para industrial urbano, a Alemanha, mais do que qualquer outra nação, nos conduziu ao nosso mundo “pós-industrial” ou tecnológico, não apenas num sentido objetivo, na medida em que seus inventores, engenheiros, químicos, físicos e arquitetos urbanos, entre outros, fizeram mais do que os de qualquer outra nação para determinar a nossa moderna paisagem urbana e industrial, mas também num sentido empírico, na medida em que, mais intensivamente do que qualquer outro país “desenvolvido”, mostrou ao mundo a desorientação psíquica que uma rápida e generalizada mudança do meio ambiente pode causar (p. 96).

Imediatamente após o processo de unificação, a preocupação do chanceler Bismarck foi consolidar a unidade nacional, com a prática de discursos em consonância com o analisado na subseção anterior. A colonização, já adotada por demais países europeus, não se mostra como uma prioridade para o ministro, em parte pelo fato de que alicerçar o Reich era a primazia daquele momento, mas também devido aos princípios de Bismarck em si, que privilegiava os negócios com os países vizinhos. Contudo, após uma década de relativa estabilidade, o período a partir de 1881 marca a ampliação das conquistas territoriais, assim como a interiorização no continente africano. Bismarck, à vista disso, cede às pressões e inicia, mesmo que tardiamente, a colonização alemã. Ademais, ocorre a Conferência de Berlim dentro do período de 1884 a 1885, que decreta a necessidade de ocupação territorial, para além da denominada “anexação pelo pincel” (DUROSELLE, 1985, p. 44), tal como a exigência de notificação às potências estrangeiras quando se efetivasse a anexação. Nada obstante, a prática colonial tão somente trasladou a diplomacia europeia para o além-mar, mantendo, reanimando ou mesmo tecendo novas rivalidades (DUROSELLE, 1985).

Apesar da relativa calma entre os anos de 1890 e 1904, os países não estagnaram, e, das incessantes negociações e especulações, nasce a configuração de tratados que dará origem à Tríplice Entente – formada em 1907 por Inglaterra, França e Rússia –, antagonica à Tríplice Aliança – existente desde o final da década de 1880 e formada por Alemanha, Áustria-Hungria e Itália. Já a partir de 1904 e até 1914, vê-se uma sucessão de crises diplomáticas entre os países europeus, intercaladas entre motivação de origem colonial e motivação de origem balcânica, sendo que aquelas contribuiriam para intensificação das tensões, mas estas, fortemente permeadas pelo fervente nacionalismo, foram decisivas para a escalada da crise em 1914. Isso porque, na data de 28 de junho de 1914, na localidade de Sarajevo, na Bósnia, ocorre o atentado que é considerado o estopim simbólico da guerra, qual seja, o assassinato do príncipe-herdeiro do

Império Austro-Húngaro, Francisco Ferdinando, e sua esposa, Sofia Chotek, por um estudante membro da organização secreta e nacionalista sérvia, a Mão Negra (DUROSELLE, 1985).

A citação de Hobsbawm (2012, p. 130) “*Scappa, che arriva la patria*”<sup>9</sup> – de uma camponesa italiana ao filho”, exprime precisamente o sentimento nacionalista que, em última análise, contribuiu consideravelmente para a deflagração da guerra total. No século XIX, o sentimento de pertencimento a uma nação deixa de ser ligado à delimitação territorial e passa a ser de caráter étnico-linguístico. Ademais, essa comoção é fomentada por práticas de nacionalismo estatal e explorada como ferramenta de consolidação – mediante a tentativa de “onipresença” das instituições, por meio do funcionalismo público, a exemplo de carteiros, professores e policiais, a fim de suprir a carência deixada pelas comunidades antes tão regionalizadas (HOBSBAWM, 2012). Por conseguinte, quando a Áustria-Hungria emite o inflexível ultimato à Sérvia, cuidadosamente redigido a fim de se tornar inaceitável, as ruas de Berlim, capital da Alemanha, se enchem de uma multidão fervorosa aguardando a resposta (DUROSELLE, 1985; EKSTEINS, 1992). Eksteins (1992) descreve o quadro daquele momento da seguinte forma:

Um repórter (...) faz uma descrição de multidões arrombando camionetas de entrega de jornais em busca de notícias sobre a resposta sérvia. (...) De repente explode um grito: *Et jeht los!* — um modo berlinense de dizer: “Começou!” A Sérvia rejeitou o ultimato austríaco! (p. 83).

A partir de então, se intensifica a movimentação nas ruas da capital, chegando à estimativas entre 100 e 300 mil pessoas entoando cânticos patrióticos, bradando palavras de ordem pró-Áustria e contra a Sérvia, na iminência da declaração de guerra por parte da Alemanha – visto que por influência desta a Áustria-Hungria atuou com uma postura implacável. O chanceler alemão naquela data, Bethmann Hollweg, é informado de que manifestações similares se espalham por todo o Reich. Em vista disso, as decisões cruciais daquela hora foram tomadas diante do plano de fundo de um febril alvoroço patriótico em proporções jamais vistas, o apogeu dos nacionalismos: naquele momento, as rivalidades de classe, religiosas, políticas ou quaisquer outras existentes dentro da sociedade alemã foram ultrapassadas em benefício de uma espécie de vida espiritual, acima das questões mundanas (EKSTEINS, 1992). Se tornou inadmissível para qualquer tomador de decisão recuar diante deste cenário e, com isso, “a cautela foi jogada ao

---

<sup>9</sup> Foge, que a pátria vem aí (HOBSBAWM, 2012, p. 130).

vento, o instante alcançou a supremacia, séculos foram reduzidos a momentos, a história se tornara vida” (EKSTEINS, 1992, p. 91). Declara-se guerra, primeiro contra a Rússia, que já havia iniciado a mobilização contra a Áustria-Hungria; depois contra a França, aliada da primeira e, por isso, também já em processo de mobilização; e, por fim, contra a Grã-Bretanha, terceiro grande país membro da Entente – ainda composta pelos pequenos Estados da Sérvia e da Bélgica, este último invadido pela Alemanha, motivando a entrada britânica na guerra (DUROSELLE, 1985; ENGLUND, 2014).

A Primeira Guerra Mundial foi, como a denominação sugere, um “mergulho no desconhecido” (DUROSELLE, 1985, p. 71). Acreditava-se que seria um conflito de rápida duração: operários de setores da indústria de guerra foram convocados pois pensava-se serem suficientes os estoques existentes (DUROSELLE, 1985); soldados reservistas embarcavam nos trens rumo ao *front* anunciando: “Voltaremos logo! Vamos celebrar o Natal com mamãe!” (ENGLUND, 2014, p. 15). Considerava-se a possibilidade de ser uma guerra impetuosa, sobretudo dado o caminho que levou até esta – a diplomacia de canhoneira, o avanço tecnológico, as tensões continentais e sua extensão para além-mar. Ainda assim, não se esperava o massacre que tiraria cerca de dez milhões de vidas, destas, um milhão e setecentas mil vidas alemãs – números estes acobertados durante toda a extensão do conflito, e somente divulgados após seu encerramento (HOBSBAWM, 1995). Em suma, a guerra “já nasceu do seu tamanho” (HOBSBAWM, 1995, p. 42): nenhuma luta com motivações nacionalistas tão profundas conseguiria ter sua dimensão refreada; mais do que uma disputa por territórios, se tratava da disputa pela reafirmação do amor-próprio das populações (ENGLUND, 2014).

O século XIX e o início do século XX foram um ciclo maximalista, com fortalecimento da classe burguesa e seus ideias – sobretudo os de crescimento e de poder: “máquinas, impérios, exércitos, burocracias, pontes, navios, tudo aumentou de tamanho no século XIX” (EKSTEINS, 1992, p. 229). Marcada também por um forte senso de serviço e de dever, a classe média, seduzida pela possibilidade de expansão econômica e cultural, embarcou nos trens rumo à guerra como nenhuma outra classe, ocupando desde cargos de oficiais até os da tropa. Portanto, pela primeira vez, para além de ser uma guerra de exércitos de massa e não mais profissionais, seria uma guerra em torno da ideologia da classe média burguesa e não de disputas de grandes dinastias ou interesses aristocráticos. Pautada por este predomínio, a Primeira Guerra Mundial foi igualmente maximalista. Seu momento inicial, ainda influenciado pela expectativa de um

confronto breve, foi marcado pela intensa movimentação de tropas por um lado e, por outro, pela energética inventividade alemã – que, mais do que efetividade, visava o simbolismo representado em seu aparato (EKSTEINS, 1992).

Desde sua unificação, a cultura alemã – ou, como chamada popularmente, *Kultur* – havia se voltado para o futuro, buscando romper com as normas do século anterior, ditado pelos interesses das potências tradicionais, tal qual sua rival industrial Grã-Bretanha. Tendo em vista que a população era convicta da superioridade de sua cultura e acreditava que os demais países europeus a invejavam, a *Kultur* almejava que a conjuntura em que o país germânico se tornaria o âmago cultural europeu. A partir da posição alemã adotada no conflito, percebe-se a mesma tendência no rompimento com as convenções internacionais anteriores, tais quais as leis de guerra previstas nas Conferências de Paz de Haia. Assim, inaugura o uso sistemático de gases cloro, fosfogênico e mostarda, tido pelas convenções como crime de guerra, e investe em materiais e estratégias inovadoras, tal qual o uso do lança-chamas, o uso irrestrito do submarino, a tática dos tiros de tocaias, dentre outros. A intenção era demonstrar sua superioridade: se seus exércitos e seus equipamentos não se mostravam suficientes, recorria-se aos ataques a gás; se sua frota naval era inferior à inglesa, utilizava-se os submarinos. Ademais, os exércitos francês e inglês julgavam o uso do lança-chamas, por exemplo, não apenas descomedido como arriscado para suas tropas: em caso de não haver resistência intensa às invasões, seu uso não era justificado e, em caso de haver, seu uso punha em risco o homem responsável pelo equipamento e seus aliados. Portanto, esta postura germânica demonstrava a necessidade de autoafirmação internacional – a guerra adquirira, para sua população e para os tomadores de decisão, uma necessidade espiritual de luta contra os valores tradicionais do século XIX, rumo aos valores vanguardistas “de autenticidade, de verdade, de auto-realização” (EKSTEINS, 1992, p. 126). Era uma guerra pela libertação das convenções estabelecidas pelos inimigos que invejavam a Alemanha e, portanto, qualquer método poderia ser empreendido para superá-las (EKSTEINS, 1992).

Superada a viabilidade de uma guerra de curta duração, a estratégia de movimentação é igualmente superada. Recorre-se à “guerra de exaustão” através do exercício nas trincheiras, no período que se mostraria talvez o mais atormentador do conflito. A vida dos combatentes se resume a uma realidade próxima da primitividade, em que as necessidades básicas de higiene não eram atendidas e a privação do sono consequente de tiroteios, bombardeios ou da própria tensão

tornava-os desorientados e apáticos. Ademais, a chuva, o frio, a lama, a sujeira, os parasitas, a comida congelada – ou, com o avanço da guerra, a restrição do acesso à comida –, os odores dos corpos em decomposição ou dos resquícios dos ataques químicos, tudo isso compunha o cenário da vida cotidiana. Paulatinamente, o extasiado sentimento nacionalista e a convicção irrestrita nas motivações da guerra daqueles exércitos de massa perdem força, abrindo espaço para um estado semelhante ao de anestesia, de acordo com relatos de testemunhas, dado o entorpecimento dos sentidos resultado das constantes agressões físicas e psicológicas (EKSTEINS, 1992). Próximo de ilustrar a conjuntura testemunhada pelos protagonistas da guerra, um soldado dinamarquês que integrava o Exército alemão escreve, em 1914:

Estamos como que anestesiados e, com calma, partimos para a guerra, sem lágrimas, sem medo. Mesmo sabendo que estamos a caminho do inferno. Uniformizados, o coração bate mais forte. Estamos diferentes, não somos mais humanos, somos apenas uma máquina automática, fazendo tudo sem pensar. Meu Deus, queria ser gente de novo (ENGLUND, 2014, p. 26).

A somar-se, um caçador de montanha do Exército italiano descreve sua visão do que é a guerra, em 1916:

Esta é a guerra. Não o risco de morrer, não a granada detonada que nos cega (...), mas a sensação de ser uma marionete nas mãos de um titereiro desconhecido, e este sentimento às vezes esfria o coração de tal maneira que é como se a morte já tivesse feito o seu papel. Estamos presos às trincheiras até recebermos ordem de deixá-las, presos ao perigo iminente e ao destino marcado com o número de nosso pelotão ou o nome de nossa trincheira. Sem possibilidade de tirar a camisa quando desejamos, ou de escrever para casa. As mais simples necessidades da vida são comandadas por regras sobre as quais nenhum de nós tem influência. Tudo isso é guerra. (ENGLUND, 2014, p. 198)

Por fim, um piloto da força aérea belga narra o sufocamento do sentimento eufórico de um sucesso momentâneo, pela realidade do retorno ao movimento cotidiano do conflito, em 1918:

A sensação de ter escapado do perigo era embriagadora, mas assim que aterrissei e estava de volta na companhia do esquadrão, o combate que tinha me deixado tão empolgado um momento antes perdeu muito do seu significado. A alegria morreu e a monotonia tomou de novo seu lugar (ENGLUND, 2014, p. 396).

O estado de guerra total se alastrava também pelos setores civis que não necessariamente atuaram no *front*. Além do massacre da população masculina ter atingido majoritariamente as

famílias não só europeias mas, pela primeira vez, também residentes dos países colonizados; a restrição de alimentos, a doação de cavalos, a utilização de potes, panelas, sinos, tubos de órgão e demais objetos para a produção de armas e munições, assim como o trabalho voluntário – desde atenção aos feridos até a distribuição de alimentos - levava o sentimento de pertencimento ao conflito a todos os gêneros e faixas etárias da sociedade (ENGLUND, 2014). A única forma de manter um enfrentamento de tamanhas proporções e duração era através da alta produtividade da indústria e, assim, a mão de obra feminina sai do lar rumo à fábrica. Ademais, as batalhas provocam uma vasta onda de desabrigo e migração forçada. A guerra, portanto, é um empreendimento colossal como jamais visto e, mais do que isso, configura acima de tudo uma tragédia humana duradoura (HOBSBAWM, 1995).

Em meados de 1918, apesar de um sucesso inicial naquele ano, as forças alemãs já se encontravam tecnicamente derrotadas – menos numerosas desde o início e, nessa altura, já em avançada dizimação da população masculina; ativas em duas frentes e ainda apoiando austríacos e turcos; lidando com o bloqueio econômico britânico e com a entrada das forças estadunidenses; e, por fim, enfrentando a intensificação, embora ainda controlada, da oposição interna à guerra. Ainda assim, a principal característica da postura alemã foi o prolongado e intenso esforço para manter a integração absoluta, ou o “espírito de agosto” (EKSTEINS, 1992, p. 255), mesmo com a desintegração inexorável causada pelo avanço do conflito e o distanciamento da vitória, tida como inevitável, que motivou seu início. O chanceler Bethmann Hollweg, que simbolizava a ponderação e a menor agressividade, foi afastado, e mesmo o kaiser Guilherme II adquiriu um papel secundário diante do controle militar totalitário que intensificou os esforços de guerra. Ao passo que o mito da vitória se afastava da realidade, as metas de guerra se tornavam também mais irreais e os hinos, pautados pelo mesmo mito, se tornavam mais estridentes (EKSTEINS, 1992).

Visto que, desde o início, os objetivos e a fundamentação para a entrada da Alemanha na guerra eram menos específicos que para a França ou a Grã-Bretanha, o embelezamento da morte, do sacrifício e da abnegação por uma visão romântica e mística mantiveram a guerra mundial como uma questão de valor moral para os alemães, e a intensificação do horror dos confrontos serviu para exacerbar seu significado estético. É inseparável da análise da lealdade dos alemães até sua derrota, a análise do ato de fé pautado pelo idealismo e pela metafísica e, acima de tudo, do olhar dos alemães para dentro de si mesmos. De forma semelhante, as forças anglo-francesas foram também influenciadas pela fé, que era, contudo, caracterizada pelo fundamento racional e

social. Ademais, os instrumentos de socialização se assemelhavam em sua utilização, mas se diferenciavam em sua essência. Embora tanto alemães quanto anglo-franceses tenham focado seus esforços nos campos da religião, da educação, do serviço militar e formas afins de envolvimento do Estado na esfera privada, a industrialização e o próprio capitalismo na Alemanha eram recentes e seus valores e normas ainda não estavam internalizados, gerando, inclusive, certa desconfiança – não havia a cooperação entre os operários das variadas indústrias. Desta feita, o esforço alemão se fundamentou em questões da vida privada e da imaginação mais do que na realidade social (EKSTEINS, 1992).

Ao inevitável fim do conflito, após os soldados alemães, em sua última investida, sucumbirem à ação das metralhadoras francesas como fossem “de papelão” (EKSTEINS, 1992, p. 190), e após a assinatura do armistício em novembro de 1918, a guerra havia adquirido certa monstruosidade e, certamente, nem a vitória nem a derrota tornariam menos pesado o fardo representado pelos traumas vividos – mesmo que a segunda possibilidade o tornasse ainda mais grave. Se os combatentes alemães permaneceram fiéis até o fim, e se a guerra significou, para esta nação, a convicção de que seu sacrifício adquirira certo teor poético e belo, e que serviria para a ampliação da superior cultura alemã no futuro; este cenário idealizado nunca se concretizou e a linguagem da desilusão se tornaria um fenômeno generalizado na Europa (EKSTEINS, 1992).

### 2.3 A CULPA DA GUERRA

A partir da análise já distanciada historicamente, sabe-se que a Primeira Guerra Mundial definitivamente não acabou com todas as guerras, e sim predispôs uma nova conflagração de maiores proporções que, por sua vez, teve novamente a Alemanha como ponto central. Estes fatos são representativos das contradições profundas que perduraram ao conflito e, para além disso, foram intensificadas com o Tratado de Versalhes, assinado pelas potências beligerantes como continuidade do armistício que pôs fim ao enfrentamento. A chamada cláusula da “culpa de guerra” designava exclusivamente à Alemanha a responsabilidade desta, e impunha o pagamento de reparações às nações vitoriosas, cujo valor foi posteriormente estabelecido em 132 bilhões de marcos de ouro, equivalente a uma vez e meia todo o produto nacional bruto do país. A intenção das nações aliadas, sobretudo da França, era prioritariamente refrear o poder alemão, de forma a

garantir influência sobre este. Para esta finalidade, foi exigido o ressarcimento em dinheiro vivo, e não em bens da produção corrente ou em renda das exportações – opções que estimulariam a economia. Desta forma, o país foi obrigado a valer-se de avultados empréstimos americanos, incorrendo em uma profunda dívida – o que tem como consequência o aumento extensivo do volume de importações e a quase total desvalorização da moeda corrente (HOBSBAWM, 1995).

O colapso econômico mundial é determinante para compreender o mundo pós-guerra, sobretudo na Alemanha. Dirigentes de demais países envolvidos, como da Grã-Bretanha e da França, foram capazes de garantir direitos básicos à população civil que sobreviveu ao conflito, tal qual a valorização do salário real e o consequente acesso à alimentação, o que assegurava que estes povos estivessem ligeiramente mais saudáveis em 1918 do que estiveram antes de 1914. Comparativamente, a economia de guerra alemã foi menos eficaz neste ponto, de forma que os salários reais dos trabalhadores haviam decrescido e a população civil se encontrava faminta. No século XIX pode-se perceber uma constante caminhada rumo ao progresso e à instituição de normas sociais liberais – com estabelecimento da ideologia burguesa e sucessivo aumento tecnológico, burocrático, militar, dentre outros –, fato que enseja a esperança em um futuro sempre melhor do que o passado havia sido. Contudo, já nas primeiras décadas do século XX, todo o avanço testemunhado anteriormente serviu à efetivação da barbárie – a guerra havia, sobretudo, sido travada contra a economia, a infraestrutura e a população civil dos países, especialmente na Alemanha (EKSTEINS, 1992; HOBSBAWM, 1995). Acerca da falta de expectativa no futuro, uma enfermeira da Cruz Vermelha descreve seu vazio interior com o fim do seu tempo de voluntariado e retorno para a “paz”:

Eu voltara como uma mendiga, perdera tudo o que me era mais caro. Meu trabalho na Cruz Vermelha estava concluído. Meus tempos de guerra tinham terminado. Havia um vazio no meu coração e na minha mente que era muito doloroso. A vida parecia ter chegado a um beco sem saída. O que o futuro traria era um mistério. Tudo agora era vazio e escuro (ENGLUND, 2014, p. 356)

O retorno para a vida relativamente próxima do normal pré-1914 se mostra, para os sobreviventes, mais difícil do que a partida. O isolamento era imensurável, pois a sociedade civil não tivera as mesmas vivências principalmente que os soldados, mas também que os demais voluntários do *front*, e não representava um reduto de compreensão. Ademais, as trincheiras acentuaram o sentimento de união entre as tropas, tendência que foi comparada por um soldado a

uma espécie de socialismo instintivo que, mesmo destacado da ideologia, apresentava-se semelhante ao socialismo das vanguardas artísticas: ambos amparados na crença da bondade inerente humana e na rejeição da organização e da forma, um impulso auto-compasso e anárquico – o sobrevivente era uma vítima, mas também um rebelde. Notadamente, diante da rotina de condições penosas tanto física quanto psicologicamente, da incerteza sobre as motivações, os objetivos e o andamento da guerra, do desencanto com a racionalidade e com o progresso tão venerados nos anos anteriores, do desprezo pelos tomadores de decisão que exerciam sua função remota e contrariamente às necessidades do campo de batalha e das tropas e, por fim, diante da implosão literal e irrestrita do mundo exterior, o refúgio se tornou o mundo interior e, a guerra, um objeto de capacidade interpretativa e imaginativa individual. Portanto, o ex-combatente era um indivíduo marginalizado da sociedade civil (EKSTEINS, 1992).

Soma-se a isto o sentimento dicotômico experimentado neste grupo social e também nos demais, que viam a guerra tanto como a agonia da destruição total e irreversível, quanto como responsável pelo processo de renovação implacável e inevitável. Neste entendimento da guerra total como agente de mudança, o soldado representava o papel do executor do arrasamento e da regeneração, um indivíduo limítrofe que, vivendo sob o rígido sistema de ordens superiores e à base de instintos adquiridos no treinamento mas também na sua trajetória individual, estava no limite da existência – era paladino da morte e da vida, a representação da força criativa. Dentro desta existência fronteiriça, os próprios conceitos de moralidade se mostram obsoletos. A fim de manter *o* moral das tropas – no sentido de disposição e vigor –, era comum o abandono *da* moral vigente – no sentido de convenções sociais adotadas. Isto ocorria através do despreendimento dos pudores, por exemplo, frequentemente indo a bordéis ou recebendo prostitutas, generalizando o linguajar obsceno e escatológico ou mesmo normalizando a defecação, ato biológico inerente ao ser humano que é, contudo, execrado e reprimido pela sociedade burguesa. Novamente, a realidade da guerra vai a encontro das tendências vanguardistas, que já tradicionalmente exaltavam o imagético sexual e defecatório; agora, contudo, este deixava de estar restrito aos artistas e intelectuais e se tornava um fenômeno de massa (EKSTEINS, 1992).

A separação definitiva *da* moral e *do* moral se concretiza neste momento, tanto pela vivência limítrofe dos combatentes, quanto pela reorganização social que foi necessária para manter uma guerra de quatro anos que reteve a força de trabalho – e em grande parte a existência posterior – da população masculina. A principal marca deste movimento é o emprego da

mão-de-obra feminina para manutenção da alta produtividade da indústria, fato que tornava desatualizados também os valores paternais e domésticos. Com o afrouxamento destes, viabilizou-se um relativo aumento da independência das mulheres (HOBSBAWM, 1995). No âmago de uma conjuntura de tamanha inefabilidade, a própria linguagem, visual ou falada, não capta mais o significado da vivência humana após 1914. Da ausência de racionalidade experienciada, surgem movimentos artísticos como o Dadaísmo, que é a primazia da falta de sentido e da ironia, características fortemente vinculadas ao conflito. Ao fim, a estética e o pensamento modernos são filhos da Primeira Guerra Mundial, que exerceu o papel, acima de tudo, de força evocativa à imaginação individual e à interioridade, em detrimento da criatividade social, como subterfúgio do indivíduo ante a implacável sucessão de acontecimentos da Grande História (EKSTEINS, 1992).

Paralelamente à guinada interior dos soldados – para dentro de si e de seu microcosmo, qual seja, seu regimento ou sua trincheira –, a mesma tendência se alastrou sobre a população civil, mas por uma disposição de fatos distinta. As informações da conflagração que chegavam aos indivíduos eram cada vez mais omissas, baseadas em rumores ou mesmo falsas notícias. A frase que enuncia que “na guerra, a primeira vítima é sempre a verdade”, retratava precisamente a vivência naquele momento. A propaganda de guerra, a fim de reforçar o moral da população – mesmo diante de toda a imoralidade da guerra total quando analisada pelos valores do século anterior –, dissimulava a realidade, e “as derrotas eram apresentadas como vitórias, o impasse como manobra tática. (...) Inventavam-se histórias de atrocidades, e calava-se sobre atrocidades reais” (EKSTEINS, 1992, p. 298). O eufemismo era empregado regularmente e a linguagem era deformada a todo momento, contribuindo para a construção de um cenário propício à imaginação individual, em detrimento da crença em elementos exteriores que se mostravam, a cada dia, mais controversos (EKSTEINS, 1992).

A somar-se à inconfiabilidade das autoridades e dos meios de comunicação, a censura sobre os testemunhos de guerra se mostrava permanente. Era proibida a publicação, em jornais, de fotos de soldados mortos e feridos ou de histórias sobre desastres e acidentes; ademais, as cartas escritas, tanto dos soldados à família quanto o reverso, eram todas lidas cuidadosamente por censores e seu conteúdo era potencialmente modificado. Além disso, os soldados eram desencorajados de manter diários e a utilização de equipamentos de fotografia no *front* era terminantemente desautorizada. Sob o pretexto de evitar a exposição de informações estratégicas

sigilosas, este controle convergia proveitosamente com o propósito de dissimular a realidade, fato que, por sua vez, favorecia o surgimento de mitos, fantasias ou neuroses – os anjos que protegeram uma retirada britânica na Bélgica, os alemães que esmagavam crânios de bebês e praticavam rituais de tortura satânicos com a presença do kaiser, os traidores e espiões que se escondiam em todas as partes e, acima de tudo, a descrença nos desmentidos oficiais que, acreditava-se, eram apenas voltados a confundir o inimigo. Buscando amparo ou inventando perigos, fato é que os indivíduos estavam sob constante tensão e já não conheciam a fronteira entre a verdade e a mentira, o que tornou o mundo real uma invenção da imaginação (EKSTEINS, 1992).

Sumariamente, a guerra transformou de modo completo os padrões psicológicos, linguísticos, morais, estéticos e sociais de forma geral. A maneira de captar a realidade anterior a 1914 não abrangia mais a vivência humana na conjuntura daquele momento: a paisagem “surrealista”, como um soldado do *front* descreveu a terra arrasada diante de si, não era mais passível de ser representada por uma pintura fidedigna de um cesto de frutas ou um vaso de flores. Palavras como *Honra, Glória, Patriotismo, Sacrifício, Coragem, Heroísmo* perderam não só a letra inicial maiúscula, mas também seu sentido romântico e mesmo a confiança dos intelectuais nestas grandes frases retumbantes (EKSTEINS, 1992). Torna-se um fenômeno concreto, após a Primeira Guerra Mundial, a estética moderna que surge, sobretudo, da insatisfação com os padrões anteriores (GOMBRICH, 2000).

A arte se tornou, de fato, o único correlato disponível desta guerra; naturalmente não uma arte que seguisse as regras anteriores, mas uma arte em que se abandonavam as regras da composição, em que a provocação passava a ser a meta, e em que a arte se tornava um acontecimento, uma experiência. Quando a guerra perdeu o significado externo, transformou-se sobretudo numa experiência. Neste processo, a vida e a arte avançaram juntas (EKSTEINS, 1992, p. 274)

A guerra difundida em toda a sociedade se torna indissociável da produção cultural – é pouco provável que qualquer obra produzida naquele contexto pudesse ignorar o cenário de cataclismo que se testemunhava ao seu redor. Esta guerra, travada pela classe média burguesa, envolvia sentimentos e interesses nacionalistas, o que a tornou de massa, ao contrário das guerras aristocráticas de interesses restritos. Portanto, para a compreensão desta era, é mister a análise da produção cultural das classes médias, notadamente das vanguardas, que se tornaram dramaticamente politizadas e passaram a complementar a cultura de massa (HOBSBAWM,

1995). A somar-se, a *Kultur*, enquanto inclinação para o futuro e culto à propagação da nova e dinâmica cultura alemã, é um sentimento compartilhado socialmente no país, e predispõe o sucesso de representações artísticas revolucionárias, como as manifestações de vanguarda (EKSTEINS, 1992). Por fim, o cinema se torna o porta-voz da novidade artística, e é, da mesma forma, cooptado pelas vanguardas modernas (HOBSBAWM, 1995).

### 3 TERCEIRO ATO: “NÃO EXISTE FUGA POSSÍVEL DO SER”<sup>10</sup>

O Expressionismo se trata de uma vanguarda artística que antepõe, como o nome sugere, a expressão dos sentimentos e da visão interior em detrimento da aparência e da técnica tradicionais. Essa tendência é inaugurada pelo ilustre pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890), um pós-Impressionista que “queria que sua pintura expressasse o que ele sentia, e, se a distorção o ajudasse a realizar esse objetivo, utilizaria a distorção” (GOMBRICH, 2000, p. 318). Posteriormente, o pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944) aprofunda este método em sua renomada série de quatro obras *O Grito* (1893) que, através de cores impactantes, angulação abrupta e fisionomia alucinada, representa a ansiedade inquietante diante do medo de perder a razão - descrição que exprime um pouco da essência do próprio Munch, um artista afetado pela neurose e pela depressão que reconhecia nestas disfunções a catálise de sua arte. Fortemente influenciada pelo rompimento com as convenções inaugurado por estes pintores, a vanguarda expressionista ainda desponta em outros países, mas foi na Alemanha que suas particularidades dominaram a produção cultural entre 1905 e 1930. Desse modo, a próxima seção visa acompanhar a evolução da estética moderna e a consolidação da vanguarda expressionista na Alemanha, chegando, por fim, às especificidades do cinema expressionista alemão, que inaugura a atuação da vanguarda na sétima arte através da estreia do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (GOMBRICH, 2000; STRICKLAND; BOSWELL, 2002).

#### 3.1 A SEMENTE DOS GRANDES SOLITÁRIOS: PRECURSORES DO EXPRESSIONISMO

Remontava já de longa data a relativa liberdade do artista para expressar sua obra de forma que o satisfizesse: desde a Revolução Francesa, em 1789, que, a partir de um tema – naquele momento, ainda proposto por outrem –, o pintor podia desenvolver a representação da maneira que preferisse, utilizando, por exemplo, uma combinação de cores inesperada que possuía algum significado particular, como fizera posteriormente Van Gogh. Portanto, temas amplamente aceitos e admirados, como a história, a religião ou a mitologia, paulatinamente deixaram de ser o primado da produção artística, ao passo que os pintores e demais artistas

---

<sup>10</sup> LAMBERT, 1981, p. 14

passavam a privilegiar representações mais próximas de sua vida e de suas experiências (LAMBERT, 1981). Esta é, portanto, a rocha primordial na fundação da arte moderna. Um século mais tarde, contudo, a liberdade de execução já não era mais o suficiente para aqueles que se consideravam marginalizados: iniciava-se, então, a busca por novos padrões a fim de superar os métodos tradicionais de pintura (GOMBRICH, 2000).

Paul Cézanne (1839-1906) foi um pintor francês que admirava o padrão harmonioso e equilibrado das obras dos mestres clássicos, e a serenidade transmitida pela perfeita proporção, simetria e disposição dos elementos, logradas tão somente a partir da utilização de sua metodologia de trabalho - vide figura 3: de acordo com Gombrich (2000), “sentimos que tudo se encontra em seu lugar e nada é casual ou vago. (...) O todo possui uma simplicidade natural de que se desprende uma sensação de repouso e calma” (p. 310). Embora buscasse trazer para seu trabalho esta serenidade, acreditava que o principal desdobramento da técnica empregada nestas ilustres pinturas do passado era que, seduzidos pelas formas de representação que estudaram da antiguidade clássica, os artistas iam em oposição à natureza: não a trabalhavam tal como viam, e sim observando firmes regras acadêmicas. Neste aspecto, se encontrava em consonância com os impressionistas<sup>11</sup>, dos quais também admirava as descobertas no campo de cores e de formas - tal qual esta corrente, queria pintar suas próprias impressões, e não seguindo padrões acadêmicos que lhe tinham ensinado. Contudo, Cézanne se encontrava em uma seara ao passo que, embora apreciasse as cores brilhantes dos quadros impressionistas, queria se afastar da falta de solidez destes, mas não restringindo-se aos padrões tradicionais; e, para além destes fatores, estimava o trabalho em cores fortes e intensas que foi esquecido a fim de trabalhar cenas de natureza (GOMBRICH, 2000).

**Figura 3** - POUSSIN: “Et in Arcadia ego”. 1637 - 1638

---

<sup>11</sup> O Impressionismo foi uma importante corrente artística nascida na França no século XIX. Assim como o Expressionismo, foi revolucionária, mas por razões distintas: o Impressionismo rompia com as normas artísticas herdadas da Renascença, quais sejam, a perspectiva, o equilíbrio, a idealização do corpo, o uso do claro-escuro. O movimento, como seu nome sugere, pautava a execução de sua obra na representação das impressões sensoriais imediatas, obtidas de um breve vislumbre. Para isso, empregava-se o uso intensivo de cores, evitando tonalidades cinzas ou pretas, e, com isso, recordava-se impressões imediatas de um mesmo cenário em diferentes horários e iluminações, o que ocasionava diferentes colorações para a mesma visão (STRICKLAND; BOSWELL, 2002).



Fonte: Wikiart, 2021a

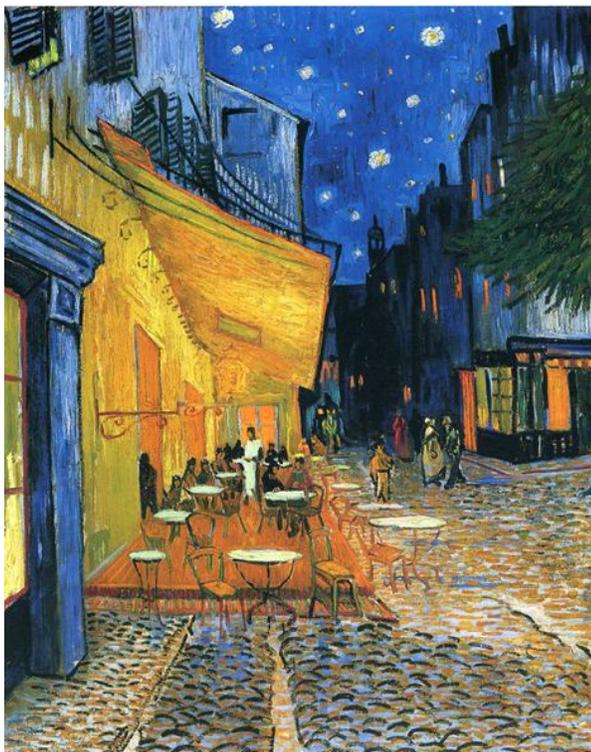
Em vista destas contradições que o inquietavam acerca do rumo da pintura, Cézanne dedicou sua vida à experimentação, se desafiando e criando de forma alheia aos padrões metodológicos para solucionar os problemas que se propunha. Em sua natureza-morta, Cézanne, objetivando trabalhar tanto o equilíbrio quanto as relações de forma e cor, esticou o prato de sua composição a fim de preencher o vazio, assim como distorceu a inclinação da mesa a fim de que as frutas, nas quais queria trabalhar a fundo cor e forma, ficassem todas visíveis – vide figura 4. Permitindo que a natureza fosse distorcida a fim de obter o efeito que buscava, Cézanne inicia uma forte tendência, tornando-se o “pai da arte moderna” (GOMBRICH, 2000, p. 314). A partir disso, artistas contemporâneos, como o já citado Vincent van Gogh, criariam variações dentro do então designado Pós-Impressionismo. O holandês, um pintor humilde e quase autodidata que, em vida, vendeu apenas *uma* de suas obras, buscava inspiração em gravuras japonesas, e buscava agradar não só intelectuais abastados, mas sim todos os segmentos sociais. Para este fim, absorveu técnicas pontilhistas e impressionistas, e inaugurou o emprego consistente de cores que, mais do que verossimilhantes, comunicavam o estado de espírito a cada pincelada, do mesmo modo que uma carta o faria. Cézanne e van Gogh inauguraram, respectivamente, a estética da arte moderna e a mentalidade expressionista alemã, esta última a ser mais profundamente explorada posteriormente por demais artistas (LEICHT, 1965; GOMBRICH, 2000).

**Figura 4 - CÉZANNE: “Natureza morta com prato de frutas”. 1879**



Fonte: Arteref, 2022

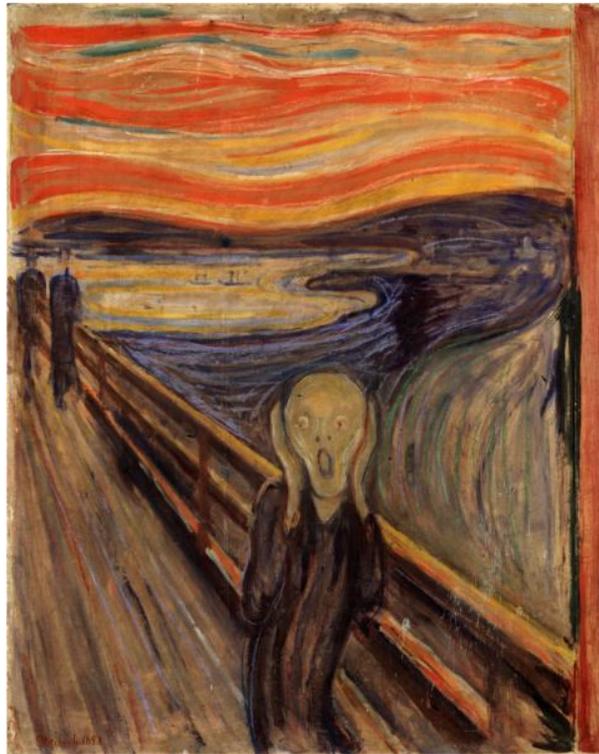
**Figura 5 - VAN GOGH: “Terraço do Café na Praça do Fórum”. 1888**



Fonte: Wikiart, 2021b

De acordo com Leicht (1965), “germinara a semente lançada pelos grandes solitários” (p. 494), ou seja, as distorções pictóricas e trabalhos inovadores de cor - que hoje parecem ser apenas uma opção de estilo mas que, a seu tempo, representaram verdadeiras rebeliões diante dos padrões estabelecidos - foram exploradas por pintores marginalizados pelo público para que, com o passar do tempo, demais artistas pudessem trabalhar em cima de suas inovações (LEICHT, 1965; GOMBRICH, 2000). A mesma assertiva se mostra verdadeira diante da vivência do responsável pela maior inspiração para o Expressionismo Alemão, o norueguês Edvard Munch (1863-1944). Munch perdera a mãe e a irmã ainda criança, crescendo sob tutela do pai, um fanático religioso; na vida adulta, afirmava que seus quadros eram seus filhos, e que não tinha mais ninguém além destes; ao ser internado em um sanatório como consequência de sua neurose, percebeu nesta o catalisador para seu trabalho (STRICKLAND; BOSWELL, 2002): “há muito em minha arte que devo a isso [minha doença]” (STRICKLAND; BOSWELL, 2002, p. 123). Portanto, ao observar *O Grito* de 1893, faz-se um pouco mais claro de que forma a visão interior do autor se manifesta na obra: “não existe fuga possível do ser” (LAMBERT, 1981, p. 14). A cabeça gritante, boquiaberta e de olhos arregalados, remete a uma caricatura, modalidade à qual o Expressionismo Alemão também recorreria, por se tratar do uso clássico de distorção a fim de comunicar um sentimento. Além disso, a centralidade do tema psíquico e interior em detrimento das regras de forma e composição seria sobremaneira trabalhada na Alemanha nos anos seguintes (LAMBERT, 1981; GOMBRICH, 2000; STRICKLAND; BOSWELL, 2002).

**Figura 6 - MUNCH: “O Grito”. 1893**



Fonte: Wikiart, 2017

### 3.2 O EXPRESSIONISMO ATINGE A MAIORIDADE: A CONTRIBUIÇÃO ALEMÃ

Historicamente se apresentava na Alemanha uma tendência à imposição do mundo interior, sobre o mundo exterior, e a regência do processo de unificação pelo chanceler Otto von Bismarck, ao invés de enfraquecer esta internalização, a reforçou, ao fomentar as diferenças nacionais em uma estratégia de “dividir para governar”. Em suma, a identidade germânica se tratava muito mais de uma questão espiritual do que de um delineamento territorial, étnico e político. A somar-se a este fato, a rápida industrialização - que, em recorte temporal de uma vida humana relativamente prolongada, saiu de uma disposição de dezenas de Estados atomizados e frouxamente federados, e chegou à posição de extraordinária potência industrial europeia, disputando com as potências tradicionais estabelecidas há séculos - é o quadro da experiência moderna: a ideia de *comunidade* preterida em relação à de *sociedade*, promovendo a consolidação da unidade em nível burocrático estatal e industrial, ao passo que a desintegração em nível social e, sobretudo, psicológico (EKSTEINS, 1992). Portanto, a tendência à internalização herdada do processo de unificação, assim como o fardo psicológico da apressada

industrialização, foram aspectos que se viram representados nas práticas artísticas revolucionárias de Cézanne, van Gogh e Munch, em uma exposição na cidade de Berlim que reunia trabalhos dos três pintores, em 1903. Não foi casual, à luz da sociedade alemã do início do século XX, que os grupos de artistas aderentes à ideia do *expressionismo*<sup>12</sup> o fizessem de forma mais exacerbada em seu país, que se unificara apenas três décadas antes, do que em qualquer outro (LEICHT, 1965; LAMBERT, 1981).

A capital da Alemanha, Berlim, era um grande símbolo da *Kultur* alemã: uma cidade dinâmica, urbana, tecnológica e notadamente voltada para o futuro, onde se buscava superar o conformismo das tradicionais capitais anglo-francesas por meio de uma aura de novidade e vitalidade. A cidade era, de certa forma, uma capital improvisada, criada pela vontade e pela imaginação mais do que por processos oficiais, e localizada no centro do continente - fatos que reforçavam a ideia de uma capital cosmopolita e efervescente, atraindo intelectuais e artistas de demais cidades alemãs e europeias. A *Kultur*, de forma geral, era igualmente pautada por uma mentalidade futurista, orientada para a mudança e novidade, aberta ao experimental, entusiasta da cultura rebelde que rompia, sobretudo, com os padrões anglo-franceses que ditaram as convenções nos séculos anteriores: egomaniacos, a *Kultur* e os boêmios alemães viam no país a vanguarda cultural do século XX (EKSTEINS, 1992). Desta forma, somando-se esta tendência disruptiva aos fatores psicológicos supracitados, a região torna-se potencial incubadora para o nascimento dos primeiros grupos expressionistas, quais sejam, o *Die Brücke* e o *Der Blaue Reiter* (STRICKLAND; BOSWELL, 2002).

O nome do grupo *Die Brücke* significava “a ponte”, pois propunha-se a estender uma ponte para o futuro através de suas obras. Teve sua fundação, no ano de 1905, liderada por Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), e foi dissolvida em 1913. Durante seu tempo de duração, seus integrantes trabalharam freneticamente e viveram em comunidade, representando angústias através de formas distorcidas e cores intensas; seu estatuto promovia liberdade e ação contra forças ultrapassadas (STRICKLAND; BOSWELL, 2002). Outro expoente do grupo, juntamente com Kirchner, foi Emil Nolde (1867-1956). Enquanto Kirchner trabalha a angularidade acentuada, Nolde é exemplo do retorno ao primitivo, buscando como inspiração as máscaras da arte tribal e oceânica - ambos apresentam práticas muito caras ao Expressionismo Alemão (GOMBRICH, 2000). O grupo *Der Blaue Reiter* tinha seu nome, cuja tradução é “o cavaleiro

<sup>12</sup> O sugestivo nome já era empregado desde cerca de 1901 para designar a priorização da *expressão* dos sentimentos no desenvolvimento da obra (LEICHT, 1965).

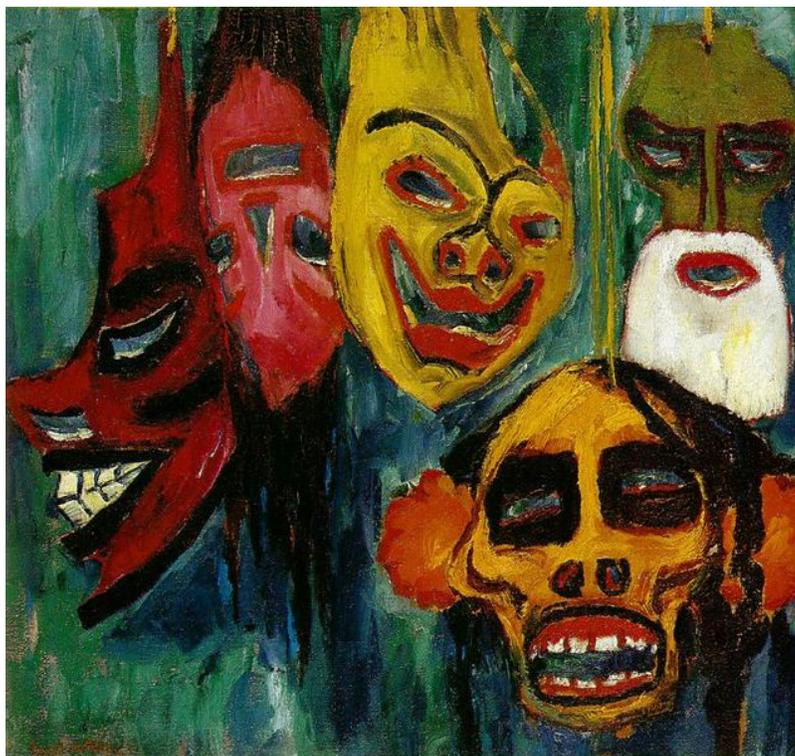
azul”, em homenagem a um quadro do líder, Wassily Kandinsky (1866-1944), e existiu de 1911 a 1914. Os expoentes do grupo, tanto Kandinsky quanto Paul Klee (1879-1940), trabalhavam cores intensas, sendo que o primeiro, ao abandonar totalmente o realismo e privilegiar os sentimentos despertados pelas cores e formas, foi o precursor da arte abstrata; e o segundo, trabalhando com linhas e cores, desconfiava da racionalidade e buscava, assim como Nolde, um retorno ao primitivo e ao mundo interior – por exemplo, aos sonhos infantis, às raízes de árvores, aos signos antigos, às máscaras tribais, dentre outras inspirações (STRICKLAND; BOSWELL, 2002).

**Figura 7** - KIRCHNER: “Cena de Rua em Berlim”. 1913-1914



Fonte: Wikiart, 2019a

**Figura 8** - NOLDE: “Máscara natureza morta III”. 1911



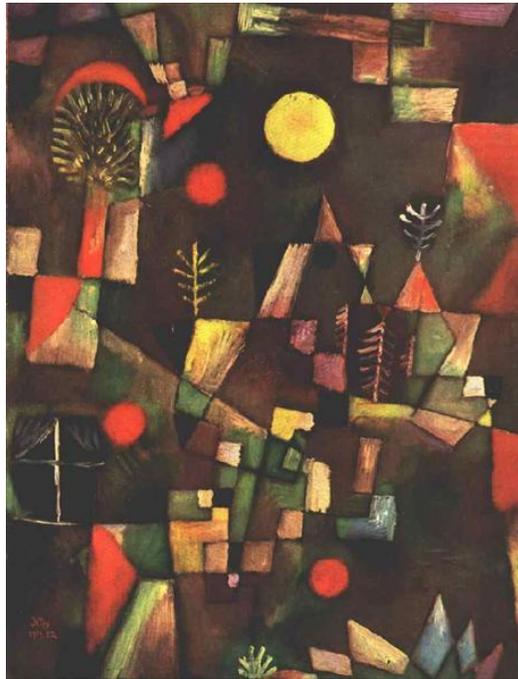
Fonte: Wikiart, 2012

**Figura 9** - KANDINSKY: “Composição IV”. 1911



Fonte: Wikiart, 2019b

**Figura 10** - KLEE: “Lua cheia”. 1919



Fonte: Wikiart, 2013

A fim de divulgar sua obra através da reprodução técnica em cartazes, revistas e afins, muitos expressionistas reavivaram as artes gráficas, sobretudo a xilografia<sup>13</sup>. De forma geral, antes da Grande Guerra, embora tratassem do tema das doenças da alma e das questões sociais, não eram de fato uma vanguarda politizada – ainda assim, por evidenciar dilemas humanos e se rebelarem contra as convenções artísticas, se afastavam do discurso oficial do Reich (STRICKLAND; BOSWELL, 2002; FERRAZ, 2015). Com a guerra, muitos desses artistas morreram ou migraram do país, a exemplo dos grupos expressionistas supracitados, que se dissolveram às vésperas ou ao estopim da crise de julho de 1914 (STRICKLAND; BOSWELL, 2002). Se, nos meses iniciais do conflito, a Alemanha atingiu uma harmonia digna das obras de Nicolas Poussin, superando todas as contradições, de forma que mesmo intelectuais, artistas e escritores se sentissem envolvidos pela convulsão social; o avanço do conflito e os anos posteriores, ao passo que intensificaram exponencialmente a tendência alemã de internalização do mundo, evidenciaram a adversidade no país (EKSTEINS, 1992), sobretudo diante do fato de que os dirigentes alemães não priorizaram o cuidado com a população civil, culminando na

---

<sup>13</sup> Gravura em madeira (FERRAZ, 2015).

situação de calamidade social (HOBSBAWM, 1995). Neste momento, os expressionistas adotam uma posição contrária à guerra e de intensa crítica a esta (FERRAZ, 2015).

Com a dissolução do Reich, emerge a configuração republicana denominada República de Weimar, que se estende de 1918, com o fim da Grande Guerra, até 1933, com a ascensão de Adolf Hitler ao poder na Alemanha. A República de Weimar é estabelecida em um período de crise social e institucional, o que a confere pouca autoridade diante da nação. Defronte da conjuntura de descrédito do regime, floresce um momento singular de sensação de liberdade de expressão no país, abrindo espaço para as experimentações dos vanguardistas modernos na arquitetura, na música, no teatro, na poesia, na pintura e no cinema; mas também para a ascensão de grupos políticos radicais, como o extremista Partido Nacional Socialista Alemão, a partir do qual Hitler adquiriu enorme popularidade - culminando, somente em âmbito cultural, na demonização da Arte Moderna e intensa perseguição de seus representantes entre 1933 e 1945 (FERRAZ, 2015).

Nos primeiros anos da República Alemã, portanto, a vanguarda expressionista pôde intensificar e difundir seus processos de experimentação no alto contraste, no trabalho com sombras e distorções pictóricas e na representação das doenças da alma (STRICKLAND; BOSWELL, 2002) – e nenhuma saída artística proporcionou uma forma de expressão tão adequada a estas visões expressionistas quanto o cinema. O avanço industrial alemão entre o século XIX e o século XX permitiu o desenvolvimento da sétima arte que serviu, assim como todos os setores defronte do estado de guerra total, à finalidade bélica durante os anos da Grande Guerra: foi utilizada como ferramenta de propaganda institucional e de recrutamento de soldados, através do gênero inaugural de grande sucesso denominado *filme-batalha*, que buscava elevar a moral da população; assim como artifício para atrair financiamentos privados, pela doação de valores em dinheiro ou em objetos, ou pela compra de títulos de investimento (MARIUZZO, 2014). Dado o fato de que o eufemismo foi a linguagem institucional adotada ao longo do conflito, o retrato do sofrimento real diante das vivências daquele período só passam a ser abordados, direta ou indiretamente, após 1918 (EKSTEINS, 1992). A partir do mesmo ano, a produção cinematográfica como um todo avança exponencialmente e torna-se uma cultura de massa, sobretudo o cinema industrial hollywoodiano, que emerge junto com a hegemonia americana. Paralelamente à irradiação do acesso ao cinema de Hollywood, as vanguardas

cooptam a produção no continente europeu, notadamente o Expressionismo Alemão (HOBSBAWM, 1995).

### 3.3 “*ICH MUSS CALIGARI WERDEN*”<sup>14</sup>: O CINEMA ALEMÃO E A ESTREIA DO CINEMA EXPRESSIONISTA

O cinema alemão de fato só foi desenvolvido após a Grande Guerra. Antes de 1914, não havia uma indústria cinematográfica nacional significativa, e o entretenimento era promovido, sumariamente, por filmes estrangeiros. Com o fechamento das fronteiras ao prelúdio da guerra, foi necessária uma mobilização interna a fim de suprir a demanda local, o que elevou o número de companhias cinematográficas de vinte e oito, no ano de 1913, para duzentos e quarenta e cinco, no ano de 1919. Contudo, as salas de cinema foram inundadas de produções dirigidas por profissionais inaptos para a função, o que não agregou para a competitividade do cinema alemão. Posteriormente, com a entrada dos Estados Unidos na guerra e a hegemonia do cinema hollywoodiano, as autoridades do Reich percebem o poder de sugestão inerente à sétima arte, e como este estava sendo instrumentalizado para difundir propaganda anti-germânica por parte dos Aliados. Desta feita, lançou-se mão de medidas organizativas formuladas pelo Alto Comando a fim de conter o avanço da propaganda inimiga e, para além disso, promover a imagem alemã de acordo com as diretrizes governamentais. Esta prática, no entanto, não considerou que, a fim de obter sucesso na divulgação, era necessária a existência de uma predisposição dos espectadores, como era realidade para a internalização do anti-germanismo, mas não para a propaganda institucional do Reich – a manobra simbolizava, portanto, o autoritarismo dos dirigentes e a falta de compreensão do novo meio de comunicação. Esta fase da produção, denominada por Kracauer como a “período arcaico” (1988, p. 27), não marcou a estreia de nenhum novo gênero de cinema alemão, mas, com o investimento nos estúdios alemães, colaborou para a formação de uma equipe notadamente especializada e coesa (KRACAUER, 1988).

Diante de severos boicotes dos Aliados e de sua esfera de influência à produção cinematográfica alemã, estes estúdios buscaram vender seus filmes para países ocupados e neutros. Posteriormente, com o início do período republicano, o conglomerado de estúdios de viés patriótico, previamente co-liderado pelo Estado, passa a ser inteiramente privado,

---

<sup>14</sup> “Eu preciso me tornar Caligari”, frase proclamada no filme e utilizada na misteriosa divulgação antes da estreia. Tradução livre.

representando interesses conservadores de seus financiadores e buscando, sobretudo, o lucro através da expansão comercial. Para essa finalidade, foi necessária uma nova revisão e subsequente aperfeiçoamento das produções, a fim de se tornarem competitivas na indústria internacional. Imediatamente após a guerra, a breve convulsão social que abriu espaço para a “revolução” republicana foi, em grande parte, motivada por um sentimento coletivo de cansaço com o conflito, descontentamento com a realidade catastrófica testemunhada no momento presente, e esperança de um futuro grandioso com bases revolucionárias – tendência esta que foi acompanhada por uma excitação intelectual que, no âmbito da sétima arte, atraiu novos pensares, contribuindo para a singularidade artística daquele momento. Todavia, muito pouco mudou com a ascensão dos social-democratas, o que reitera a era de cataclisma e de frustrações individuais na Alemanha. Neste primeiro momento, dois gêneros de cinema dominam: os filmes de sexo, cuja distribuição foi possibilitada pela revogação temporária da censura na República de Weimar, e os filmes históricos, produzidos pela companhia de produções patrióticas, ligada aos interesses propagandistas do governo (KRACAUER, 1988).

Os filmes de sexo – sugeridos inicialmente como meio de educação sexual mas, na realidade, adquirindo inclinações pornográficas – lotaram salas de exibição e marcaram uma regressão às necessidades primitivas de uma população, confusa diante do desemprego e da fome, da volta da guerra e desajuste defronte a sociedade civil, ou mesmo da ausência parental devido à cooptação da força masculina para o *front* e da força feminina para a indústria – à vista disso, retornavam aos superficiais prazeres da carne em detrimento da reflexão acerca das profundas frustrações individuais. Já os filmes históricos revisavam grandes fatos ou grandes atores – a exemplo da Revolução Francesa ou da ação do rei inglês Henrique VIII – como meio de superação do boicote imposto, através da exibição de não-ficções<sup>15</sup> que satirizavam a Grande História. Esta tendência se mostra, da mesma forma que a primeira, sintomática do estado mental coletivo: através de um roteiro sempre pautado no esvaziamento dos ideais revolucionários e na redução de feitos históricos a consequências do desejo individual, retratam a Grande História com uma visão niilista, para a qual esta parecia se tratar da reflexão de meros instintos e predestinada ao infortúnio. Ademais, a narrativa de esvaziamento das ondas revolucionárias demonstra também a crescente postura anti-revolucionária e, mais profundamente, anti-democrática da sociedade alemã, após a frustração com a “revolução”. Apesar disto, este

---

<sup>15</sup> Não-ficção é a designação para o gênero cinematográfico que aborda contextos existentes, sejam políticos, sociais, econômicos; mas através da representação dramatizada (D’ALMEIDA, 2005).

gênero alcançou visibilidade internacional, sobretudo entre os americanos – que enfrentavam sua própria desilusão institucional. Mesmo ainda conservando a desconfiança de países vizinhos, sobretudo da França, por ultrajar o passado dos Aliados, foi superado o boicote ao cinema alemão (KRACAUER, 1988; HOBBSAWM, 1995).

Neste momento de investimento na expansão da indústria visual, qual seja, os anos pré-hitlerianos em que era notável a participação artística crescente na cultura, dois jovens, chamados Hans Janowitz e Carl Mayer, compartilharam suas vivências e convergiram em pontos de vista que os levaram à elaboração de um roteiro. Janowitz, que em sua infância fora testemunha de um misterioso crime, mais tarde serviu no *front* e retornou para casa com uma posição fortemente pacifista e anti-autoritária; ao passo que Mayer, filho de um próspero homem de negócios que perdera tudo em jogos e expulsara os filhos de casa, foi submetido a tratamentos psiquiátricos durante os anos de guerra, o que o fez desenvolver uma aversão a esta categoria de médicos. Uma ida ao circo foi o catalisador para unir suas inclinações individuais e roteirizar uma história que abordaria a tirania de um psiquiatra ilusionista e, posteriormente, inauguraria o arquétipo adotado pelo cinema alemão – de tamanha propagação que influenciaria demais produções europeias e hollywoodianas. Para representar a trama, optou-se pelo retorno à arte considerada “primitiva”, que era possibilitada pela estética vanguardista do Expressionismo Alemão (GOMBRICH, 2000). Desse modo, contratou-se artistas expressionistas para ilustrar os cenários da produção – que foi inteiramente gravada em estúdio (KRACAUER, 1988) – de forma distorcida, sombria e com alto contraste (STRICKLAND; BOSWELL, 2002; MURARI; PINHEIRO, 2012; VIEIRA, 2016).

As vanguardas, de forma geral, já estavam associadas à cultura de massa nos anos anteriores a 1920 (HOBBSAWM, 1995), quando foi lançado *O Gabinete do Dr. Caligari*, nome dado à produção baseada na história de Janowitz e Mayer. Portanto, mesmo a subversiva história original fazendo uma ode à superação da autoridade insana, esta foi aceita por um estúdio que percebeu seu potencial artístico, aspecto que era cada vez mais almejado devido à simpatia do público pelo Expressionismo Alemão (KRACAUER, 1988; KORFMANN, 2006) – após acreditar até o fim no mito da vitória na guerra, confiar sobremaneira no futuro revolucionário e ser tão reiteradamente frustrada, a sociedade alemã passou a contemplar o significado mais profundo do que o meramente *belo*, proposto pela Arte Moderna e, para além disso, passou a se identificar com os sentimentos retratados pelos expressionistas (EKSTEINS, 1992). O roteiro foi

revisto pelo diretor designado, Robert Wiene, que fez edições contrárias ao desejo dos roteiristas originais, de forma a tornar a história mais aprazível para a massa e menos intelectualizada, assim como mais conformista e menos subversiva (KORFMANN, 2006). Por fim, Janowitz tendera, inicialmente, a optar por cenários baseados mais em um expressionismo da vertente precursora do surrealismo, mas, por fim, optou-se pela corrente expressionista das angulações brutais e das noções labirínticas de perspectiva através do uso de sombras e delineações – desta forma, os objetos cotidianos contribuíram para a essência emocional, como exemplifica Kracauer (1988), “Com (...) seus arabescos em forma de árvore, que eram ameaças em vez de árvores, Holstenwall<sup>16</sup> parecia aquelas visões de cidades desconhecidas” (p. 85) (KRACAUER, 1988).

Ao modificar a história a fim de aproximá-la do grande público, o diretor Wiene confirma o sentimento coletivo alemão de anteposição da vida interior, ao apresentar a sequência de fatos do filme como narrados por um personagem que vive em uma “estória-moldura” (KRACAUER, 1988, p. 84) – expressão esta que se refere a uma história fora da outra história. Portanto, o paciente psiquiátrico Francis narra a história de Caligari que, contudo, é apenas o conjunto de percepções individuais desta personagem mentalmente instável, e não uma apresentação de *fatos*, o que era a sugestão de roteiro original de Janowitz e Mayer e que expunha uma alegoria muito mais explícita do antagonismo da autoridade insana, que é abrandada a fim de servir às necessidades da indústria. A utilização do Expressionismo como meio de composição da estética, que confere significado ao que inicialmente se teria como supérfluo – como as árvores para Kracauer – corroboram a internalização do mundo visível pelas lentes do filme analisado. A própria simbologia de tornar o cinema uma arte inteiramente produzida dentro de estúdio salienta a mentalidade coletiva alemã que, por ser tão amplamente compartilhada, exige que a indústria cinematográfica se ajuste a esta (KRACAUER, 1988).

Portanto, pode-se compreender que as escolhas técnicas ou artísticas adotadas, sobretudo quando estas são repetidamente utilizadas – como foram na pintura após Cézanne, van Gogh e Munch, e como serão no cinema após o lançamento de *Caligari* –, refletem o padrão psicológico majoritário em uma nação em determinado momento, e este padrão reflete os fatores semelhantes a que a população é exposta, sejam estes econômicos, políticos ou sociais. Soma-se a isto o fato de que os sistemas psicológicos comuns a uma nação são fortemente abalados por mudanças políticas e sociais bruscas, o que pode sugerir que o paulatino afastamento da produção artística

---

<sup>16</sup> Cidade fictícia onde os acontecimentos do filme se desenrolam.

alemã em relação à realidade exterior seja um reflexo de sua conturbada participação crucial nos principais reveses dos séculos XIX e XX. Ademais, as escolhas técnicas e artísticas para representação não são necessariamente conscientes e não refletem credos explícitos, mas sim habitam “profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (KRACAUER, 1988, p. 18). Por fim, tendo em vista que a estreia de *Caligari*, em 1920, diz respeito a uma conjuntura muito mais complexa do que sua produção isoladamente, a seguir, partir-se-á para a análise da realidade retratada pelo enredo e pelas personagens, em consonância com a metáfora do espelho (KRACAUER, 1988; EKSTEINS, 1992; RESENDE, 2014; WELDES; ROWLEY, 2015).

#### 4 QUARTO ATO: TESTEMUNHOS DO PEQUENO SER HUMANO NA GRANDE HISTÓRIA

Tendo em vista a evolução do cinema alemão e a crescente participação da vanguarda expressionista nas produções, para alcançar a proposta de análise da obra *O Gabinete do Dr. Caligari*, torna-se mister a discussão acerca da importância que reside na reprodução da realidade pelas lentes da indústria cinematográfica, e o porquê da notoriedade desta forma de exibição. De acordo com Kracauer (1988), dois aspectos tornam a sétima arte um confiável representante da mentalidade social: o fato de cada filme se tratar de um produto de caráter coletivo, envolvendo as inclinações heterogêneas de toda a equipe envolvida e, portanto, não dependente dos interesses de apenas uma mente criativa; e, para além disso, o fato de os filmes serem destinados às multidões anônimas e, desta forma, não garantidores de liberdade criativa total, mas sim atrelados aos desejos comuns que devem ser atendidos – em caso contrário, a recusa se manifesta nas bilheterias, o que prejudica o cinema comercial, dependente de lucro. Sobre este aspecto, Kracauer ainda afirma, utilizando como exemplo o cinema estadunidense: “Em resumo, o espectador norte-americano recebe o que Hollywood quer que ele receba; mas, a longo prazo, os desejos do público determinam a natureza dos filmes de Hollywood” (1988, p. 18). A partir destes fatos, compreende-se que, ao modificar o roteiro original de *Caligari*, o diretor Robert Wiene não necessariamente seguia predileções individuais, e sim ajustava a obra à cultura popular, e o fazia baseado em credos não necessariamente conscientes ou explícitos.

A prevalência da análise do cinema como quadro do sentimento coletivo no século XX, em detrimento de demais expressões culturais que também o fazem, se dá devido à capacidade da sétima arte, através do trabalho de câmera e dos inúmeros efeitos especiais aplicáveis, de circunscrever todo o campo visível. Tendo isso em vista, sobretudo no cinema mudo – que depende de elementos não-verbais para tornar a compreensão possível – a vida interior é sutilmente definida em feições, movimentos, ambientes e objetos do mundo exterior, sendo considerados “hieróglifos visíveis das dinâmicas humanas” (KRACAUER, 1988, p. 19). Acerca da arte do sensível, proposta pelo Expressionismo, Eisner afirma: “Os fatos e objetos não são nada em si: é preciso aprofundar sua essência, discernir o que há além de sua forma acidental” (2002, p. 19). Tendo em vista a relevância da sétima arte e seus significados além da obviedade, partir-se-á para a análise da história de *Caligari*.

#### 4.1 A TIRANIA E O CAOS

Em consonância com Aleksievitch (2016) acerca da definição do pequeno indivíduo na Grande História, e amparada na análise prévia dos eventos políticos e culturais que culminaram na popularização do Expressionismo e sua incorporação da sétima arte, a presente seção utilizará três diferentes modelos de relatos para constituir o reflexo cultural da conjuntura alemã: o roteiro original de *Caligari*, idealizado por Hans Janowitz e Carl Mayer; o roteiro final, adaptado à produção após sutis, mas significativas, modificações por Robert Wiene; e, por fim, a narrativa de Francis dentro do próprio contexto do enredo (O GABINETE, 1920).

O roteiro de *Caligari*, como apresentado no filme, introduz o “gabinete” deste personagem como o nome do espetáculo performado na Feira Municipal da cidade fictícia de Holstenwall. Neste, o ilusionista, Caligari, acordava o sonâmbulo, Cesare, e este respondia perguntas aos espectadores. Esta história é definida por Francis como excepcionalmente estranha, e recontada a um homem delirante que o ouvia – portanto, todos os fatos se tratam de uma narrativa das memórias deste que é o personagem principal. Em seu relato, no tempo em que Caligari estivera em Holstenwall, sucedeu-se uma série de crimes misteriosos cometidos com o mesmo *modus operandi*, que Francis denuncia como sendo executados por Cesare, o sonâmbulo, sob hipnose de Caligari – dentre estes, o assassinato de seu melhor amigo, Alan, e a tentativa de assassinato de sua amada, Jane (O GABINETE, 1920).

Após repetidas tentativas de desvendar o mistério, Francis segue Caligari até entrar em um manicômio para descobrir que o vilão se tratava do diretor do local, e que sua especialidade era o sonambulismo. Ao ler o diário do diretor, Francis e os funcionários do manicômio descobrem que o homem tentava provar a história registrada no século XVIII, na Itália, de um ilusionista que influenciava um sonâmbulo a praticar feitos que este jamais realizaria conscientemente, tal qual assassinato. A partir desta lenda, o diretor havia estudado sobremaneira o sonambulismo, e se tornado obcecado com a necessidade de aferir sua veracidade. O relato de Francis se encerra afirmando que o diretor, que assumira a identidade de Caligari, estava internado até aquele momento, e o filme retorna ao narrador e seu ouvinte (O GABINETE, 1920).

Ao fim da revelação das memórias do narrador, os dois homens se retiram do jardim, onde estavam, e adentram a mesma sala do manicômio exibido na história, onde Francis encontra Cesare e Jane – ambos com olhar perdido e falas insensatas. A seguir, um homem emerge da sombra: Caligari, agora sem a aparência vil, e sim trajado como médico de aspecto bondoso, era o diretor do manicômio. Percebe-se, então, que Francis, Jane e Cesare eram pacientes delirantes lá internados. O narrador, transtornado com a visão de seu suposto arqui-inimigo, é contido pelos funcionários e levado para o quarto. Examinando-o, o diretor diz que agora, conhecendo sua alucinação, sabe como curá-lo, e o filme se encerra (O GABINETE, 1920).

O enredo acima é a sintetização do desenrolar do filme no formato que este se faz acessível atualmente. Acerca deste aspecto, é importante destacar que as cópias variavam muito, tornando a versão original, em muitos casos, perdida para sempre. Sobre isso, Korfmann (2006) afirma:

Relata-se, entre outros, os seguintes procedimentos: para as cópias destinadas ao mercado externo, selecionavam-se takes diferentes dos takes para o mercado interno (...); reduzia-se a duração da cópia conforme as necessidades da programação local, assim como também inseriam-se num filme cenas de outros filmes (...); os letreiros eram cortados ou trocados entre a produção final e a primeira exibição; nas cópias para o exterior, havia cortes de letreiros, inserção de outros ou alteravam-se os conteúdos. A montagem das cenas ou takes também sofria variações, verificável na comparação de diversas cópias (p. 100)

Tendo em vista estas práticas, pouco se conhece sobre os anos iniciais do cinema, o que torna muito difícil saber qual versão foi assistida por determinado público. Da mesma maneira, haja vista que os materiais visual e sonoro não eram integrados, a trilha musical variava imensamente a cada sessão, com reprodução de discos ou performances ao vivo. A trilha original de *Caligari*, por exemplo, já não é mais conhecida (KORFMANN, 2006). Conquanto o acesso que diferentes públicos contemporâneos tiveram ao filme possa ter divergido significativamente, os principais aspectos são uma constante, registrados, sobretudo, em fervorosas e apaixonadas discussões de críticos. Majoritariamente, *Caligari* foi um filme muito bem recebido pelo público, difundindo internacionalmente a maestria técnica das equipes, após anos de investimentos e experimentações no cinema, voltados para a integração alemã no grande circuito, que finalmente seria alcançada (KRACAUER, 1988; EISNER 2002).

A diferença elementar entre o roteiro original, escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer, e o enredo final, com ajustes do diretor Robert Wiene, é exclusivamente o emprego da

estória-moldura. Na versão original, Francis se mantinha um personagem lúcido, e a história do psiquiatra que assumira a identidade do ilusionista Caligari era apresentada como fato; ao admitir Francis como um dos pacientes do manicômio, sua narrativa é reduzida à alucinação (KRACAUER, 1988). Ao assinar o contrato com um grande estúdio, os roteiristas aceitaram que o diretor e o produtor alterassem a história conforme lhes parecesse necessário a fim de tornar o filme comercial; portanto, embora discordassem veementemente da mudança, não foram escutados. O objetivo, notadamente, foi alcançado com sucesso – *Caligari* ficou semanas ininterruptas em cartaz e seu negativo foi vendido a diversos países (KORFMANN, 2006). A mudança, todavia, embora pareça insignificante, não foi apenas voltada à finalidade comercial – o cinema é a arte das sutilezas, e essa alteração subverteu o viés ideológico que Janowitz e Mayer haviam inserido (KRACAUER, 1988).

Quando os roteiristas desenvolveram a história original, esta continha muito de suas personalidades – Janowitz, o soldado de infantaria que retornara da guerra como um pacifista irremissível e hostil a qualquer autoridade; Mayer, o trabalhador de longa data do ramo de teatro e cinema e avesso à psiquiatria após ser repetidamente submetido a esta nos anos de guerra. Portanto, ao tratar a vilania do diretor psiquiátrico como um fato, os autores estigmatizavam Caligari como a representação da autoridade ilimitada que viola os direitos humanos – o próprio estado de guerra alemão; ao passo que admitiam Cesare como um instrumento, mais uma vítima da autoridade do médico do que de fato responsável pelos crimes – o indivíduo comum jogado na Grande História, submetido ao serviço militar obrigatório e treinado para viver uma existência limítrofe entre a vida e a morte. Contudo, o elemento revolucionário do roteiro original residia no *plot twist*: a revelação de que o diretor assumira a identidade de Caligari e utilizara-se de um paciente sonâmbulo para cometer crimes o leva a ser, como seus pacientes apresentados, totalmente irracional, chegando a seu fim enclausurado em um quarto e contido por uma camisa de força, sugerindo a superação da autoridade onipotente (KRACAUER, 1988; EKSTEINS, 1992).

O roteiro final do filme, com modificações do diretor, Robert Wiene, e do produtor, Erich Pommer, manteve a história original intacta, mas a inseriu na estória-moldura narrada pelo paciente, o que tira a factualidade do antagonismo do diretor e, com isso, reprime a crítica ao sistema alemão. A narrativa apresentada como alucinação, contudo, mantém o significado revolucionário da superação da autoridade onipotente, haja vista que esta sucessão de fatos não

foi alterada e o arqui-inimigo tirânico de Francis foi derrotado; contudo, a insurgência estava contida apenas na mente do narrador. O que a impressão da germanicidade de Wiene e Pommer no roteiro pode sugerir é que, no processo de internalização da vida, percebeu-se o espírito revolucionário que, no mundo exterior, era visceralmente frustrado – a própria tendência à internalização é reforçada pela narrativa em formato de memória, o que prioriza as visões interiores (KRACAUER, 1988; KORFMANN, 2006).

A Unificação Alemã reforçou contradições sociais do Reich ao passo que, superficialmente, difundiu a imagem de uma nação única e unida, tornando o sentimento germânico de pertencimento ao país, um sentimento subjetivo e desligado da vida real. Ademais, o estabelecimento de um regime imperial frustrou, desde então, o sentimento republicano já existente. Posteriormente, o deflagrar da Primeira Guerra Mundial promoveu o “espírito de agosto” do ano de 1914, momento em que a sociedade alemã superou quaisquer adversidades em torno da certeza de uma superioridade espiritual e cultural que deveria ser promovida internacionalmente, subjuguando as convenções burguesas e conformistas das potências tradicionais europeias. Com o avançar da guerra, o culto ao mito da vitória alemã permaneceu enérgico, ao passo que todos os fatos mostravam uma realidade contrária. A saída adotada foi a priorização dos sentimentos e das percepções individuais – entre os combatentes, como instrumento de alheamento da catástrofe exterior e, entre os civis, como fuga da desconfiança de informações externas que recebiam, moderadas por ininterrupta censura. A insatisfação é realçada com a derrota e as cláusulas vexatórias do Tratado de Versalhes, o que incita uma breve tentativa revolucionária que leva ao poder social-democratas despreparados e desautorizados. A República de Weimar, em suma, simboliza o auge da descrença e da abstração do mundo visível (KRACAUER, 1988; EKSTEINS, 1992).

Os produtos da vida cultural são, da mesma forma, significativos das mudanças do século XX, atentando ao nascimento da estética moderna e ao afastamento da arbitrariedade dos padrões estéticos anteriores, como consequência da incapacidade destes de traduzir a realidade da era de cataclismo (EKSTEINS, 1992) – desde a diplomacia de canhoneira e o colonialismo, até o desfecho da guerra. Destarte, o Expressionismo era uma predisposição inerente à sociedade alemã, e sua grande aceitação popular a partir de 1918 reforça a afirmação (GOMBRICH, 2000): o contexto compartilhado pela sociedade era similar, inclinando os dispositivos psicológicos a serem comuns entre as pessoas, e difundindo a identificação com a proposta expressionista. O

filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, portanto, fez enorme sucesso em seu lançamento (KRACAUER, 1988). Era o primeiro filme de arte a estabelecer-se como uma produção comercial (MURARI; PINHEIRO, 2012), fato que demonstra esta propagação de um sentimento coletivo (KRACAUER, 1988).

Aleksiévitch (2016) se opõe à análise da história como um elogio à epicidade dos grandes acontecimentos de forma despersonalizada, e favorece o esmiuçamento das individualidades de um ser humano real, com temores e aspirações complexos, inserido naquilo que posteriormente se tornaria a História com inicial maiúscula: “a história do pequeno ser humano arrancado da vida comum e jogado na profundidade épica de um acontecimento enorme” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 62). Em consonância com esta proposta e a fim de ouvir o relato deste pequeno ser humano frente à História, acredita-se que as versões de Janowitz e Mayer, comparativamente à de Robert Weine e do produtor Erich Pommer, se diferenciam pela razão essencial de os dois primeiros se tratarem de súditos da monarquia austro-húngara, o que os tornava menos parciais em sua visão, do que os demais cidadãos alemães contemporâneos, ao passo que promovia uma crítica objetiva e clara ao sistema – Janowitz afirmou estas reais intenções a Kracauer (1988).

Paralelamente, Weine e Pommer, alemães natos, promoveram a representação visual da internalização, uma característica predominante em sua pátria. Ademais, para estes, a mentalidade revolucionária de Francis está defronte de uma realidade que reforça que este está descomedido, e que a conjuntura à sua volta, mesmo que oposta ao que sente, deve ser mantida. Desta feita, o choque da mentalidade *versus* a realidade pode ser a representação da atuação internacional da Alemanha nos anos anteriores: através da estigmatização da cultura de nações tradicionais, a exemplo de França e Inglaterra, como conformista, a autoridade nacional alemã conseguiu manter seus cidadãos com a moral elevada até o instante do derradeiro fracasso, que acarretou em frustração imensa como consequência da abstração da realidade até esta ser inevitável, e o sentimento foi reiterado, posteriormente, pela desastrosa revolução republicana. Fato que pode refletir esta possibilidade de interpretação é que o personagem principal, até então herói da narrativa, termina internado como louco, assim como muitos indivíduos que, diante de uma política manicomial, não necessariamente eram insanos, mas sim se rebelavam contra as normas tradicionais – justamente a motivação abstrata que levou a Alemanha à guerra. Vale ressaltar, contudo, que de acordo com Kracauer (1988), apesar de filmes espelharem a mentalidade comunitária, estes não necessariamente são baseados em credos explícitos, e sim em

uma mentalidade abaixo do nível da consciência. Desta feita, esta análise não afirma a existência de um objetivo cristalino do diretor e do produtor ao modificarem o roteiro original, mas talvez represente que a mentalidade comunitária transpassava estes também.

Por fim, a última testemunha da realidade da época adotada é a figura fictícia de Francis, narrador excêntrico da história de *Caligari*. Para Kracauer (1988), Francis está entre a tirania e o caos. O primeiro simbolizado pela alegoria de Caligari e do diretor do manicômio, ambos representados pela mesma figura, que oscila entre o vilão que ordena crimes a Cesare e o psiquiatra arqui-inimigo de Francis, que o mantém amarrado e enclausurado. Posteriormente, o caos, representado pela imagem da Feira Municipal, inspirada, por sua vez, no parque de diversões que catalisou o desenvolvimento da história para os roteiristas: este local remete à ausência total de autoridade, com liberdade para conhecer o que quiser e equidade entre os espectadores, mas sem nenhuma delimitação objetiva ou organizativa, o que demonstra o idealismo espiritual, porém pouco praticável, presente na mentalidade revolucionária alemã – fato já característico, a exemplo da aludida guerra travada com base em motivos abstratos, e que abriram margem para o intenso desprendimento da realidade; assim como da revolução que partiu de um descontentamento compartilhado, mas cuja execução não foi orquestrada, resultando em desamparo (KRACAUER, 1988; EKSTEINS, 1992).

A posição dicotômica, sugerida por Kracauer (1988), entre a tirania e o caos, defronte à imagética do manicômio e do parque, era um retrato da realidade alemã no ano de produção do filme, qual seja, 1919: tão recentemente se houvesse superado o II Reich e a rigidez do Estado de guerra, a República de Weimar já se mostrava confusa – o estabelecimento do regime republicano pelo partido social-democrata não havia sido planejado e se dera quase que de forma improvisada; ademais, o regime era estigmatizado pela “paz culpada” imposta pelo Tratado de Versalhes, que, para além da destruição herdada da guerra total, contribuiu para a catástrofe econômica generalizada; e, por fim, dada a desautorização ante a sociedade e os demais segmentos políticos, o partido buscava se moldar às exigências dos variados grupos que apoiaram sua ascensão, possibilitando a manifestação de discursos radicais, fato que corroboraria para a ascensão do Partido Nazista (FERRAZ, 2015). Notadamente, a dicotomia entre tirania e caos se faria tão representativa da mentalidade alemã que, em 1933, apenas quatorze anos após a superação do Reich e do Estado de guerra, a Alemanha voltaria a vivenciar a autoridade

onipotente e irracional, transgressora dos direitos humanos – desta vez, em sua face mais extrema (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2019).

A somar-se aos relatos obtidos a partir da análise da produção do filme, e ciente de que o cinema é a arte da sutilidade, representando, em cenas de primeiro plano e aparentemente casuais, significados mais profundos – sobretudo o cinema expressionista –, sugerem-se ainda algumas reflexões sobre possíveis alegorias do roteiro. Inicialmente, o personagem de Francis se mostra constantemente desconfiado da figura autoritária, o que, por si só, já refletiria uma característica consequente dos acontecimentos do século XX. Contudo, o narrador em estado de sanidade, em seu relato da história, mostra-se continuamente desconfiado do ilusionista autoritário que promove assassinatos, ao passo que o narrador insano da estória-moldura se mostra avesso à figura do psiquiatra, enquanto é amarrado e enclausurado por ordem deste. Tal simbologia pode se tratar de uma referência, consciente ou não, dos próprios roteiristas: Janowitz, egresso da guerra e avesso ao sistema beligerante alemão, contrário à autoridade que manda seu instrumento humano matar, pode ser representado pelo Francis narrado por si mesmo; ao passo que Mayer, abandonado pelo pai e submetido a recorrentes tratamentos psiquiátricos aos quais desenvolveu total aversão, pode ser retratado pelo narrador delirante e resistente à ação dos médicos do manicômio.

Outra alegoria possível é a das mortes no filme: Alan, amigo de Francis, assassinado, e Cesare, o sonâmbulo, morto por exaustão após tentar levar Jane embora. Poderia a morte de Alan representar o luto pelos entes queridos, assassinados a mando da autoridade onipotente, através da ação do instrumento humano empregado, qual seja, Cesare? E, sobre a morte do sonâmbulo, um ser humano tratado como equipamento e completamente alheio à realidade, em decorrência da exaustão a que uma das missões ordenadas por seu líder o submeteu, poderia ser a representação da vida e da morte dos combatentes na guerra? Haja vista que os próprios roteiristas afirmaram a Kracauer (1988) que enxergavam Cesare como uma vítima da autoridade, acredita-se que é uma sugestão razoável, diante do luto generalizado após a guerra, que este sentimento permeasse também as mentes criativas da equipe da produção, a ponto de ser manifestado, mesmo que involuntariamente, nas entrelinhas do filme.

Ao fim, acerca do personagem Caligari, este estudou intensamente o sonambulismo, a ponto de enlouquecer e buscar a experimentação de seus conhecimentos sem nenhuma consideração a limites morais ou legais. Para além do caráter premonitório dos experimentos

humanos pela autoridade nazista posteriormente, o estudo em busca da razão que culmina na loucura total pode ser o imagético no desprezo à racionalidade e desejo de retorno ao primitivo, aspecto compartilhado pela Arte Moderna, pelo Expressionismo e pela sociedade como um todo, após a derrota da crescente racionalização do século XIX. Por último, *Caligari*, na narrativa de Francis, termina sua história preso em um quarto, delirante, como os demais pacientes do manicômio. Esta pode ser entendida como expressão de que o líder autoritário se trata de um indivíduo semelhante aos demais com quem convive, e o que o alça à posição de poder é sua capacidade de desprezar os direitos humanos e os valores morais e, para além disso, quando ascendido, passa a desprezar seus semelhantes, o que, novamente, adquire caráter premonitório da figura de Hitler.

Kracauer (1988) afirma que as produções cinematográficas alemãs possuíam um rígido padrão organizativo que as consagrou pela profunda coesão dos atores e seus trejeitos com o ambiente e mesmo com as possíveis trilhas musicais: os diretores estudavam dias a fio cada expressão facial, cada objeto da decoração, cada *take*. Tendo isso em vista, as reflexões acima podem ser acasos do primeiro plano. Contudo, considerando que o contexto e a mentalidade alemães, como estudados ao longo do trabalho, podem ser percebidos nestes sutis detalhes, são propostas de reflexão acerca das particularidades do cinema mudo e seu potencial significativo, seja este inserido racionalmente na produção, seja pelo simples fato de as equipes fazerem parte da mesma sociedade e serem trespasada pelos mesmos acontecimentos, projetando isto no produto da vida cultural de sua nação.

Conquanto não houvesse um manifesto do cinema expressionista alemão e as produções não se agrupassem oficialmente enquanto tal, uma quantidade sobremaneira de filmes passou a compartilhar a estética inaugurada por *Caligari*, e o próprio trabalho de cenários deformados e jogo confuso de luz e sombra – que passou a ser conhecido nos Estados Unidos como *germanic lighting* – se tornariam internacionalmente admirados e reproduzidos (KORFMANN, 2006). Os anos de auge do cinema alemão, embora ínfimos – a partir de 1924, com o paulatino aumento da participação do Partido Nazista no Parlamento (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2019), já inicia-se seu declínio – causaram impressões de longo prazo na sétima arte (KRACAUER, 1988). Com a migração forçada dos cineastas e de demais integrantes das equipes técnicas, com a paulatina ascensão do Nazismo e demonização da Arte Moderna – ou, como passaram a acusar, *arte degenerada* (STRICKLAND; BOSWELL, 2002) –, Hollywood contratou

todos que pôde (HOBBSAWM, 1995), e o cinema estadunidense adquiriria semelhanças visuais com os filmes expressionistas, sobretudo nas produções de terror e suspense (MURARI; PINHEIRO, 2012). Contudo, o Expressionismo é inerente ao meio político em que se concretizou. Desta forma, com a debandada de equipes dos estúdios cinematográficos alemães, o estilo do cinema expressionista deixará de existir, e apenas alusões visuais através da estética semelhante serão mantidas, o que não é suficiente para garantir a existência da vanguarda alemã tão dramaticamente politizada (RESENDE, 2014).

Portanto, o que os relatos individuais presentes no filme mostram sobre a realidade alemã naquele momento se torna mais claro. Para os não-nacionais, como Janowitz e Mayer, a crítica ao Estado de guerra alemão era evidente e inevitável: em prol do “mito da vitória”, a autoridade nacional voltara todos os esforços para a produção bélica, de forma que a sociedade civil ficara completamente desamparada, o que é percebido já durante os anos de conflito, mas fica fortemente evidenciado depois, com o cataclismo social. Combinado à censura da realidade por parte dos veículos de comunicação institucional, fato que potencializa a desconfiança, surge uma profunda aversão à autoridade onipotente, o que culmina na tentativa revolucionária de implementação da República de Weimar mas, logo se vê, será um regime ineficaz. Os nacionais, como Weine e Pommer, mantêm a história original dos roteiristas, contudo, a trabalham de forma internalizada na mente do personagem principal, o que realça a tendência histórica e cultural alemã de anteposição do mundo interior sobre o mundo real, e sugere que o ideário revolucionário ainda existia, todavia, se tratava de uma visão interior, diante da realidade catastrófica que frustrava este ensejo.

Por fim, o testemunho que foi ouvido por todos os espectadores – independentemente das edições a que o negativo tenha sido submetido para cada exibição – foi o do personagem Francis. Sua posição dicotômica entre a tirania da figura de Caligari e do diretor, e o caos representado na imagética da Feira Municipal, contam muito sobre a Alemanha no entre-guerras: recentemente superado o arcabouço burocrático altamente centralizado que era o II Reich, instaura-se uma República confusa, refém de empréstimos estrangeiros e restringida pela ausência de aceitação, que precede a ascensão de um regime ditatorial. A dificuldade alemã de esboçar um projeto revolucionário pautado por ações exequíveis na vida real, e não apenas por sentimentos e ideais virtuais, marcou a transição para a República de Weimar, assim como a ação na guerra e, por fim, é espelhado na imagética do caos ante a tirania.

Finalmente, vê-se a importância da análise do produto da vida cultural, nomeadamente do cinema, para a compreensão da sociedade. Haja vista que este é a arte da sutileza, pois circunscreve todo o campo visível e, com isso, transmite sentimentos ao espectador através de feições, movimentos, objetos, dentre outros; possibilita um notável caráter interpretativo da obra. Com isso, é possível analisar o relato de testemunhas visuais de determinados contextos históricos a partir de narrativas e enredos, em detrimento do estudo da Grande História como a ação épica e impessoal.

## 5 QUINTO ATO: CONCLUSÃO

O Expressionismo, conforme o próprio nome sugere, é uma vanguarda de arte que priorizava a expressão dos sentimentos em detrimento da aparência. O nascimento deste é viabilizado pela inauguração da Arte Moderna, cujo fundador é considerado Paul Cézanne, que superou a restrição de forma e de cor que as normas acadêmicas impunham. A somar-se, Vincent van Gogh estreou o uso do trabalho artístico, já desvinculado dos padrões anteriores, com finalidade de causar sentimentos no observador, ao passo que representavam seus próprios – linhas, formas e cores não convencionais eram empregadas para conectar pintor e observador em torno da mesma sensação. Posteriormente, inaugurando a estética e a temática expressionistas, o célebre conjunto de quatro obras “O Grito”, de Edvard Munch, promove grande influência nos artistas alemães ao ser exibido em Berlim. Desta forma, nasce o Expressionismo na Alemanha, país onde atingiu seu ápice.

A arte de expressar as visões internas adquire tanta influência na Alemanha devido a tendências históricas da nação – a interiorização das percepções mundanas se tornou uma predisposição após ter sido, reiteradamente, o refúgio para uma população exposta a contradições políticas e sociais de forma constante. Primordialmente, a unificação de dezenas de pequenos Estados germânicos sob uma única pátria, combinada à estratégia política de incentivo dos pontos de diferença, consoma a primeira guinada para dentro de si: o único lugar onde a Unificação Alemã, de fato, promovia o sentimento de pertencimento a uma nação, era no âmago do próprio indivíduo. Com a efervescência cultural nos anos posteriores à Unificação, possibilitados pelo equilíbrio advindo do êxito econômico alemão, a *Kultur* ampliava-se, sendo, em última análise, fator para a própria entrada na Primeira Guerra Mundial. A *Kultur* era o ideário coletivo alemão

que antepunha o olhar para o futuro, e que, para promover a nova e dinâmica cultura alemã no mundo, se fazia necessário superar as convenções conformistas e burguesas que ditaram o século XIX, sobretudo as culturas inglesa e francesa.

As motivações e os objetivos da Alemanha ao lançar-se na Primeira Guerra Mundial eram abstratas e, desta forma, abriam margem para subjetividades. A predisposição à internalização do mundo exterior, combinada à carência de intenções claras e concretas seriam, em si, aportes para manutenção do afastamento do mundo real. Contudo, a vivência limítrofe dos combatentes nas trincheiras e a censura e o eufemismo na comunicação com a sociedade civil, consubstanciando a manutenção do moral das tropas e de suas famílias, foram fatores que forçaram a guinada para dentro exponencialmente – o povo alemão nunca estivera tão alheio à realidade. Desta forma, se mantiveram fiéis à afirmativa de que a guerra seria vencida, conquanto todos os fatos desmentissem a crença, o que causou enorme desintegração psicológica quando a derrota foi concretizada e a vexatória assinatura do Tratado de Versalhes foi imposta.

A situação da Alemanha pós-guerra era catastrófica: destruição, luto, desamparo, fome, desemprego; soma-se a isto os empréstimos colossais que precisaram ser adquiridos a fim de ressarcir as potências vencedoras, que pioraram a situação econômica – a moeda vigente foi quase 100% desvalorizada e a inflação corroía a subsistência. Neste cenário, em uma breve febre revolucionária a fim de se desligar da realidade de sofrimento e promover um futuro transformador, é estabelecida a República de Weimar em 1919. Contudo, a decepção com o partido social-democrata que ascendeu ao poder asfixia os ares revolucionários e desautoriza os dirigentes perante a população. Nesta conjuntura alemã, o Expressionismo, que até 1914 era uma vanguarda reservada a intelectuais burgueses, passa a gerar conexão com a sociedade como um todo, diante da deformação e da angústia, características das obras, que passam a ser reconhecidas dentro dos próprios indivíduos.

O cinema alemão tem seu breve auge após a Primeira Guerra Mundial e antes do início da paulatina ascensão nazista. Haja vista que a vanguarda expressionista passara a ser admirada socialmente, é bem recepcionada a proposta de um roteiro de suspense e com estética expressionista, qual seja, para o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Este é produzido e lançado no contexto supracitado, e alcança grande sucesso de crítica e de público, sendo vendido para reprodução em diversos países e promovendo a técnica cinematográfica alemã mundialmente, de forma que, com a migração forçada de cineastas e equipes de produção, Hollywood absorve

grande parte deste contingente artístico, o que mantém a estética expressionista, mas não é capaz de manter a vanguarda, visto que esta é intrínseca a seu contexto histórico.

A partir deste cenário histórico, social e cultural apresentado ao longo da presente monografia, buscou-se a resposta para o questionamento: o que se pode concluir sobre a realidade da sociedade alemã no imediato pós-Primeira Guerra Mundial, a partir das características do cinema expressionista alemão presentes no filme exordial *O Gabinete do Dr. Caligari*? Partindo da metáfora do espelho, de Weldes e Rowley, que propõe que a produção cultural de uma nação reflete o contexto social e político vivenciado por esta, traçou-se o caminho sugerido por Aleksiévitich para análise da História: não a partir da ótica dos Estados nem da hagiografia dos heróis, mas sim do testemunho do pequeno ser humano, com suas infinitas complexidades, frente aos grandes acontecimentos. À vista disso, tomou-se como relato da conjuntura alemã no pós-guerra o que foi narrado no enredo original de *Caligari*, idealizado por Hans Janowitz e Carl Mayer; o significado das edições do diretor e do produtor do filme; e, por fim, a alegoria presente na narrativa de Francis, o personagem principal. Com estes relatos, foi possível concluir que *Caligari*, através do viés expressionista – ressaltado pela maquiagem carregada, pelo exagero das interpretações, pelos personagens alucinados, pela abstração do cenário, pela temática pessimista e pela priorização da visão interior –, reflete a insatisfação generalizada com a autoridade alemã.

Para os não-nacionais, Janowitz e Mayer, a crítica do roteiro era, de forma clara, contra a autoridade irracional, personificada por Caligari como uma alegoria do Estado alemão, que subjugava indivíduos alienados, como Cesare ou os soldados, de forma a efetivar ações violentas para aferir suas teses, independentemente de convenções morais e legais. A ação de Weine e de Pommer, respectivamente diretor e produtor, sobre o roteiro original, indica que ambos partilhavam da tendência alemã à internalização do mundo exterior, ao inserir a narrativa em uma estória-moldura, assim como retratar o espírito revolucionário como uma visão individual defronte a realidade conformista da Alemanha derrotada e da República frustrada. Por fim, as percepções de Francis, o personagem principal, sugerem a dicotomia alemã naquele momento, ante a tirania e o caos. A tirania, representada por Caligari e pelo diretor do manicômio, era também o símbolo do Estado centralizado do Reich, que fora superado pela instauração da República. Contudo, pela ausência de delineamentos organizativos do partido social-democrata, a República de Weimar tornara-se o próprios caos, que, por sua vez, é simbolizado pela turbulenta Feira Municipal de Holstenwall. A profunda frustração com a autoridade e a crescente abstração

do mundo exterior predisõem a Alemanha à escalada de um novo regime que dialogava com as revoltas individuais, que seria o Nazismo. Cabe, ainda, citar que nenhum dos vieses tira a veracidade do cinema como representante da realidade social a nível individualizado e coletivo: utilizou-se o cinema como representante dos dispositivos psicológicos, conscientes ou não, que foram impressos por grupos de pessoas a cada etapa de edição da produção, e estas impressões são simbólicas da mentalidade coletiva de uma sociedade que passara pelas mesmas vivências da Grande História.

O objetivo inicial do presente trabalho, qual seja, analisar o contexto europeu e alemão no campo político, econômico e diplomático no final do século XIX e início do século XX, foi alcançado no primeiro ato. Deste, obteve-se como resultado a constatação de dois fortes movimentos de guinada para o mundo interior, promovidas, primeiro, pelas contradições da Unificação Alemã e, posteriormente, como reflexo do afastamento da realidade durante a Primeira Guerra Mundial. Ademais, constatou-se que a estética vigente até 1914 já não abrangia as vivências da primeira experiência de guerra total e, desta feita, se amplia a migração para a estética moderna em diversos produtos da vida cultural.

As observações do ato supracitado possibilitaram aprofundar no estudo do segundo objetivo da pesquisa, qual seja, observar as manifestações do Expressionismo e suas características, desde seu nascimento, na pintura, até sua propagação mundial nas telas de cinema. Com a popularização da Arte Moderna, inaugurada por Paul Cézanne, da expressão de sentimentos através da distorção pictórica, inaugurada por Vincent van Gogh, e da temática do sombrio através da representação desfigurada, inaugurada por Edvard Munch; o Expressionismo pôde florescer na Alemanha, sobretudo após a Primeira Guerra e a consequente identificação da sociedade com a temática reveladora das doenças da alma. Com o crescimento da indústria cinematográfica na Alemanha, paralelamente à crescente admiração ao Expressionismo, foi uma questão de tempo até a sétima arte ser cooptada pela vanguarda. Este fato se dá com a obra inaugural do cinema expressionista, qual seja, *Caligari*, cuja estreia foi em 1920. Portanto, no terceiro ato foi alcançado o segundo objetivo de pesquisa, cujo resultado foi a compreensão da origem do Expressionismo e de como suas características representavam a nação desamparada a nível social e individual.

Com a estreia de *Caligari* e do cinema expressionista, o terceiro objetivo foi avaliar se, e de que forma, as características da vanguarda, presentes no filme exordial, representavam o

contexto alemão. Deste estudo, constatou-se que o cinema, devido a sua amplitude de representação visual, se torna o principal instrumento de ilustração das dinâmicas humanas. Para além disso, por ser produzido por uma grande equipe técnica, e voltado para as massas anônimas, é representativo da mentalidade majoritária de uma sociedade. Desta forma, as características de *Caligari* certamente ilustram a conjuntura no início da década de 1920. Ademais, a fim de aferir de que forma esta ilustração é feita, foram apresentados três modelos de narrativa da realidade e, a partir destes, concluiu-se que a insatisfação com o Estado alemão era generalizada, o que promoverá a predisposição à ascensão nazista.

Julgo ser de mister importância a valorização da cultura que este trabalho de conclusão visa, sumariamente, divulgar. A cultura como um todo, mas especificamente o cinema, é chave essencial para a compreensão das dinâmicas humanas e, a partir disto, da mentalidade comunitária e seu impacto presente e futuro em um país, tanto nacional como internacionalmente. Ademais, o cinema exerce papel de registro social e histórico, o que promove a compreensão destas dinâmicas mundo afora, em qualquer época. *O Gabinete do Dr. Caligari* é um filme alemão produzido em 1919, e suas alegorias são capazes de fornecer informações que, com o amparo histórico necessário para análise, explicam mesmo algumas razões primordiais para a conflagração da Segunda Guerra Mundial, o maior evento do século XX. Desta forma, o incentivo à cultura nacional é essencial como ferramenta de averbação social e seu registro a longo prazo, e a democratização do acesso à cultura é primordial para promover o conhecimento.

Para além da importância social da cultura e do cinema, a aproximação dos campos de Relações Internacionais e de História da Arte viabiliza uma análise de conjuntura, por parte dos internacionalistas, muito mais fundamentada, haja vista a capacidade interpretativa da produção cultural de uma nação em relação ao mundo ao seu redor. Se a história, a fim de ser verdadeiramente compreendida, deve também ser buscada no relato do pequeno ser humano que testemunha a Grande História, poucos documentos fornecerão este relato tão honestamente quanto as sutilezas da produção cinematográfica.

Por fim, dada a relevância da matéria, acredito, enquanto formanda de Relações Internacionais, ser de grande importância o desenvolvimento de estudo pautado na análise cultural. A fuga da “narrativa do vencedor” embasa profundamente a compreensão conjuntural e, desta forma, a pesquisa na área de produções cinematográficas como forma de diagnóstico do contexto social e as origens históricas deste, sobretudo em países não-hegemônicos,

potencializando a voz do “não vencedor”, é uma temática que merece investigação constante. A cultura merece estar no palco.

## ATO FINAL: REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, S. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BACHA, C. J. C. **Macroeconomia aplicada à análise da economia brasileira**. São Paulo: Edusp, 2004.

D'ALMEIDA, A. O cinema de não-ficção da Argentina e o do Brasil na década de 60: similaridades no olhar. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...] Rio de Janeiro: [s. n], 2005 p. 1-16.

DUROSELLE, J. B. **A Europa de 1815 aos nossos dias**. São Paulo: Pioneira, 1985.

EISNER, L. **A Tela Demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

EKSTEINS, M. **A Sagração da Primavera**: a Grande Guerra e o nascimento da Era Moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ENGLUND, P. **A Beleza e a Dor**: uma história íntima da Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

EURATLAS. **Europe in Year 1800**. Disponível em:

<https://www.euratlas.net/history/europe/1800/index.html>. Acesso em 29 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. **Europe in Year 1900**. Disponível em:

<https://www.euratlas.net/history/europe/1900/index.html>. Acesso em 29 ago. 2022.

FERRAZ, J. G. O Expressionismo, a Alemanha e a 'Arte Degenerada'. **CADUS: Revista de História, Política e Cultura**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 51-58, jul. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/polithicult/article/view/23725>. Acesso em: 23 jun. 2022.

GOMBRICH, E. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

HOBBSAWM, E. **A Era dos Impérios: 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

\_\_\_\_\_, E. **Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KORFMANN, M. Romântico, expressionista e colorido: O Gabinete do Dr. Caligari (1920). **Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras**, Florianópolis, v. 30, [s.n.] , p. 97-112, jan. 2006 - jun. 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/164687>. Acesso em: 01 set. 2022.

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

LAMBERT, R. **A Arte do Século XX**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

LEICHT, H. **História Universal da Arte**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

MARIUZZO, P. A Primeira Guerra Mundial pelas lentes do cinema. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 66, n. 2, p. 64-65, jun. 2014. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252014000200024&script=sci\\_arttext&tln g=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252014000200024&script=sci_arttext&tln g=pt). Acesso em: 23 jun. 2022.

MURARI, L. C.; PINHEIRO, F. P. F. O Expressionismo Alemão e suas Múltiplas Derivações Americanas. **O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 7, [s.n.] , p. 132-144, jan.2012 - jun.2012. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/72>. Acesso em: 14 fev. 2022.

NEVES, V. Natureza Morta: a arte que perdurou milênios. **Arteref**, 2022. Disponível em: <https://arteref.com/pintura/natureza-morta-a-arte-que-perdurou-milenios/>. Acesso em 10 set 2022.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção de Robert Weine. Berlim: Studio Babelsberg, 1920. 1 vídeo (70 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yQn1j34-f4A>. Acesso em: 15 set. 2022.

RESENDE, A. C. F. Expressionismo Alemão no cinema atual: contexto histórico, artístico e influências. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S.l.], v. 4, n. 7, p. 17-26, mai.2014 - out.2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15650>. Acesso em: 07 fev. 2022.

STANCIK, M. A. Entre flores e canhões na Grande Guerra (1914-1918): o final da Belle Époque e o começo do "breve século XX" em um álbum de retratos fotográficos. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 29, n. 58, p. 443-465, dez. 2009. Doi:<https://doi.org/10.1590/S0102-01882009000200009>.

STRICKLAND, C.; BOSWELL, J. **Arte Comentada da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **A subida dos nazistas ao poder**. [S.l.], 2019. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/the-nazi-rise-to-power>. Acesso em: 10 set. 2022.

VALENTIN, I. F. A Reforma Protestante e a educação. **Revista de Educação do Cogeime**, v. 19, n. 37, p. 59-70, jul.2010 - dez.2010. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-cogeime/index.php/COGEIME/article/view/66/66>. Acesso em: 05 set. 2022.

VIEIRA, M. Primitivismo Artístico e Zoológicos Humanos na Pintura e Cinema Expressionista: Dos Gabinetes de Curiosidades ao Gabinete do Dr. Caligari. *In*: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 30., 2016, João Pessoa. **Anais eletrônicos** [...] João Pessoa: [s.n.], 2016

WEBER, F. **A formação do estado alemão e a construção do sistema bismarckiano de alianças**: do congresso de Viena ao surgimento de uma potência contestadora. 2013. 57f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Internacionais) - Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/96560>. Acesso em: 15 jul. 2022.

WELDES, J.; ROWLEY, C. So, How Does Popular Culture Relate to World Politics?. **E-International Relations**, 2015. Disponível em: <https://www.e-ir.info/2015/04/29/so-how-does-popular-culture-relate-to-world-politics/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

WIKIART. **Berlin Street Scene**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/berlin-street-scene-1914>. Acesso em 10 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **Café Terrace at Night (Place du Forum, Arles)**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/vincent-van-gogh/cafe-terrace-place-du-forum-arles-1888>. Acesso em 10 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **Composition IV**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-iv-1911>. Acesso em 10 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **Eu em Arcadia**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/nicolas-poussin/eu-em-arcadia-1639>. Acesso em 09 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **Full moon**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/paul-kllee/full-moon-1919>. Acesso em 10 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **Mask Still Life III**. Disponível em:

<https://www.wikiart.org/pt/emil-nolde/mask-still-life-iii-1911>. Acesso em 10 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **O grito**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/edvard-munch/o-grito-1893>.

Acesso em 09 set. 2022