

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO –
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS –
CAMPUS DE GUARULHOS.**

Luciano Nunes do Vale

**O AUTÔMATO, O GESTO E A ALEGORIA: EXPRESSIONISMO E
CINEMA NA CULTURA DE WEIMAR. LEITURAS A PARTIR DE
WALTER BENJAMIN E SIEGFRIED KRACAUER**

MESTRADO EM FILOSOFIA

Guarulhos
2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO –
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS –
CAMPUS DE GUARULHOS.**

Luciano Nunes do Vale

**O AUTÔMATO, O GESTO E A ALEGORIA: EXPRESSIONISMO E
CINEMA NA CULTURA DE WEIMAR. LEITURAS A PARTIR DE
WALTER BENJAMIN E SIEGFRIED KRACAUER.**

MESTRADO EM FILOSOFIA

Trabalho de Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação da Profa. Doutora Lilian Santiago-Ramos.

Guarulhos
2015

VALE, Luciano Nunes do.

O autômato, o gesto e a alegoria: Expressionismo e cinema na cultura de Weimar. Leituras a partir de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer. – Guarulhos, 2015.

175 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento ou Programa de Pós Graduação, 2015.

Título em inglês: The automaton, the gesture and the allegory: Expressionism and film in Weimar culture. Readings from Walter Benjamin and Siegfried Kracauer.

1.Estética. 2. Expressionismo. 3.Cinema. 4. Alegoria. I. Matos, Olgária Chain Féres. Ramos, Lilian Santiago. II. Título.

LUCIANO NUNES DO VALE

**O AUTÔMATO, O GESTO E A ALEGORIA: EXPRESSIONISMO E CINEMA
NA CULTURA DE WEIMAR. LEITURAS A PARTIR DE WALTER
BENJAMIN E SIEGFRIED KRACAUER**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da Universidade
Federal de São Paulo como
requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre
em Filosofia.

Área de concentração:
Subjetividade, Arte e Cultura.

Aprovação: ____/____/____

Prof^a. Dr^a. Lilian Santiago Ramos (Orientadora)
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Patrícia da Silva Santos
Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lino e Jeanete (*In memoriam*), pela paciência ao longo dos anos. À Dona Jeanette especialmente, que partiu para o outro lado do mistério no início do processo do mestrado. Saudades eternas.

A Lilian, por toda sua dedicação, generosidade e compreensão, em relação tanto às dificuldades inerentes à pesquisa e escrita quanto à fatores periféricos de natureza diversa e à margem do processo acadêmico. Ainda que, devido às broncas ocasionais, quisesse injustamente se intitular *Shrew*, na verdade sempre navegou alçando as velas do carinho e da doçura. Infundiu expressão solar e céu estrelado em meu mergulho pela sombria *Stimmung* expressionista, tal qual uma paisagem na neblina.

Ao professor Luciano Gatti, tanto pela acolhida no Grupo de Estudos de Teoria Crítica – onde, juntamente com Lilian e Francisco, me auxiliou no adentrar do universo benjaminiano – quanto pelas inestimáveis observações, às instigantes e esmeradas observações da qualificação que clarificaram o trajeto para o desenvolver da dissertação e aos elogios e críticas da defesa.

À professora Patrícia da Silva Santos, primeiramente pelo seu vigoroso trabalho sobre Kracauer em sua tese de doutorado, trabalho este que me foi decisivo para o esclarecimento de algumas questões e o incremento da dissertação e que, tenho certeza, será referência obrigatória para posteriores estudos sobre o autor. Depois, pela pronta e calorosa aceitação para compor a banca e pela acurada atenção na leitura, pelo apuro da análise e pelos elogios e críticas preciosas.

À professora Yanet Aguilera, que participou da banca de qualificação e fez valiosas observações, principalmente a crítica ao perigoso caráter teleológico e historicista que a dissertação apresentava até aquele momento e aos poderosos *insights* para um Expressionismo a contrapelo, com suas possibilidades de desvio da trajetória da catástrofe.

À Daniela Gonçalves, pela gentileza e atenção no esclarecimento de dúvidas e resolução de problemas no PPG.

À professora Arlenice Almeida da Silva, por encorajar tardes cinematográficas na graduação, entusiasmar ideias iniciais que tomaram forma e incentivar minha vinda à Unifesp.

Ao professor Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado, pelas aulas, conversas e orientações do Estágio Docência e também pela recepção no grupo de Estudos de Teoria Crítica e por, juntamente com Lilian e Luciano, clarificar passagens benjaminianas.

À professora Jacira de Freitas e ao professor Ivo da Silva Júnior, com quem fiz disciplinas e indiretamente - dentro dos temas da alienação em Rousseau e Marcuse e da política em Nietzsche, respectivamente - estimularam elos e conexões que contribuíram para algumas reflexões de âmbito político dentro da dissertação.

À professora Olgária Matos, que possibilitou minha entrada no Programa e o trabalho desenvolvido com Lilian.

Ao professor Rafael Uraro Frenlijch, por gentilmente ter se colocado à disposição como professor suplente.

Aos meus irmãos Lucas, Lúcio e Luciane, pela compreensão das idiossincrasias da minha rotina

A Fabio Nunes Silva, comparsa de jornadas e reflexões sobre arte, política e modos de vida. E também dos percalços da origem operária.

Aos amigos: Alessandro, Daniel, Natalha, Willians, por entre tantas coisas nos últimos anos, pela acolhida nas minhas idas a São Paulo.

A todos os amigos, por uma série de fatores que têm a afetividade como centro.

A Marco Antônio da Silva, colega dos primeiros anos de cinefilia, que lançaram as bases para o presente. Nunca me esqueço quando, ainda nos anos 1990 - era pré-celular e internet -, soube que a TV Cultura iria exibir *O Gabinete do Dr. Caligari* e fui naquele exato momento, de bicicleta, dar a notícia ao camarada.

À CAPES, pela bolsa que me proporcionou um estudo mais tranquilo.

Ergueu-se ele – o que dormia há muito
Ergueu-se de baixo, das profundezas.
De pé ao crepúsculo, enorme, não reconhecido,
Ele amassa a lua com mãos negras.

(Georg Heym)

RESUMO

Neste trabalho de dissertação abordamos como a atuação do ator no cinema expressionista alemão assumiu um caráter alegórico, caracterizada por gestos estilizados cuja tensão, concentrada nas mãos e no arfar, configuraram os tipos tiranos e autômatos apontados por Siegfried Kracauer em seu livro *De Caligari a Hitler*. Partimos da análise das atuações de Conrad Veidt nos filmes *O Gabinete do Dr. Caligari* e *As Mãos de Orlac*; e também da leitura de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, tomando por base o conceito de alegoria do primeiro e os de fenômeno de superfície e culto da evasão do segundo. Nesse sentido, a alegoria do autômato se torna emblemática para o desenvolvimento da pesquisa, circulando na esfera de interpretação de ambos autores.

Palavras-chave: filosofia, expressionismo, alegoria, teatro, cinema alemão, culto da evasão.

ABSTRACT

The present dissertation studies how the actor in the German Expressionist films depicts an allegorical *persona*, characterized by stylized gestures whose voltage, concentrated in the hands and gasp, shaped the types of tyrants and automatons appointed by Siegfried Kracauer in his book *From Caligari to Hitler*. We depart from the analysis of the acting of Conrad Veidt in the films *The Cabinet of Dr. Caligari* and *The Hands of Orlac*; and also the reading of Walter Benjamin and Kracauer, based on their concepts of allegory and surface phenomenon and cult of distraction. In this sense, the allegory of the automaton becomes emblematic for this research development, circulating in the interpretation sphere of both authors.

Keywords: Philosophy, Expressionism, Allegory, Theater, German Cinema, Cult of Distraction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A vontade de poder da autoridade ilimitada. Werner Krauss em <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1919).....	95
Figura 2: Mary Wigman em <i>Hexentanz</i> (1929)	97
Figura 3: Conrad Veidt como o sonâmbulo Cesare, se esgueirando pelo muro como se fosse uma figura do cenário que adquire vida e movimento.	114
Figura 4: Ernst Deutsch em cena na peça <i>Der Sohn (O Filho)</i> e em litografia de seu personagem, feita por R. Gliese (1916).....	139
Figura 5: Conrad Veidt em <i>As Mãos de Orlac</i> (1924)	140
Figuras 6, 7, 8, 9, 10 e 11: A abjeção de Orlac (Veidt) por suas novas mãos.....	149
Figura 12: “Acorde de sua noite escura”. O sonambulo Cesare, o autômato dominado pela vontade do tirano Caligari. Conrad Veidt e Werner Krauss em <i>O Gabinete do dr. Caligari</i> (1919).	162
Figura 13: Peter Lorre como o infanticida julgado pelo submundo em <i>M</i> (1931) de Fritz Lang.	162
Figura 14 : Drácula (Bela Lugosi) usando as mãos para hipnotizar suas vítimas.....	163
Figura 15: Zé do Caixão e suas unhas no terror terceiro mundista	163
Figuras 16 e 17: Robert Mitchum como o Pastor Harry Powell, com L.O.V.E. e H.A.T.E tatuado em suas mãos, mais uma vez a mão como signo da ação. <i>The Night of the Hunter</i> (1955), dirigido por Charles Laughton	164
Figura 18: Steven Berkoff como Gregor Samsa, em sua adaptação teatral de <i>A Metamorfose</i> de Kafka (1969).	165
Figura 19: Nick Cave no clip <i>The Mercy Seat</i> (1988), em que o condenado tem tatuado G.O.O.D e E.V.I.L, referência direta de <i>The Night of The Hunter</i> e aos signos apresentados no filme: “Like my good hand I tatooed E.V.I.L. across it's brother's fist.”	165
Figuras 20 e 21: O vampiro que traz a peste e sua releitura. Os Nosferatus de Murnau (1921) e Werner Herzog (1979), vividos por Max Schreck e Klaus Kinski, respectivamente.....	166

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	3
INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1:	17
Kracauer: o diagnóstico, a massa e a evasão	17
1.1 O diagnóstico do presente.....	18
1.2 O ornamento da massa e a distração.....	21
1.3 Expressionismo e cinema	38
CAPÍTULO 2:	66
Benjamin: a alegoria, o Expressionismo e o autômato.....	66
2.1 Benjamin e as “afinidades eletivas” entre Barroco e Expressionismo.....	67
2.2 Benjamin e o cinema.....	79
2.3 A alegoria do autômato em Benjamin	87
CAPÍTULO 3	96
Poética expressionista: o gesto como alegoria	96
3.1 Elementos para uma poética do gesto expressionista.....	97
3.2 A atuação teatral expressionista: o grito no teatro.....	114
3.2.1 <i>Schrei: antecedentes</i>	116
3.2.2 <i>Schrei: êxtase e síntese</i>	121
3.2.3 <i>Suprema tríade: Krauss, Körtner e Deutsch</i>	127
3.3 As Mãos de Orlac/As Mãos de Veidt.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
4.1 Por um Expressionismo a contrapelo.....	151
4. BIBLIOGRAFIA:.....	167

INTRODUÇÃO

Artistas e intelectuais incorporando o *Zeitgeist*, o espírito do tempo, em construções de formas e conceitos diversos, mas que apresentam uma conexão de “afinidades eletivas” em que o espanto filosófico se enreda nas teias da vivência do choque causadas pela modernidade. Tempo marcado pelo mal-estar provocado tanto pela racionalização da engrenagem capitalista, quanto pela traumática experiência da Primeira Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, o surgimento do cinema e das vanguardas acarretaria um questionamento da instituição arte que se estenderia ao próprio questionamento de valores e perspectivas da tradição cultural e dos modos de vida e, em pouco tempo, o impacto das alterações da percepção e na recepção estética se somaria às possibilidades concretas de mudança radical do modo de produção com a revolução bolchevique. Edvard Munch já anunciava em seu quadro *O Grito* o que estava por vir: o grito parecia uma sirene do apocalipse, um arauto anunciando esse estado de espírito construído como um mosaico onde cada contribuição reluzia na constelação do espanto e de mal-estar ante a modernidade. Nisso, se interligavam profundos consortes entre concepções filosóficas, procedimentos artísticos e posicionamentos políticos.

No caso particular da Alemanha, o terreno se mostrava fértil para tais ebulições. Um tardio - mas avassalador - processo de industrialização que abalava as estruturas então carregadas de resquícios feudais, intensificava uma cultura marcada pelo culto à autoridade e à ideia de dever, que encontrava sua perfeita configuração nas instituições militares que, por sua vez, mostraram-se logo à vontade com as emergentes necessidades da expansão imperialista. Nem mesmo as ruínas da humilhante derrota da Primeira Guerra Mundial e a proclamação da República de Weimar seriam capazes de atenuar essa tendência, que mobilizaria a ação de forças paramilitares de direita (os *Freikorps*) - formadas por veteranos de guerra conservadores e monarquistas inconformados com a derrota – que, com o apoio da socialdemocracia, reprimiram o movimento operário alemão – a princípio moderado e orientado pelo programa socialdemocrata, que temia os movimentos de massa espontâneos e acreditava no respeito à legalidade das velhas elites que, na verdade, eram entraves à realização desse mesmo programa -, contribuindo para soterrar a esperança de uma revolução proletária com o assassinato dos líderes mais radicais: Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht,

ambos ligados à Liga Espártaco.¹ Essa tendência militarista e autoritária ficaria à espreita durante o período da frágil e dividida democracia da República de Weimar, mas voltaria à tona com a insatisfação popular e a ascensão nacional-socialista, porém, acrescentada de grande dose de rancor, de ressentimento e de revanchismo.

No terreno específico da arte, o grito expressionista sobressaía como contestação na Alemanha. O Expressionismo foi um dos movimentos artísticos e literários mais fecundos e prolíficos do início do século XX, abrangendo - num período de praticamente duas décadas - artes plásticas, literatura, teatro, música, dança, arquitetura e cinema em torno de uma diversidade de grupos e tendências que - numa infinidade de manifestos de ordem estética, política e moral - oscilavam entre a ruptura com a tradição e a herança de um *pathos* que já encontrava sua expressão transtornada na geração *fin de siècle* que antecedeu aos expressionistas (Van Gogh, Munch, Dostoiévski, Nietzsche e Strindberg)². Contudo, mais do que concordância artística e estética, o Expressionismo encontrava unidade mais na atitude e na crítica, ainda que com tonalidades melancólicas, românticas e idealistas, com o mundo capitalista e sua engrenagem – configurada, por exemplo, no avanço tecnológico e na mentalidade burguesa - que tolhia a capacidade subjetiva do indivíduo e este, sufocado, exteriorizava suas dores mais profundas por meio do grito. No entanto, tratava-se de uma subjetividade que não se dava somente em um plano individual, mas alcançava uma dimensão coletiva, tomando forma como um sentimento profundo pelos conflitos e tensões da humanidade: o individual cedendo em favor de uma concepção do humano como entidade universal. Essa coexistência entre consciência coletiva e iniciativa individual se materializava tanto na fundação de grupos artísticos como o *Die Brücke* (1905) e o *Der Blaue Reiter* (1911) quanto na independência de artistas como Oskar Kokoschka, Egon Schiele e Alfred Kubin.

¹ Afirma Isabel Loureiro: “Minha “tese”, trocada em miúdos, é que a República não se enraizou nesse país de “modernização conservadora” justamente porque a democracia radical corporificada nos conselhos de operários e soldados, criados espontaneamente no início da revolução, foi liquidada pelas lideranças conservadoras do movimento operário, em particular pela socialdemocracia, cujos símbolos maiores eram nesse momento os socialdemocratas Ebert e Noske”. Sobre toda a mobilização do período, o papel dos *Freikorps*, dos conselhos, da formação da República de Weimar, da ala conservadora da socialdemocracia e sua influência sobre os conselhos, assim como das divergências da esquerda alemã cf. LOUREIRO, Isabel. “Os conselhos na revolução alemã de 1918-1923”. *Crítica Marxista*. (São Carlos). São Carlos: Ufscar, Departamento de Ciências Sociais, n. 23, 2006, 195 pp. 97-106.

² A pintura nas cavernas, a arte pré-colombiana, as máscaras do teatro grego, o gótico e o Barroco também são manifestações que deixaram sua herança na arte expressionista, o que intensifica ainda mais essa dualidade que abrange herança cultural e rompimento com a tradição. Como diz Furness: “De todos os “ismos” da literatura e da arte, parece ser o de definição mais difícil, em parte, porque tem tanto uma aplicação geral quanto uma específica e, em parte, porque se sobrepõe em grande medida àquilo que podemos chamar de “modernismo”, com antecedentes no dinamismo barroco e na distorção gótica. FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 7.

Tratava-se de uma criatividade febril que beirava o patológico, cuja intensidade, vigor da emoção e sentimento de desespero eram sintomas de uma Europa que observava o fim da era dourada da *Belle Époque* e que logo seria devastada pela Primeira Guerra Mundial. Assolado por esse despedaçamento da Europa, o Expressionismo acabou se tornando um projeto contra a guerra, onde se intensificou o pacifismo³ e a defesa da não-violência; simultaneamente, a revolução russa iria contradizer esse pacifismo, afirmando a insurreição como ação efetiva para se erigir uma nova sociedade. Mas, de maneira geral, pode-se afirmar que o Expressionismo foi uma manifestação da resistência humana à sociedade unidimensional – marcada pelo nivelamento de subjetividades forjadas e controladas pela racionalidade tecnológica, visando suspender qualquer impulso de oposição -, e da Grande Recusa, ambas identificadas por Herbert Marcuse em seu livro *Ideologia da Sociedade Industrial*.⁴

Correlatamente, na filosofia, tomava forma uma *Weltanschauung* marcada por uma crítica romântica ao capitalismo que depois daria forma a uma crítica mais materialista e radical – de matriz marxista - que a ascensão nacional-socialista exigiria. Uma trajetória comum a intelectuais do porte de Georg Lukács, Ernst Bloch, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer; todos estes pensadores caracterizam aquilo que o jovem Lukács definiu em seu livro *Teoria do Romance* como “apátrida transcendental”. Da sensação de exílio existencial ante o desabrigo de um mundo que perdeu o teto de sua totalidade para, no decorrer de alguns anos, experimentar uma necessidade efetiva de exílio territorial, um imperativo de sobrevivência para intelectuais de ascendência judaica e com posicionamentos de esquerda ante a consolidação do poder nazista em 1933.

Muitos destes mesmos intelectuais estiveram envolvidos nas intensas discussões políticas e ideológicas que a vanguarda expressionista suscitava. O Expressionismo provocava

³ Como aponta Luiz Nazário: “(...)Mais que isso, os expressionistas consideravam-se adolescentes apocalípticos em rebelião contra o passado e todos os absurdos, especialmente o da guerra. René Schickele rebela-se contra toda violência, viesse dos contrarrevolucionários ou dos próprios revolucionários, que acabavam sempre por trair a verdadeira revolução humana. Ernst Toller fora voluntariamente para os campos de batalha, mas ao viver seu horror na carne organizou com Kurt Eisner uma resistência contra a guerra. A recusa de participar do crime levava a heroína de seu drama *Mass Mensch* preferir a morte antes de aceitar ser libertada da prisão através do assassinio de um dos guardas. Desprezando a política, Franz Werfel clamava por um levante mundial da amizade contra a devastação do mundo”. NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999, p. 155.

⁴ Afirma Marcuse: “Como um rito ou não, a arte contém a racionalidade de negação. Em suas condições avançadas, ela é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. As maneiras pelas quais o homem e as coisas são levados a se apresentar, cantar, soar e falar são maneiras de refutar, interromper e recriar sua existência real. Mas essas formas de negação rendem tributo à sociedade antagonista, e que estão ligadas. Separado da esfera de trabalho na qual a sociedade reproduz a si mesma e sua miséria, o mundo da arte que elas criam permanece, com toda a sua verdade, um privilégio e uma ilusão. MARCUSE, H. *Ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 75.

a desconfiança dos comunistas e, ao mesmo tempo, magnetizava artistas da esquerda; foi capaz de cativar importantes artistas considerados conservadores em sua fase inicial (observemos o caso do pintor Emil Nolde e do poeta Gottfried Benn), para na década de 30 ser desprezado pelo nazismo como arte degenerada [*Entartete Kunst*] (e que incluía as obras de Nolde) e bolchevismo cultural. Como exemplo histórico dessa ambivalência podemos citar a acalorada polêmica envolvendo Georg Lukács, Ernst Bloch e Bertolt Brecht, no famoso debate sobre o Expressionismo ocorrido nos anos 30, e que se tornou parâmetro de discussões posteriores acerca das relações entre arte e política,⁵ quase sempre envolvendo a controvérsia do realismo *vis a vis* o formalismo. Lukács, por seu turno, fazia uma crítica contundente ao Expressionismo, acusando-o de trazer em si o germe da visão de mundo fascista, defendendo uma continuidade da tradição clássica, tendo o romance realista do século XIX como modelo, particularmente nas figuras dos escritores Honoré Balzac e Liev Tolstói. Enquanto Bloch e Brecht se posicionaram a favor do Expressionismo e dos procedimentos das vanguardas, como a montagem e o monólogo interior: o primeiro através de uma defesa apaixonada e unilateral, enquanto Brecht se colocou numa posição de síntese, compreendendo o Expressionismo a partir de uma concepção dialética entre tradição e inovação.

Destes intelectuais, daremos maior atenção a Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, dois autores cujas afinidades são amplas, abrangendo aspectos biográficos quanto conexão de temas e abordagens. Ambos nascidos em famílias judias de classe média (Kracauer em 1889, Benjamin em 1892), inseridos dentro de uma geração de intelectuais judeus cujo percurso incorpora uma interdependência entre teologia e marxismo e que, da condição existencial de “apátridas”, passam para a condição concreta de exilados, após a ascensão do nazismo na Alemanha. Após o enfrentamento de situações limites, Kracauer teve a sorte de se exilar para os EUA, enquanto Benjamin teve seu fim trágico na fronteira da França com a Espanha. Dentre os temas em comum, destacamos: o encantamento entusiasta pelo cinema de Charles Chaplin e pela literatura de Franz Kafka⁶ e o interesse pela Paris do Segundo Império⁷. Do

⁵ Sobre o debate sobre o Expressionismo dos anos 30 e as polêmicas envolvendo posicionamento de Lukács, Bloch e Brecht ver MACHADO, C.E.J. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

⁶ Kracauer foi um dos primeiros a se entusiasmar com Kafka assim que os primeiros livros foram publicados nos anos 1920, editados pelo amigo do escritor, Max Brod. Dedicou ao autor várias resenhas e um ensaio em particular, *Franz Kafka [Zu Franz Kafka nachgelassenen Schriften]*– publicado pelo *Frankfurter Zeitung* em setembro de 1931 - está presente na coleção de ensaios e artigos, *O Ornamento da Massa*, com tradução de Marlene Holzhausen. Benjamin escreveu *Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte*, publicado em 1934. Ver BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*/ Walter Benjamin; tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. 2012 – Obras Escolhidas (v.1), pp. 147-178; KRACAUER, Siegfried. *O*

mesmo modo, pontos de contato podem ser encontrados nas resenhas que um escreveu sobre o outro e, ao mesmo tempo, a própria identificação de ambos com as proximidades de perspectivas, horizontes e posicionamentos. O modo com que Benjamin se entusiasma com *Os Empregados* (1930), - particularmente com a atitude crítica de Kracauer - é análogo à recepção de Kracauer de *A Origem do Drama Trágico Alemão* e *Rua de Mão Única* manifesta em sua resenha *Sobre os Escritos de Walter Benjamin [Zu den Schriften Walter Benjamins]* - publicado em julho de 1928 pelo *Frankfurter Zeitung*. Utilizando de forma alegórica a figura do trapeiro enquanto imagem do pensamento para definir o procedimento e a exposição de Kracauer, Benjamin aparenta definir também a si mesmo nessa imagem: “E se quisermos imaginá-lo tal como é, na solidão de seu ofício e de sua obra, veremos um trapeiro que, na alvorada, junta com seu bastão os trapos discursivos e os farrapos linguísticos [...]. Um trapeiro, ao amanhecer, na alvorada do dia da revolução”⁸ Da mesma maneira, Kracauer ressalta em Benjamin aspectos de metodologia e apresentação que também são característicos de seu próprio trabalho: o distanciamento do sistema filosófico (no procedimento “monadológico” de Benjamin no livro sobre o Drama Trágico), a renúncia a generalização de conceitos abstratos, o materialismo singular que “escava na densa matéria para expor a dialética das essências”, o processo epistemológico de construção do conhecimento a partir das ruínas do passado e a atenção dada a fenômenos marginais.

Nessa trajetória histórica e intelectual semelhante, também se insere entre suas afinidades mais marcantes a análise de fenômenos considerados, até então, menores diante dos já empoeirados valores da alta cultura burguesa. Essas análises estão em conformidade com uma concepção análoga da história comum aos dois pensadores: ambos a concebem como uma *micrologia*, isto é, uma investigação do todo no micro, focalizando os fragmentos e os detritos da história, marginalizados pela historiografia oficial. Daí a análise dos fenômenos de superfície enquanto signo histórico (para usar um conceito de Kracauer): investigar manifestações triviais como a moda, o brinquedo e a opereta que, desprezadas num primeiro momento, revelam muito mais de uma época do que o juízo que essa época faz de si própria.⁹ E, nessa perspectiva de se atentar a esses fenômenos, distinguem-se a análise do

ornamento da massa. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 287-300.

⁷ Benjamin, na *Obra das passagens* e no ensaio *Paris capital do século XIX*, e Kracauer, em *Jacques Offenbach e a Paris de sua época*, livro de 1937 que apresentou como “biografia da sociedade”. Cf. MACHADO, C.E.J. “Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império: pontos de contato”. *História*, São Paulo, v. 25, n.2, p. 48-63, 2006.

⁸ BENJAMIN, Walter. *Prólogo: sobre la politización de los intelectuales*. In: KRACAUER, Siegfried. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2008, 93-101.

⁹ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 91.

cinema e de outras manifestações da então ascendente cultura de massa, que marcariam uma revolução na recepção artística, saindo da contemplação e indo para a distração, cuja noção foi primeiramente trabalhada por Kracauer em seu artigo *O Culto da Distração*, que sem dúvida alguma atuaria em Benjamin no desenvolvimento de seu trabalho em *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, notadamente na análise das novas formas de percepção e seu papel na fruição artística.¹⁰

Dentro desse panorama, estruturamos a dissertação na seguinte forma. No primeiro capítulo, focamos a trajetória de Siegfried Kracauer, partindo de seu diagnóstico do presente até chegar a sua noção de culto da evasão da produção cinematográfica alemã no período da República de Weimar, na qual se insere a incorporação da estética expressionista no cinema da República de Weimar, a partir de *O Gabinete do Dr. Caligari*, filmado em 1919. Concentraremos nossa atenção na abordagem de Siegfried Kracauer, mas também retornaremos a Walter Benjamin com quem Kracauer apresentava significativos pontos de contato. Tendo como ponto de partida alguns pressupostos para análise apresentados por Kracauer: de que os filmes nunca são produto de um único indivíduo, mas de um esforço coletivo em que cada tarefa tem sua importância e está vinculada a um todo orgânico; e de que os filmes são destinados a multidões anônimas e a satisfação dos desejos das massas, isso valendo tanto para Hollywood quanto para os filmes de guerra oficiais nazistas (um dos pontos em que Kracauer se aproxima de Benjamin ao não considerar o público do cinema como uma massa amorfa e passiva). Kracauer acredita que os filmes, assim como outras expressões da chamada cultura de massa, refletem dispositivos psicológicos da mentalidade coletiva. Assim, ao registrar o mundo visível, os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos, ou como diz Kracauer: “[...] *a vida interior se manifesta nos diversos elementos e conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas informações*

¹⁰ Antes de Kracauer (ou ao menos, antes do artigo *O Culto da distração*) e de Benjamin, Leon Trotsky já trabalhara o conceito de distração em seu *Questões do Modo de Vida*. Nesse texto de 1923, classifica a distração como uma configuração moderna de antigos rituais religiosos, só que reformulada de maneira materialística e direcionada de modo mais democrático devido a sua fruição pública, sendo o princípio de um processo cultural com potencial mais crítico e alicerce de uma nova sensibilidade. Trata-se agora de um ritual materialista que tinha o cinema como catalisador principal: “O cinema não carece de uma hierarquia diversificada de brocados ostentosos etc.; basta-lhe um pano branco para criar uma espetaculosidade muito mais penetrante do que a da igreja, da mesquita ou da sinagoga mais rica ou mais habituada às experiências teatrais seculares. [...] O cinema diverte, excita a imaginação pela imagem e afasta o desejo de entrar na igreja.” TROTSKY, Leon. *Questões do modo de vida. A moral deles e a nossa*. Trad. Diego Siqueira, Daniel Oliveira. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009, p. 38. Ver também VILLELA, Thyago Marão. *O ocaso de Outubro: o construtivismo russo, a oposição de esquerda e a reestruturação do modo de vida*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 84.

superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema”.¹¹

Diante desses pressupostos teóricos, Kracauer faz uma análise dos filmes da República de Weimar, buscando traçar uma história psicológica do cinema alemão. Levando em conta a mentalidade e os dispositivos coletivos dessa época específica, a Alemanha conturbada após a Primeira Guerra Mundial, que viu nascer a frágil democracia da República de Weimar e, que em seu caos, sulcou o caminho para a ascensão do nazismo. Para ele, o cinema alemão do período estava enraizado na mentalidade dos chamados estratos médios, que constituíam o principal segmento social do público. Como já havia feito em seu ensaio *Os Empregados* (seu estudo de 1930 a respeito dos *white-collars*, cuja mentalidade filisteia e sua consciência deslocada os distanciavam dos operários, a quem eram mais próximos em termos econômicos)¹², os estratos médios alemães - não podendo mais aspirar à ascensão burguesa com o seu processo de proletarização - desprezaram uma consciência mais de acordo com sua condição sócio-econômica, para se apegar a uma mentalidade sem base na realidade, abrindo espaço para um vácuo que foi preenchido (principalmente no âmbito emocional) pelas promessas nazistas¹³. Em suma, o que Kracauer propõe é que, além das questões econômicas, sociais e políticas, os dispositivos psicológicos (“[...] *essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência* [...]”)¹⁴ do povo alemão, com suas contradições estruturais e ideológicas, abriram espaço para a ascensão de Hitler; e o cinema, portanto, foi um grande catalisador desses dispositivos.

No segundo capítulo, trataremos de Walter Benjamin. Partiremos de seu livro *A Origem do Drama Trágico Alemão*, onde levanta a hipótese das afinidades entre o Barroco do século XVII e o Expressionismo no século XX – principalmente os sentimentos de luto e melancolia - e a reabilitação da alegoria, então desprezada pelo predomínio do símbolo classicista. Seu conceito de alegoria é chave para entendermos os procedimentos das vanguardas estéticas, como posteriormente seria apresentado por Peter Bürger em seu livro

¹¹ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p.19.

¹² KRACAUER, Siegfried. *Los empleados: un aspecto de la alemania más reciente*. Tradução e notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

¹³ Curiosamente, num artigo intitulado *As Causas Psicológicas do Nazismo* e publicado no *Jornal da Tarde* em 19 de setembro de 1945, Anatol Rosenfeld apresenta significativos pontos de contato com a leitura de Kracauer e do papel dos estratos médios na ascensão de Hitler. Diz Rosenfeld: “É fato conhecido que o nazismo foi a “revolução da pequena-burguesia”. Esta classe, abrangendo o artesanato, pequenos funcionários, comerciantes e lojistas modestos, empregados chamados “proletários de colarinho-duro” (*Stehkragenproletariat, white-collar workers*) e os intelectuais proletarizados formaram a base do nazismo, a massa de adeptos que o seguiu como fanatismo de crentes”. ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 254/ dirigida por J. Guinsburg), pp. 171-187.

¹⁴ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p.18.

Teoria da Vanguarda. Ao mesmo tempo, a alegoria manifesta a perda do sentido de totalidade, uma sensação comum nas primeiras décadas do século XX, onde a “morte de Deus” e o “desencantamento do mundo” impulsionam o vazio dessa “*docta ignorantia* em relação ao sentido”¹⁵ que caracteriza o tempo presente, em que o sujeito moderno fragmenta-se e, se encontra, tanto na condição de melancólico ante os escombros da tradição – conforme Benjamin - quanto na do exilado - conforme à definição de Lukács do “apátrida transcendental” -: desamparado de uma visão totalizante do mundo que dava um sentido à vida. E, por fim, o próprio Benjamin faz uso da alegoria enquanto imagem do pensamento, destacando a alegoria do autômato, que é por ele empregada numa pluralidade de significações (como a apresentada na primeira de suas *Teses sobre o Conceito de História*) e que se desenvolve com seu conceito de experiência e de sua perda na modernidade: o autômato representa a figura alegórica mais depurada dessa perda. Essa atenção com essa figura alegórica já vinha de longa data, como exemplo o papel do autômato dentro da literatura (em E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe principalmente), sobretudo, na sua relação com o duplo, com a personalidade cindida – marca da perda da experiência na modernidade - e com a alegoria - a sombria *facies hippocratica* da história - e que, posteriormente, faria parte da tipologia do cinema alemão, antes mesmo da assimilação da estética expressionista adotada pelo cinema. Em suma, nesse trajeto visaremos mostrar que a alegoria barroca do século XVII – que manifestava as condições históricas de seu tempo em uma dialética de imanência e transcendência que envolvia política e religião– ao ser revigorada pela perspectiva de Benjamin em sua analogia com o Expressionismo das primeiras décadas do século XX – que igualmente evidenciava as tensões históricas de seu tempo – teve na figura do autômato uma de suas mais afinadas representações alegóricas; e essa alegoria – tão utilizada por Benjamin para caracterizar os desajustes da modernidade – também se fez presente em grande parte da tipificação característica da dramaturgia expressionista – principalmente em Kaiser – e nas formas de sua estilização no trabalho do ator.

No terceiro capítulo, trataremos da questão do gesto dentro da estética expressionista. Primeiro, uma reflexão sobre a questão gestual na arte, utilizando as noções de Jean Galard sobre a poética da conduta, de Roger Cardinal sobre a intensidade do gesto na obra expressionista em qualquer de seus campos expressivos (literatura, pintura, música), as aproximações da dança (principalmente Mary Wigman) e da atuação expressionista tendo o

¹⁵ LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 92.

gestual como ponto de intersecção e por fim um retorno a Benjamin na análise da questão do gesto na literatura de Franz Kafka, cuja obra se aproxima do Expressionismo na visão de Cardinal¹⁶. Na sequência, daremos atenção ao teatro expressionista (dramaturgia e encenação) e ao trabalho do ator. Este, por sua vez, tem suas raízes tanto nas artes plásticas quanto numa nova dramaturgia (Reinhard Sorge, Carl Sternheim, Ernst Toller, Georg Kaiser e os precursores Franz Wedekind, August Strindberg e o Georg Büchner de *Woyzeck*) que se propunha antirrealista, extática e fragmentada, fazendo uso de uma fala poética que abandonava o tom coloquial e os cenários fantásticos e, que, juntamente com as linhas e as formas plásticas expressionistas, se tornaram um resorte propulsor para o desenvolvimento do estilo expressionista de atuação. E esse estilo, ao ser transposto para as telas, devido a própria insuficiência do veículo no período silencioso, teve todo seu centro de gravidade no gesto. E nesse terreno, se afirmam três formas de representação expressionista da cena: a *Geist* (espiritual e abstrata), a *Schrei* (o grito extático e a deformação de movimentos) e a *Ich* (síntese das anteriores e marca do último Expressionismo mais politizado). Dessas, a *Schrei* foi sem dúvida a de mais nítida e decisiva influencia na configuração dos filmes expressionistas. Mostraremos que a estilização do gestual expressionista obedece a uma escrita corpórea – em consonância sinestésica com outras formas e configurações da sensibilidade expressionista - e que tem caráter alegórico, enquanto escrita da imagem, e cujo desenrolar envolve a figura do autômato. No teatro, atores como Werner Krauss, Ernst Deutsch e Fritz Kortner são os atores mais significativos da representação *Schrei*, em encenações de Richard Weichert, Adolf Licho e mesmo Max Reinhardt.¹⁷ Kortner também se destacaria na representação *Ich*, trabalhando com os encenadores Karlheinz Martin (em *A Transformação*, de Ernst Toller) e Leopold Jessner. Com Jessner¹⁸ atuaria em montagens

¹⁶ CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Tradução: Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 112 n2.

¹⁷ “Ainda que utilizasse no período procedimentos francamente expressionistas, Reinhardt nunca se engajou totalmente na “abstração extrema” e “espiritualismo patético” do movimento como observa Anatol Rosenfeld”. ROSENFELD, Anatol apud FERNANDES, Silvia. “A encenação teatral no Expressionismo” in GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Stylus 11), 2002, p. 234.

Ao mesmo tempo, Lotte H. Eisner destaca a relação do austríaco Reinhardt com o cinema, sob cuja orientação se formou a nata dos atores que despontariam nas telas germânicas: “Os laços que unem o teatro de Max Reinhardt e o cinema alemão são evidentes já em 1913. Com efeito, os principais atores desses filmes, Wegener, Basserman, Moissi, Theodor Loos, Winterstein, Veidt, Krauss, Jannings, para citar apenas alguns, vêm da *troupe* de Max Reinhardt”. EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução: Lucia Nagib. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 44.

¹⁸ Kortner também foi dirigido por Leopold Jessner em *Escada de Serviço (Hintertrepe)*, em 1921. Co-dirigido pelo então cenógrafo Paul Leni, unia elementos expressionistas com o chamado *Kammerspiel*, que vinha de um teatro mais intimista e que respeitava a regra clássica das três unidades (ação, tempo, lugar). Ainda no período silencioso, Kortner se destacaria em *Sombras (Schatten, 1923)* de Arthur Robison e como o Dr. Schön de *A Caixa de Pandora (Die Büchse der Pandora, 1928)*, de G. W. Pabst, baseado em Frank Wedekind, onde contracena com a lendária Louise Brooks. Sem contar o papel do vilão Nera em *As Mãos de Orlac*, que

célebres de clássicos com *Guilherme Tell* (1919) de Schiller e *Ricardo III* (1920) de Shakespeare, em que a união entre encenação expressionista e compromisso político revigoravam esses textos clássicos ao fazerem uma analogia com a Alemanha da época.¹⁹

Por fim, uma análise formal de filmes ligados ao Expressionismo, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919/1920) e *As Mãos de Orlac* (*Orlacs Hände*, 1924), ambos dirigidos por Robert Wiene, enfocando o trabalho de Krauss (Caligari) e principalmente Conrad Veidt (o sonâmbulo Cesare e Orlac). Sobre trabalho deste último em *As Mãos de Orlac* nos atentamos para o tipo autômato e o trabalho gestual do ator, com todas as multiplicidades de interpretações que emanam do potencial alegórico do Expressionismo, principalmente nos hieróglifos de sua escrita corpórea dentro da narrativa e atmosfera do filme. Isso posto, mostraremos como a alegoria do autômato - na tipologia e na escrita corpórea do gestual expressionista - se configura fenômeno de superfície incorporado ao culto da evasão que Kracauer indicava como característica dos filmes da República de Weimar, dentro da visão da indústria cultural - produções assinaladas pelos estúdios cinematográficos da UFA - e da recepção do público - em que predominavam os estratos médios da sociedade alemã. Independentemente das qualidades artísticas de alguns filmes que hoje são considerados clássicos do cinema, prevalecia uma mentalidade que conduzia a uma fuga da realidade ao invés de uma revelação desta; e o Expressionismo assimilado acabou tendo sua estética direcionada a esse mundo da fantasia e ocultação do real, que abrangia desde os temas fantásticos e tipificação de personagens, até a fabricação de cenários de estúdio e a composição e forma gestual estilizada dos atores. Particularmente nos concentraremos no trabalho do ator Conrad Veidt (1893-1943), que a partir de sua caracterização do sonâmbulo Cesare em *Caligari*, tornou-se protótipo da representação do autômato no cinema expressionista, predominando a representação *Schrei* no trabalho do ator (ainda que marcado pela herança da literatura romântica) e que, posteriormente, teria sua influência estendida ao cinema de horror em geral, e que já pode ser vista nos clássicos do Estúdio Universal dos anos 1930.²⁰ Sobretudo, analisamos a atuação de Veidt em *As Mãos de*

trataremos mais adiante. Sobre sua atuação em *Escada de Serviço*, escreve Lotte H. Eisner: “Nele, tudo é motivado: as reações lentas de um pobre coitado, indeciso e medroso diante do amor, as hesitações de um deserddado que, tendo conquistado a felicidade por meio de astucias, não quer mais acreditar nela. Tenazmente agarrado a bilha de vinho, consegue tornar plausível sua postura fixa. Este ator, instintivamente expressionista, funde-se com o cenário, afina-se com o tom da atmosfera”. EISNER, L. H. Op. cit., 2002, p. 124.

¹⁹ Sobre a conturbada estreia de *Guilherme Tell*, em 1919, que fazia claras referências aos assassinatos de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht e que contou com um grande tumulto no público, dividido entre partidários da esquerda e da direita, cf. NAZÁRIO, L. Op. cit., 1999, pp. 156-157.

²⁰ Pode-se dizer que Veidt na Alemanha e Lon Chaney (1883-1930) nos EUA, foram os primeiros astros do cinema de horror, antes da ascensão de Bela Lugosi (1882-1956) e Boris Karloff (1887- 1969) nos anos 1930, ainda que Veidt tenha se destacado também em papéis históricos (Horatio Nelson, Cesare Borgia, Paganini, além

Orlac, dentro tanto da lógica das produções cinematográficas do período de acordo com a ótica de Kracauer, quanto da visão de Benjamin sobre a alegoria e a perda da experiência (*Erfahrung*) própria da modernidade.

De um lado, a incorporação da estética expressionista no cinema, sua *Weltanschauung* – também interpretada como “ideologia da evasão” (*Fluchtideologie*) por Lukács em seu ensaio *Grandeza e decadência do Expressionismo* [*Grösse und Verfall des Expressionismus*] (publicado na revista russa *Internationale Literatur* no início da década de 1930²¹ - foi ao encontro do culto da evasão diagnosticado por Kracauer em seus artigos escritos para o *Frankfurter Zeitung*²² durante o final dos anos 1920 e desenvolvido em maior amplitude em seu livro *De Caligari a Hitler*, já em 1947 e em seu exílio nos EUA. E esse culto da evasão que demarcava interesses capitalistas da indústria cinematográfica alemã em conformidade com os anseios de um público imantado em sua “falsa consciência”, também trazia em germe as ruínas alegóricas de um tempo histórico que conduziria à catástrofe nazista, e que é representado principalmente pelas configurações expressionistas tanto do tipo tirano (Caligari, Mabuse, Nosferatu) quanto do tipo autômato (Cesare, Orlac, Maria) que adquiriram forma nas caracterizações de atores como Werner Krauss, Conrad Veidt, Alexander Granach, Max Schreck,²³ Fritz Kortner, Rudolf Klein-Rogge e Brigitte Helm. De outro, utilizando Benjamin

do Ivan, o Terrível de *O Gabinete das Figuras de Cera*). Lembrando que Boris Karloff, antes de virar astro do cinema de horror com *Frankenstein*, fez em 1927 um filme, *The Bells*, dirigido por James Young e estrelado por Lionel Barrymore. Nele, Karloff tem uma rápida participação como um hipnotizador ao estilo de Caligari, vestindo os mesmos modelos de chapéus, óculos, bengala e casaco usados por Werner Krauss no filme alemão. Sem contar que Carl Laemmle Jr. – o jovem produtor filho do fundador dos estúdios da Universal - escolheu pessoalmente Veidt para interpretar Drácula em um filme que seria dirigido por Paul Leni (que já dirigira Veidt em *O Gabinete das Figuras de Cera* e *O Homem que Ri*), mas Leni morreu em 1929. A direção de *Drácula* (1931) foi então entregue a Tod Browning, que queria Chaney no papel, porém o ator também acabou falecendo antes do início das filmagens; por fim, o papel foi para o húngaro Bela Lugosi, que já havia feito o personagem em 1927 numa encenação da Broadway.

²¹ LUKÁCS, G. apud MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Op. cit., 1998. p. 35.

²² Periódico de tendência esquerda liberal que vigorou entre 1856 e 1943. Durante o período da República de Weimar, o jornal foi tratado com hostilidade pelos círculos nacionalistas, porque ele defendeu a paz na Europa antes de 1914 e durante a I Guerra Mundial, além se pronunciado a favor do Tratado de Versalhes, em 1918. Depois de 1933, com a tomada do poder pelos nazistas, vários judeus que ali trabalhavam, tiveram de abandonar o *Frankfurter Zeitung*, entre eles Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

²³ “Lotte H. Eisner acha que não houve mais do que quatro atores com desempenho puramente expressionista: Werner Krauss, Conrad Veidt, Alexander Granach, Max Schreck, mas ela fala de atores em geral ou somente atores de cinema?” EISNER, Lotte H. apud ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 116. Causa estranheza a ausência de Fritz Kortner nessa lista de Eisner, ante seus comentários sobre o ator em *A Tela Demoníaca*, não apenas no já citado trecho sobre sua atuação em *Escada de Serviço*, mas também capítulo intitulado *O ator expressionista*: “[...] Esses comentários explicam a interpretação de Kortner em *Escada de Serviço*, e melhor ainda seu desempenho como marido ciumento em *Sombras*: o primeiro plano de seu rosto enorme, com as feições repuxadas numa horrível contração, o torna semelhante a uma daquelas máscaras africanas de demônio; os rodopios insanos de seu corpo diante dos espelhos e aquele jeito de projetar os braços ou o peito, como que para livrar-se deles, adquirem o significado de uma abstração absoluta.” EISNER, Lotte H., Op. cit., 2002, p. 101.

como instrumento, o Expressionismo – no cinema em especial – com todo o vigor de seu potencial alegórico, não poderia ser reduzido a essa visão caustica de Kracauer, estando apto a se prestar a uma pluralidade de significações dentro de sua constelação imagética e intensidade atmosférica. Todo esse vigor expressivo não passou incólume, sendo impulsor no desenvolvimento estético de inúmeros artistas ligados a cena – em cinema e em teatro – e que mesmo diante da singularidade de suas esferas de criação, não deixaram de reabilitar o Expressionismo de seus críticos mais contundentes.

CAPÍTULO 1:

Kracauer: o diagnóstico, a massa e a evasão

A rima de *Schein* (aparência) com *Sein* (ser) os leva a jogar, como Ludwig Tieck, “com a realidade como com os sonhos, até o momento em que as formas nascidas das trevas pareçam as únicas verdadeiras”. (Lotte H. Eisner)

1.1 O diagnóstico do presente.

Um diagnóstico do presente como desagregação marca a visão de Siegfried Kracauer (1889-1966) diante da modernidade. Foi desenvolvido pelo autor nos trabalhos jornalísticos - em sua maior parte escritos para o periódico *Frankfurter Zeitung*- onde mesclava aguda reflexão teórica com a pesquisa de campo; salta aos nossos olhos o fato de Kracauer se colocar sempre “dentro” dos fenômenos analisados, -como espectador de cinema e de espetáculos de variedades, por exemplo- o que demonstra sua preocupação de ser um intelectual comprometido com a intervenção ativa na esfera pública, isto é, uma guinada para fora da atividade intelectual. Atento aos fatos e manifestações que faziam parte da avassaladora ascensão da cultura de massas que estabelecia uma nova e ressonante realidade cultural, o autor se posicionou em favor delas, ao mesmo tempo em que se mostrou desfavorável a outro elemento cultural da época – o passado presente em teorias que buscavam reatar uma organicidade que abrangesse conceitos como Cultura [*Kultur*], Comunidade [*Gemeinschaft*], Povo [*Volks*] e Sangue [*Blut*] – que para Kracauer já lhe pareciam temerárias e regressivas, com alta voltagem de elementos míticos e nacionalistas: um temor que seria ratificado pelos anos que se seguiriam. Daí sua afirmação de novos fenômenos como a massa e a distração, cuja forma e exterioridade expunham a verdadeira realidade da época, ao mesmo tempo em que direcionavam para um novo conteúdo de verdade para a arte, a cultura e a sociedade e para o futuro que poderia ser emancipador para essas esferas. Delas, não se poderia voltar atrás e, qualquer avanço, teria que necessariamente perpassar por elas; mas elas também poderiam ser utilizadas pelas tendências reacionárias apegadas aos valores citados acima.

Sua recepção de *A Teoria do Romance* de Georg Lukács foi marcante para o desenvolvimento de sua trajetória intelectual. Escreveu duas resenhas sobre o livro – na verdade, um mesmo texto, sendo que a primeira não tinha cortes: uma foi publicada na *Die Weltbühne*, em setembro de 1921 e a segunda um mês depois na *Neue Blätter für Kunst und Literatur*²⁴. Intitulava-se *A Teoria do Romance de Georg Von Lukács*²⁵. Kracauer, de início, destaca a aguda percepção de um diagnóstico do tempo presente. Uma construção histórico-filosófica que se aproximava muito da própria constatação de Kracauer da modernidade

²⁴ MACHADO, C. E. J. “A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental: sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács”. *Significação*, São Paulo, n. 27, p.185, 2007.

²⁵ KRACAUER, Siegfried – *Estética sin Território* – Murcia: Fundación Cajamurcia . 2006. p.131-140.

enquanto desintegração, que abre um abismo entre o indivíduo e o mundo: “O romance emerge no momento em que se abre um abismo entre as almas e as formas, entre o eu e o mundo, interior e exterior, é uma expressão da condição do apátrida transcendental”.²⁶

O que mais o impressionou no livro de Lukács foi o diagnóstico da época, definido como o tempo da “pecaminosidade completa”, onde predomina a ausência de sentido num mundo após a queda, em que se afirma a sensação de exílio do indivíduo cindido e esvaziado após a separação entre a realidade e a essência; o que virá a determinar a condição do chamado “apátrida transcendental”. Nessa condição, o indivíduo permanece nesse espaço vazio, desabrigados dos vínculos religiosos e asfixiados pelas regras dessa realidade ausente de sentido. E em um mundo estruturado, o sentido é condição imanente à vida e a existência inteira se vê dotada de essencialidade. No fim da resenha, Kracauer termina destacando o sentimento de nostalgia do sentido desaparecido no texto de Lukács, que encoraja a todo homem que tem consciência de sua estância nesse mundo abandonado por Deus como um exílio.

Todo o processo histórico que caracteriza a modernidade é visto por Kracauer como a perda crescente de sentido da vida e a separação das esferas da verdade e da existência; o mundo se desintegrando numa multiplicidade de fenômenos que se cristalizam nas condições sociais e econômicas próprias da racionalidade capitalista e da alienação presentes nas relações humanas. O sujeito, lançado na populosa solidão das grandes cidades, dentro de um espaço e tempo vazios, circunstâncias que podem ser sintetizadas na expressão de Lukács “desabrigo transcendental” (*Transzendente Obachlosigkeit*). Essa sensação de vazio e de desabrigo se tornaria emblema da posição de Kracauer enquanto intelectual. Pode-se afirmar que seu exílio não começou em 1933 (a época da chegada do Nacional-Socialismo ao poder na Alemanha); pois configurações de exílio e de desabrigo estão constantemente presentes em sua obra.²⁷ A aguçada percepção do desenraizamento da cultura e comunidade em direção à sociedade e à civilização, impulsionaram as reflexões de Kracauer acerca de fenômenos culturais e do cotidiano. Para ele, os fenômenos então emergentes da cultura de massa eram

²⁶ KRACAUER, S. Op. cit., 2006, p. 133-134.

²⁷ “O sem moradia e pátria, já aparece em seu livro de 1923, *A sociologia como ciência*, e no seguinte, de 1925, só publicado postumamente, *O romance policial*. Aqui, o asilo dos sem teto corresponde aos espaços: cineteatros, locais de distração, auditórios, estádios e seu público; no livro sobre Offenbach ‘à pátria dos sem-pátria’, os bulevares, mas define também a próprio lugar e subjetividade do historiador, no seu livro póstumo, *History*, na figura mítica de Ashaver, o judeu errante que vaga pelas épocas, sem-território, um “exterritorial” – disso, pode tirar-se consequências até autobiográficas”. MACHADO, C.E.J. “O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer”. *Verintio revista on-line* – Espaço de interlocução em ciências humanas n. 14, Ano VIII, Jan./2012 – Publicação semestral – p. 61.

parte da constelação que abrigava esta fragmentação e descontinuidade, ao mesmo tempo, em que indicava as tentativas de preenchimento do vazio da antiga ordem.

*Aqueles que Esperam (Die Wartenden)*²⁸ é um dos mais representativos ensaios dentro do objetivo de estudo desse vazio. Publicado em 1922 no *Frankfurter Zeitung*. O ensaio propõe uma atitude de espera, autoconsciente e ativa dos chamados estratos médios (posteriormente objeto de estudo do artigo *A Rebelião dos Estratos Médios* e do seu estudo *Os Empregados*, já no final da década de 20). Kracauer direciona-se contra as primeiras tentativas de restauração de sentido para preencher as lacunas do esvaziamento do mal-estar moderno. Logo no início, Kracauer elabora em seu objeto uma diagnose desse esvaziamento:

Existe atualmente um grande número de pessoas que, sem que saibam umas das outras, estão ligadas por um fato comum. Ao escaparem da profissão de fé particular, conquistaram sua parte dos bens culturais e educacionais, hoje em geral acessíveis, e tendem a ver com um sentido alerta do seu tempo. Esses eruditos, homens de negócios, médicos, advogados, estudantes e intelectuais de todo tipo gastam parte de seus dias na solidão das grandes cidades. E uma vez que estão sentados em escritórios, recebendo clientes, dirigindo negociações, dando palestras, no alarido das atividades eles certamente esquecem com frequência o seu próprio ser interior, e acreditam estar livres do peso do que secretamente carregam. Mas, quando se recolhem da superfície para o centro de seu ser, são acometidos por uma profunda melancolia, que se origina do reconhecimento de seu confinamento (*Eingebanntsein*) em uma situação espiritual/intelectual particular, uma melancolia que, no final, sufoca todas as camadas do seu ser. É o sofrimento metafísico pela falta de um sentido mais elevado no mundo, um sofrimento que se deve a uma existência em um espaço vazio e que torna estas pessoas companheiras de infortúnio.²⁹

Imersas num excesso de relações econômicas, vivem desvinculadas e isoladas, sem vínculos de base firme, andando a deriva, já que “seu lar está em todo lugar e em nenhum lugar”.³⁰ Estão próximas e distantes de todas as coisas. Um inconstante caminhar que mostra essa distância do absoluto. O medo diante do vazio domina essas pessoas. Para Kracauer, mais do que desenrolar os problemas históricos é preciso salientar a situação anímica delas: “No fundo elas sofrem de seu exílio da esfera religiosa”.³¹

Dentre esses que esperam, Kracauer aponta dois tipos: o cético por princípio e o homem curto circuito. O primeiro tem em Max Weber seu melhor exemplo; compreende a

²⁸ *Die Wartenden* foi escrito e publicado pela primeira vez em 1922 no *Frankfurter Zeitung*. Faz parte da coleção de ensaios reunidos no volume *O Ornamento da Massa*, com traduções de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen, editados pela Cosac & Naif. A maioria desses artigos foram publicados inicialmente nesse periódico de tendência liberal, onde Kracauer trabalhou de 1921 a 1933. KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naif, 2009.

²⁹ *Ibidem*, p. 149.

³⁰ *Ibidem*, p. 151.

³¹ *Idem*.

seriedade da situação, mas está convencido de que é incapaz de sair dela. Luta pelo “desencantamento do mundo”. Seus discernimentos estão enraizados na renúncia e, talvez, somente o sacrifício lhe conceda brilho no abismo. Já o segundo, apresenta uma tendência do mundo exterior para o casulo protetor. Talvez penetrem na esfera religiosa, mas muito mais por desespero ante o vazio. Consumidos pela nostalgia impaciente e pela necessidade da fé, a enfatizam exageradamente com um fanatismo que falsifica os fatos. Marcados pelo medo do colapso do edifício construído, tendem a exagerar mais e mais até o nível do distúrbio. Para Kracauer, os desesperados intelectuais ainda são superiores a esses refugiados no vácuo.

Desta forma, a única atitude que desponta para Kracauer é esperar. Uma espera caracterizada por um incessante estar aberto. Kracauer se mostra extremamente cauteloso com as tentativas de cura desse vazio característico da modernidade, especialmente ao que tange a essas camadas médias da sociedade alemã.³² A espera envolve a busca de uma reflexão mais profunda acerca das crises, de modo a evitar soluções precipitadas. O que é evidente para Kracauer é que essa espera não se constitui como algo totalmente passivo, como se comprova em seus textos jornalísticos cuja perspicácia em teorizar sobre os fenômenos do presente trazem em si um desejo de intervir na esfera pública; daí, por exemplo, sua atenção aos fenômenos envolvendo a então emergente cultura das massas, sempre dentro de uma perspectiva de afirmá-las e contrastá-las contra as ideologias saudosas da comunidade e da cultura harmônica, assim como em sua relutância na utilização do conceito de povo. Kracauer já antevia o potencial totalitário dessas ideologias regressivas e que, tragicamente, pode comprová-las no desenrolar dos acontecimentos históricos. De certa forma, o que impressiona é que essas camadas médias tratadas em *Aqueles que Esperam*, com a crise econômica que marcaria o final dos anos 20, somado ao ressentimento por parte de seus setores, sofreram um processo de “proletarização” se tornando presa fácil ao permitirem que seu vazio fosse preenchido com as promessas nazistas.³³

1.2 O ornamento da massa e a distração

Se o interesse de Kracauer pela geometria social da civilização industrial e urbana se deu muito em função de sua formação de arquiteto, o interesse pela análise e compreensão

³² Interessante ler os comentários de Kracauer acerca do filme *A Rua* (*Die Strasse*), de Karl Grune, de 1924, onde o protagonista pertence a essas camadas médias esvaziadas em seu desabrigo transcendental, em KRACAUER, S. Op. cit., 1988, pp. 143-147.

³³ Ver KRACAUER, S., *Los Empleados*. Tradução e notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

desses fenômenos procedia de sua frequência dos seminários de Georg Simmel. O sociólogo foi o primeiro a se atentar a manifestações de superfície, por onde sobressaia o caráter fragmentário da totalidade social. Sua filosofia da superfície na análise de fenômenos culturais como o dinheiro e a moda foi o que mais fascinou Kracauer. Em seu artigo sobre o autor, de 1920, Kracauer analisa o método e estilo do pensamento e da escrita do autor. “Partindo da superfície das coisas”³⁴, Simmel estabelecia relações e analogias entre os traços externos dos fenômenos sociais para atingir seus alicerces espirituais: o que pode em sua aparência parecer mais insignificante, contém em si um significado de relevo, que, por sua vez, indica um acesso “às profundezas da alma”³⁵. Um procedimento na abordagem do que Kracauer chama “fachadas do mundo”³⁶, e que fazia de Simmel, “um mediador entre o fenômeno e a ideia”³⁷, com o direcionamento da filosofia ao exame dos objetos concretos.

Por volta de 1925, ocorre uma virada materialista na trajetória intelectual de Kracauer, que se dá a partir de suas leituras de Marx. Sem abandonar a influência de seu mestre Simmel na análise de fenômenos marginais, Kracauer desvia-se de maneira sutil e perspicaz para uma perspectiva marxista, também influenciada pela leitura de *História e Consciência de Classe*, de Georg Lukács, publicado em 1923. No aspecto afirmativo, o desenvolvimento futuro do pensamento e da abordagem de Kracauer é francamente devedor dos conceitos lukácsianos de “reificação” e “falsa consciência”. No entanto, Kracauer não recepcionou *História e Consciência de Classe* da mesma forma entusiástica com que fez com *Teoria do Romance*. Crítica esta que estabeleceu as próprias diretrizes da aproximação de Kracauer com o marxismo³⁸ que apresenta características próprias: uma maior aproximação de Marx com o materialismo francês (principalmente Helvetius) em prejuízo da influência hegeliana³⁹, distanciamento do engajamento em partidos, a ausência de um sujeito para a transformação histórica e a distância do conceito de totalidade, tão caro a Lukács.⁴⁰ No terreno da crítica

³⁴ KRACAUER, S., 2009, p. 273.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

³⁸ Segundo Leopoldo Waizbort: “Ao final da década [de 1920], não há dúvida de que Kracauer se alinha ao materialismo histórico, embora com muito cuidado tático e estratégico nas formulações para não ser tachado de comunista ou socialista”. WAIZBORT, Leopoldo. “O verdadeiro mais próximo”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 85, nov. 2009, p.65.

³⁹ Diz Kracauer: “Marx, foi, na verdade, muito mais determinado pelo iluminismo francês, especialmente Helvetius e Holbach que por Hegel, que o influenciou, no melhor dos casos, formalmente, mas não objetivamente. KRACAUER, S. apud SANTOS, Patrícia da Silva. *Siegfried Kracauer: sociologia e superfícies – Escritos até 1933*, tese de doutorado em Sociologia defendida na Universidade de São Paulo, 2014, p. 155.

⁴⁰ Kracauer não recepcionou *História e Consciência de Classe* da mesma forma entusiástica com que fez com *Teoria do Romance*. Em relação ao conceito de totalidade em Lukács, Kracauer se mostra um crítico enérgico,

cultural, essa diferença entre os autores é bem demarcada: para Lukács, a herança cultural da burguesia – notadamente o romance burguês do século XIX – tem no realismo a forma mais efetiva de exposição da totalidade, de modo a apresentar a decadência burguesa sob uma ótica luminosa apta a ser apropriada para a luta do proletariado; Kracauer, por sua vez, se interessa pelas novas formas advindas de uma totalidade estilhaçada, cujas lascas estabeleciam a realidade do presente. Na verdade, em Kracauer a totalidade se dá de forma distinta: o todo é captado no minúsculo e fragmentário, onde os fenômenos são microcosmos que se relacionam entre si, formando um mosaico ou uma constelação, se aproximando de certo léxico de cunho benjaminiano. Mas trata-se de uma totalidade que parte de uma micrologia, de um olhar para o fragmento e os vestígios, visando articular, manifestações culturais e artísticas a uma unidade de época. Procedimento que ainda trazia a influência de Simmel, porém, acrescida de um agudo enfoque sobre as ideologias presentes nos fenômenos e suas conexões com a produção capitalista.

Também é preciso ressaltar que Kracauer, mesmo aproximando o marxismo do materialismo francês, via a teoria, de certo modo, como manifestação espiritual numa época em que o espírito já não tinha lugar. Isto é, concomitante à crítica material da sociedade, às relações econômicas e de classe social, Kracauer situava o marxismo dentro de correntes religiosas da época, especificamente ao cristianismo e ao judaísmo. Isto se deve ao anseio por uma sociedade sem classes e sem Estado, que “escondia uma aspiração essencialmente religiosa”⁴¹. Ainda que Marx fosse ateu e crítico da religião e Kracauer desconfiasse da tradição messiânica, o último via no primeiro um forte aspecto de redenção ao trazer em si “o verdadeiro conhecimento religioso”, pois, num mundo impregnado de pecado, “somente aquele que passou pelo pecado pode alcançar a salvação”⁴². Se era influenciado por Lukács em alguns pontos decisivos, aqui se distanciava; via nesse autor uma concepção de totalidade altamente secularizada e que eliminava a dimensão teológica que observava em Marx. Ao mesmo tempo, se aproximava de Ernst Bloch, em quem admirava o interesse em resgatar “as reservas materiais do espírito”⁴³ na sua concepção do pensamento de Marx, vinculando a teoria marxista da revolução a um conteúdo de verdade de fundo teológico. Essa dimensão messiânica do marxismo de Kracauer estava profundamente ligada a teoria do *tikkún* (a

conforme afirma Inka Mülder-Bach: “Não apenas porque desconhece o caráter de descontinuidade e fragmentário da realidade ao reconstruí-la como totalidade fechada, mas porque este desconhecimento significa igualmente o abandono das tendências progressivas da atualidade”. MÜLDER-BACH, Inka apud MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Op. cit., 2007, p. 194.

⁴¹ TRAUERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer: Itinerario de un intelectual nómada*. Traducción de Anna Montero Bosch. Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 1998, p. 73.

⁴² Idem.

⁴³ Ibidem, p. 74.

restauração da ordem divina original)⁴⁴, leitura esta que também apresenta “afinidades eletivas” com a concepção de materialismo histórico que seria desenvolvida por Walter Benjamin posteriormente. Mas, por volta de 1926, relutantemente, Kracauer tentava superar essa concepção de marxismo conectado com a esfera religiosa, porém, sem renegá-la totalmente: o marxismo lhe revelava uma razão humanista contrária à razão cega e abstrata própria do capitalismo, de modo que esta corrente de pensamento estava plenamente em condições de “integrar a *Aufklärung* e a utopia messiânica em um projeto de liberação social e espiritual”.⁴⁵

Ainda dentro desse percurso, também ocorre um deslocamento no uso da metáfora da superfície, presente em seu pensamento e que sofreu alterações de perspectiva quando Kracauer se aproximou do marxismo. Se antes uma negatividade pairava em sua constatação da modernidade como um mosaico composto por estilhaços de declínio e desagregação do mundo, Kracauer agora desloca esta constatação para dentro de uma perspectiva mais materialista, em que os fenômenos são manifestações efêmeras da vida cotidiana e onde a cultura de massa - então emergente e desprezada por boa parte dos intelectuais - tem papel central, estando intrinsecamente ligada à racionalidade capitalista, à divisão social do trabalho e à alienação das relações interpessoais. Nisso, ocorre o que é mais essencial na influência de Lukács sobre Kracauer, que é a capacidade do último em solidificar os conceitos de “reificação” e “falsa consciência” do primeiro, dentro da apreciação dos fenômenos da esfera cultural e sua íntima relação com a economia política. Kracauer faz esse desvio com vistas a elucidar os artifícios ideológicos na construção da “falsa consciência” nos objetos de cultura - que agora são convertidos em mercadoria - e de como são apreendidos por seu público consumidor.

Nesse sentido, seu conceito de fenômeno de superfície⁴⁶ também se transfere para essa abordagem, de modo que “as conotações idealistas do conceito são relativizadas”.⁴⁷ Trata-se de uma “virada para fora”⁴⁸, desviando sua atenção da interioridade da esfera privada para a distração e suas exteriorizações (cinema, dança, viagens, bares, espetáculos) próprias da esfera pública. Desse modo, Kracauer – ao abordar esses fenômenos que se pluralizaram na

⁴⁴ Ibidem, p. 75.

⁴⁵ Ibidem, p. 77.

⁴⁶ Sobre o novo sentido do conceito de superfície: “Embora o tropo da superfície ainda implique a topografia vertical da filosofia idealista (essência/aparência, a hierarquia de verdade e realidade empírica), na prática crítica de Kracauer, a *Ober-fläche* perde cada vez mais seu prefixo e se torna *Fläche*, um plano de investigações preliminares que exigem investigação e interpretação”. MÜLDER-BACH Inka apud GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 303.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ KRACAUER, S. apud SANTOS, Patrícia da Silva. Op. cit., p. 132.

modernidade— busca esmiuçá-los em termos de hieróglifos sociais que escondem o que há de latente⁴⁹ nas manifestações de uma época, onde a cultura da distração própria das massas ocupa um papel substancial.

Em seu ensaio de 1927 intitulado *O Ornamento da Massa*, Kracauer se detém sobre este fenômeno específico, manifesto nas formas e manifestações culturais que advém do capitalismo e, que expressam, numa tensão ambígua, tanto formas estéticas fincadas na realidade quanto o culto mitológico da *ratio* capitalista. Trata-se de pensar o capitalismo enquanto fenômeno cultural, isto é, concomitante à esfera econômica. O sistema capitalista atinge a ideologia e suas manifestações na ciência, na linguagem e, no caso específico do ensaio, as formas de agrupamento na recepção de manifestações culturais ou em atividades do cotidiano. Kracauer as denomina “ornamento da massa”, reunidas e analisadas a partir de seu conceito de fenômeno de superfície, cuja metodologia não esconde as raízes simmelianas, sendo definido logo no início do artigo.

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que nos juízos que ela faz de si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os impulsos desprezados se iluminam reciprocamente.⁵⁰

Ao longo do texto, além de Simmel, é evidente as influências de Marx e Weber na crítica ao sistema capitalista. Kracauer põe em foco as dançarinas da companhia *Tillergirls*, que então fazia sucesso na Europa; executavam coreografias marcadas por um rigor geométrico, utilizando braços e pernas em movimentos sincronizados efetuados com precisão matemática igualmente por todas ao mesmo tempo. Na sua atenta e minuciosa análise da configuração formal das dançarinas, que engloba elementos da geometria euclidiana e configurações elementares da física⁵¹, Kracauer as compara ao “sistema taylorista”. Nele, cada trabalhador da fábrica executa sua função parcial na linha de montagem, sem conhecer o

⁴⁹ Contudo, adverte Patrícia da Silva Santos, que — apesar das similaridades — as raízes desse modelo epistemológico não devem ser creditadas unicamente à Psicanálise, como fazem alguns comentadores (como Miriam Hansen). A aproximação com Simmel é mais plausível, conforme as ligações e aproximações que a autora coloca ao longo de seu texto. Ibidem, pp. 131-132.

⁵⁰ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 91.

⁵¹ KRACAUER, S., Op. cit., p. 94.

todo. De modo análogo, “as pernas das *tillergirls* correspondem às mãos”⁵² do operário. Dentro dessa intersecção de elementos análogos, o ornamento da massa é uma manifestação racional que se legitima por expor esteticamente a “racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante”⁵³. Dentro desta aproximação entre *tillergirls* e taylorismo, podemos nos remeter a figura do autômato, cuja imagem expressa a condição do trabalhador na fábrica dentro da ótica de Marx e Benjamin, conforme veremos posteriormente.

A massa, que “vem das fábricas e dos escritórios” é mobilizada tanto para a produção do ornamento, quanto para seu consumo, de maneira que “o princípio formal segundo o qual é moldada, determina-a também na realidade”⁵⁴. Se trata de formas e manifestações culturais que também são produzidas como mercadoria e que também tem por objetivo o lucro. Pertencendo às “raras criações da época que dão forma a um material já existente”⁵⁵, o ornamento representa a própria realidade em que nasce e se forma. Por isso, Kracauer afirma que “o prazer *estético* nos movimentos ornamentais da massa é *legítimo*”⁵⁶ e não apenas “pura distração da multidão”⁵⁷, pois uma “representação estética é de fato tanto mais real quanto menos renuncia àquela realidade que se situa fora da esfera estética”.⁵⁸

Nessa perspectiva, Kracauer vê a massa como um salto qualitativo ao se tornar ornamento de si mesma. Nesse sentido, se detém nos padrões geométricos de formas e manifestações culturais coletivas, como a multidão nos estádios e as dançarinas de cabarés. Ilustra as diferenças entre as “constelações vivas dos estádios”⁵⁹ e as paradas militares. Se estas últimas tem um sentido de despertar sentimentos patrióticos por meio de soldados e súditos, as constelações não têm “nenhum significado além de si mesmas”.⁶⁰ Como atributo intrínseco do ornamento, essa imanência radical que constitui sua condição ontológica reflete uma forma e uma estrutura análogas ao processo de produção capitalista, que também é “fim em si mesmo”⁶¹ tal como o ornamento da massa. As mercadorias que produz não são, na verdade, para serem possuídas, mas somente para ampliarem o lucro, que se quer ilimitado”.⁶² Obedecendo à lógica da quantificação, o modo de produção capitalista, com sua divisão social do trabalho (em que cada setor exerce sua incumbência abstraído à noção de totalidade) reside

⁵² Ibidem, p. 95.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 93.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² Ibidem, 2009, p. 94.

no terreno da abstração, em que as “atividades que nele refluem alienaram-se de seus conteúdos substanciais”⁶³ e que acabam se engessando em fórmulas.

As massas foram objeto privilegiado de investigação por parte de Kracauer por representarem uma das mais agudas mudanças nas formas de organização social na modernidade, tendo em relação com elas uma constatação ambivalente: faz uma reflexão do fenômeno sem menosprezá-lo, porém, sua afirmação das massas não é desprovida de crítica. O que é fundamental em Kracauer é que não é mais possível negar as massas no âmbito de uma reflexão sobre a realidade no contexto histórico da época, assim como pensar qualquer possibilidade de mudança social desprezando-a: “O processo da história consiste em atravessar o ornamento da massa e não consente voltar para trás”⁶⁴. Portanto, deve-se refletir sobre a realidade social do presente por dentro da massa para vislumbrar uma transformação da sociedade e da vida humana para *além dela*, e não para aquém. A massa apontada por Kracauer é um fenômeno novo, não se trata do Povo (*Volks*) - representante de uma organicidade comunitária alemã que, em seus falseamentos, apresenta traços de uma não contemporaneidade⁶⁵, próxima ao conceito de Ernst Bloch⁶⁶ -, que estava frequentemente em pauta na época.

No ensaio, Kracauer também faz uso do conceito weberiano de “desencantamento do mundo” associado a uma abordagem marxista com traços iluministas, para explicar o processo civilizatório, onde o humano se depara com os resultados materiais do processo de domínio da natureza e que altera sua própria maneira de pensar e ver o mundo, agora realização essencialmente humana. Dessa forma, ocorre uma racionalização do pensamento que tem seus resultados no progresso técnico, na transformação do espaço natural para o espaço das construções humanas. Com isso, ocorre uma cisão na relação entre homem e natureza que caracterizava o mundo pré-desencantamento, onde a atribuição de sentido do mundo se encontrava íntima e profundamente subordinada às condições naturais. Kracauer relaciona este mundo pré-desencantado com o mito, do mesmo modo que relaciona o mundo

⁶³ Ibidem, 2009, p. 95.

⁶⁴ Ibidem, 2009, p. 103.

⁶⁵ Sobre o conceito de Bloch, especificamente nas diferenças manifestadas entre a cidade pequena e a metrópole, afirma Machado: “Trata-se de mostrar, especialmente, como uma mesma situação histórica, um mesmo presente contemporâneo, comporta múltiplas dinâmicas temporais não contemporâneas”. MACHADO, C.E.J., Op. cit., 1998, p. 52.

⁶⁶ Sobre as afinidades entre Bloch e Kracauer: “O método fenomenológico descritivo da não contemporaneidade adotado por Bloch se inicia a partir do “mofô de coisa fechada” da vida camponesa e salta para a cidade pequena, nela captando uma nova figura de transição: o homem médio (*Mittlerer*) no papel do empregado. Bloch manifesta uma percepção arguta para os novos fenômenos de transição, ou para com aquelas manifestações de superfície que não configuraram uma forma histórica-social definida. Esta percepção é particularmente sensível também para com as obras antecipadoras de seu tempo, como, por exemplo, em relação à obra de um “estranho realista” (Adorno), Siegfried Kracauer”. Ibidem, 1998, pp. 52-53.

desencantando com a razão. Assim sendo, o desencantamento do mundo se manifesta numa oposição entre razão e mito.

Entretanto, essa oposição se estabelece tanto em termos de visão de mundo, quanto na materialidade da “dominação e uso da natureza”⁶⁷ motivada pela razão - segundo a perspectiva de Kracauer. Em *O Ornamento da Massa*, afirma que “a época capitalista é uma etapa do processo de desencantamento”.⁶⁸ O que é decisivo para Kracauer é que este pensamento, ligado ao sistema econômico, se tornou cada vez mais independente das condições naturais, criando, desse modo, um espaço para a “intervenção da razão”⁶⁹. Essa racionalidade responde pelas “revoluções burguesas que ajustaram contas com os poderes naturais da igreja, da monarquia e do sistema feudal”⁷⁰, que, não por acaso, se opunham ao ideal de “organismo mítico” propugnado por autores de cunho reacionário e pré-fascista, como Oswald Spengler⁷¹. Por essa época, se espalhava na Alemanha as doutrinas mitológicas que, embora carregassem nuances que as diferenciavam entre si, se afirmavam nos campos da política, da estética e da ciência. Embora Kracauer compartilhasse alguns aspectos dessas doutrinas, no que tange à constatação e à crítica dos processos de reificação dentro da razão abstrata da ordem econômica, divergia radicalmente das causas e saídas apontadas por elas. Para Kracauer, essas saídas levariam a um retrocesso, configurado numa ideia de retorno ao mito e restauração do espírito e da organicidade alemã em formas retroativas de organização social, que nada mais eram do que alicerces para estabilização das ideologias fascistas e nacionalismo exacerbado.

Porém, para Kracauer, o trajeto da razão não se completou no capitalismo e se vê estagnado em seu andamento na mecanização e na racionalidade calculável que é própria do sistema – a *ratio* do sistema capitalista, que “não é a própria razão, mas uma razão turva”⁷². Para Kracauer, “a *ratio* não inclui o homem”. Em meio a engrenagem, “nem a operação do

⁶⁷ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 97.

⁶⁸ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 96.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 97.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ Spengler foi objeto de reflexões de Kracauer durante os anos 1920. A princípio, se mostrou uma ocasional concordância com a noção de declínio estabelecida por Spengler em *O Declínio do Ocidente*, como expressão do mal-estar da época que atingia muitos intelectuais; adiante, Kracauer recusaria de forma enfática as teses e saídas colocadas pelo livro, como a ideia de uma cultura como ideal ou legitimidade absoluta, presente em muitos discursos do pensamento antidemocrático alemão. Em 1933, já exilado na França, é publicado a resenha “Uma adequação intelectual ao hitlerismo”, onde Kracauer comenta o livro recém-lançado de Spengler, *Anos de decisão*. No livro, embora o autor expressa sua recusa ao nazismo, Kracauer falta verbo várias afinidades entre as ideias ali expostas e as arengas de Hitler. Ver SANTOS, Patrícia da Silva. Op. cit., p. 67, n. 176. No mesmo trabalho, ver a seção “1.1 Entre a comunidade e sociedade ou cultura e civilização”, onde a autora analisa a discussão em torno de comunidade [*Gemeinschaft*] ou sociedade [*Gesellschaft*] e cultura [*Kultur*] e civilização [*Zivilisation*] e sua influência sobre a trajetória intelectual de Kracauer.

⁷² KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 97.

processo de produção é regulada de acordo com suas necessidades, nem ele serve como fundamento para as estruturas de organização social e econômica”.⁷³ Dessa forma, negligenciando o humano, ocorre uma deformação da razão, com um enfraquecimento de sua *substância* libertadora e de seu conteúdo de verdade. Aqui, Kracauer estabelece as diferenciações entre os termos de forma clara e reluzente: à razão que potencialmente conduziria ao esclarecimento em relação à natureza rumo à emancipação humana, ele emprega a palavra *Vernunft*;⁷⁴ já para essa razão atrelada à “abstração”, que corresponde a uma naturalização das formas e das relações dentro do capitalismo que, - em conformidade com a coisificação do humano – restituem o contorno mítico, ele a denomina *ratio*. Portanto, trata-se não da afirmação de que a razão é fundamento do racionalismo próprio do sistema capitalista que violenta o homem, mas justamente o contrário. Para Kracauer, a grande debilidade do capitalismo é que ele - pela ótica da esfera emancipatória da *Vernunft* - “não racionaliza muito, mas *muito pouco*”⁷⁵.

Nessa contradição própria do processo de desencantamento, Kracauer prossegue sua análise da *ratio*, frisando que “o lugar onde se situa o pensamento capitalista é a sua *abstratividade* [*Abstraktheit*]”⁷⁶; e esta, tem um duplo sentido, que é progressivo e regressivo.

Do ponto de vista das doutrinas mitológicas, nas quais a natureza se afirma de modo ingênuo, o processo de abstração, tal como é aplicado pelas ciências naturais, representa um ganho de racionalidade, que prejudica o esplendor das coisas da natureza. Da perspectiva da razão, o mesmo processo de abstração parece ser determinado pela natureza; ele se perde em um formalismo vazio que serve para dar livre curso ao natural, visto que ele não deixa passar os conhecimentos racionais, que seriam capazes de encontrar o natural. A abstratividade dominante mostra que o processo de desmitologização não terminou.⁷⁷

Assim, chega-se a um impasse do pensamento. Antes natureza e atividade humana se completavam no mito, que consistia em sentidos plenos e reveladores que afirmavam uma totalidade que compreendia natureza e senso do sagrado. Com o processo de abstração da sociedade desencantada, inerente ao capitalismo, a natureza se rebaixa a seu teor de utilidade e manuseio, numa trivialidade que se expande configurando-se num vazio desprovido de sentido. O crescimento ininterrupto do sistema capitalista significa um crescimento

⁷³ Idem.

⁷⁴ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 130.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 98.

ininterrupto do pensamento abstrato, que simplesmente torna-se repetição da natureza. Abrir-se de vez para a razão significa ultrapassar os limites impostos por si mesmo, e isso implicaria na alteração do sistema econômico. Dessa forma, a *ratio* capitalista veda o fluxo da razão, naturalizando-a face aos interesses do capitalismo, que se consolida na falsa concretude que tem por objetivo o impedimento do acesso ao verdadeiro conhecimento. Com isso, o homem se vê novamente submetido às forças da natureza, e a razão tem seu potencial de emancipação negligenciado diante da racionalização própria do capitalismo. Por conseguinte, o homem se torna alienado na sociedade capitalista, submetido a uma atitude automática, tão subjugado no mundo criado por ele próprio, quanto no tempo em que estava subordinado às intempéries da natureza. Dessa forma, a sociedade capitalista apresenta a ausência de sentido como natural, o que, por extensão, conduz o mito ao atributo desse desencantamento incompleto. No diagnóstico desse processo, o dilema se apresenta:

O pensamento atual encontra-se diante do dilema de se abrir à razão ou continuar à deriva, sem abertura para ela. Não pode ultrapassar os limites que ele mesmo se impôs, sem que o sistema econômico, que é sua infraestrutura, seja substancialmente alterado⁷⁸.

Mesmo sem usar o termo, o que parece estar latente nessa formulação de Kracauer é a revolução⁷⁹ como saída prática e material para a plena expansão da razão. Com o declínio da arte “elevada”, desarticulada e ultrapassada no presente, ocorre uma brecha para se fomentar uma arte que só pode ser uma arte com potencial revolucionário. Seria uma arte pós-ornamento da massa, que se liberte dos limites da *ratio* capitalista e se estabeleça dentro de uma esfera de realidade mais autêntica, com um genuíno conteúdo de verdade.

Anos depois, em seu livro *De Caligari a Hitler*, Kracauer retomaria o tema do ornamento e de seu uso negativo e regressivo em duas obras capitais de Fritz Lang, *Os Nibelungos* e *Metrópolis*. O autor não esconde sua antipatia pelo cineasta, que expressava em seus filmes a predisposição da sociedade moderna em transformar a massa em ornamento, principalmente pela aptidão de Lang pelo que Kracauer considerava ornamentação pomposa de sua *mise-en-scène*. Em *Os Nibelungos*, os ornamentos encontram-se nos cenários e das disposições dos atores em cena de modo a intensificar a força inevitável do destino, sendo que alguns desses ornamentos – humanos, especificamente – “denotam do mesmo modo a

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Em que pese o tributo do pensamento de Kracauer com o marxismo, Leopoldo Waizbort pede cuidadosa ponderação em relação ao termo, já que as ênfases e as perspectivas também vão se alterando ao longo do tempo: comentando o texto de Adorno sobre o jazz, Kracauer parece descrever da possibilidade de uma tal transformação (carta de 24 out. 1936).

onipotência da ditadura”⁸⁰, pois são formados basicamente por vassalos e escravos, organizados pela autoridade absoluta que se afirma nessa configuração ordenada. Dessa forma, o que ocorre “é o triunfo total do ornamento sobre o humano”⁸¹ e que tem ligação com a própria feição das massas ordenadas que acompanhavam os discursos de Hitler, aproximação esta que pode ser verificada no filme de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade [Der Triumph des Willens]*. O filme, sobre o Congresso do Partido Nacional-Socialista em Nuremberg em 1934, comprova que a formação de seus ornamentos de massa foi decisivamente influenciada por *Os Nibelungos*: “Os teatrais corneteiros de *Siegfried*, escadas pomposas e autoritários padrões humanos reaparecem, extremamente ampliados, no moderno filme histórico sobre Nuremberg”⁸².

Para Kracauer, o ornamento em *Os Nibelungos* ainda era rico em significado. Já em relação a *Metrópolis*, “a decoração não apenas aparece como um fim em si mesmo, mas até desfigura alguns pontos do enredo”⁸³. Kracauer se incomoda, especificamente, com a configuração dos trabalhadores, meros elementos da preocupação exclusiva de Lang com a ornamentação. Preocupação esta que tem seu ápice na sequência em que os trabalhadores tentam escapar da inundação da cidade subterrânea, onde Lang não se furta a padrões decorativos mesmo em cenas de pânico e desespero: “Um efeito incomparável cinematograficamente, esta sequência da inundação é, humanamente, um fracasso completo”⁸⁴. Desse modo, novamente o ornamental pulveriza o elemento humano e, ao mesmo tempo, no caso de Lang, adquire inegável apuro estético devido a seu virtuosismo enquanto cineasta. E mais uma vez, - e juntamente com a falsa solução do coração mediando capital e trabalho - o caráter ornamental se mostra em estreita relação com a autoridade totalitária. Não é à toa que Goebbels e Hitler admiravam o filme; e Kracauer cita as próprias palavras de Fritz Lang, que conta que, após a subida de Hitler ao poder, Goebbels mandou buscá-lo: “... ele me disse que muitos anos antes, ele e o Führer haviam visto meu filme *Metrópolis* numa pequena cidade, e que Hitler dissera na época que queria que eu fizesse os filmes nazistas”⁸⁵. Como se sabe, Lang deixou a Alemanha em 1933, logo após a proibição de seu filme *O Testamento do Dr. Mabuse [Das Testament des Dr. Mabuse]*.⁸⁶

⁸⁰ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 114.

⁸¹ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 115.

⁸² Idem.

⁸³ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 175.

⁸⁴ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 176.

⁸⁵ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 192.

⁸⁶ Muito pelo que é relatado por Kracauer no livro, adquiriu-se um senso comum de que Fritz Lang era indubitavelmente antinazista, enquanto os aspectos nazistas presente em vários de seus filmes no período de Weimar ficavam a cargo da esposa e roteirista, Thea von Harbou. Mas me parece que a relação do Fritz Lang

Para Kracauer, a forma estética do ornamento torna clara e manifesta a abstratividade que rege a forma da socialização capitalista, que acaba desenvolvendo uma capacidade de se situar “acima das produções artísticas que cultivam os sentimentos nobres obsoletos de formas passadas”.⁸⁷ Sua manifestação corresponde, em termos formais ao fenômeno da *Distração [Zerstreuung]*, que aparece em seu pequeno ensaio *O culto da distração*, publicado em 1926. Nesse sentido, a *Distração* é invocada com desprezo pelos conservadores ao se referirem ao abandono do público aos valores elevados da cultura burguesa, contudo, estes se tornaram irrealis devido às transformações sociais, sendo produtos ultrapassados que se evadem das necessidades atuais da época.⁸⁸ Sua “pura exterioridade”⁸⁹, que faz o público encontrar a si mesmo, é mais sincera do que “a afirmação de valores que se tornaram irrealis, através do duvidoso abuso de conceitos como personalidade, interioridade, tragicidade, entre outras”.⁹⁰ Valores estes que, adquirindo um caráter conservador face às transformações sociais, desviam a atenção dos males da sociedade em favor da esfera privada. Portanto, essas exteriorizações, que tem o público berlinense como portador, marcam uma guinada para fora, equivalente a um manifestar-se e um defrontar-se mais franco com a realidade do presente. Se esta realidade fosse ocultada ao público, este não poderia atacá-la e transformá-la. Pressagiam “a *desordem* da sociedade”⁹¹, cuja tensão deve proceder a “necessária mudança”.⁹² Trata-se de um conceito que influenciará de sobremaneira a Walter Benjamin em seus estudos sobre a massa e as novas formas de recepção artística. A distinção entre massa e povo está presente em ambos, da mesma forma que a constatação de que às massas trabalhadoras é negada o contato com a arte tradicional porque a própria divisão social do trabalho a impede, e não pela impossibilidade de compreensão por parte das massas ou pela complexidade de assimilação das formas artísticas. Sobre essa aproximação dos autores em relação à distração, registra Jeanne-Marie Gagnebin:

com o nazismo é um pouco mais complicada e sua recusa a trabalhar para os nazistas mais hesitante do que se acredita. No livro *As Sombras Móveis*, de Luiz Nazário, no capítulo “O Caso Fritz Lang”, é colocado em dúvida a história narrada por Lang a Siegfried Kracauer em *De Caligari a Hitler*, mostrando inclusive várias contradições em entrevistas e depoimentos de Fritz Lang feitos posteriormente, principalmente em relação ao que ele conta sobre o diretor do estúdio com a insígnia nazista na lapela, o caso *M*, a proibição de *O Testamento do Dr. Mabuse* (filme iniciado em 1932, quando o NSDPA disputava as eleições, mas concluído em 1933, quando esse partido chegou ao poder) e sua fuga mirabolante, com documentos que provam que Lang participou de reuniões com Goebbels ao lado de diretores simpáticos ao regime e que só poderia ter deixado a Alemanha quatro meses depois da data de sua lendária fuga noturna. NAZÁRIO, Luiz. Op. cit. , 1999, pp. 207-278.

⁸⁷ KRACAUER, S., Op. cit., 2009, p. 346

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Ibidem, p. 347.

⁹² Idem.

Nessa tentativa de entender práticas artísticas “mais próximas” das massas, sem que sejam necessariamente práticas exclusivas de alienação, o conceito de *Zerstreuung* ocupa um lugar central. Kracauer analisa sua ambiguidade da seguinte maneira: a *Zerstreuung* como mera distração (*Unterhaltung*) pode ser, sem dúvida, um divertimento compensatório do trabalho alienado; nesse aspecto, a distração reforça o caráter artificial da aura, por exemplo no *star system*, e visa reintegrar o trabalhador na sua rotina alienada através de uma pretensa arte superior, cujas formas são repetidas sem inovação. Mas a *Zerstreuung* também pode significar um jogo irônico com a fragmentação e com a descontinuidade próprias da vida moderna, seja no processo de trabalho (linha de montagem), seja na grande cidade anônima, caracterizada pelo trânsito rápido, pelos inúmeros choques com desconhecidos na multidão, motivos que Benjamin analisa já na poesia de Baudelaire. Nesse sentido, retomado também por Benjamin, a *Zerstreuung* aponta para a dispersão, o desmanche, a desagregação (*Zerfall*).⁹³

Porém, a distração não atinge esse virtual efeito de impulsionar a mudança, pois acaba expondo a desagregação inserida numa falsa unidade que ela mesmo já não possui. Isto se deve à tendência das salas de cinema de se transformarem em grandes palácios de entretenimento, cuja opulenta arquitetura habilita o espaço para o agrupamento das massas de uma só vez. Dentro desses palácios – em cujo espaço arquitetônico procura manter o tom elevado das artes ditas superiores - o filme acaba sendo somente um elemento, dentro de uma constelação de efeitos, o que ata o filme a um programa de variedades abastecidos de efeitos de luz e sons que é um verdadeiro ataque aos sentidos, de modo a preencher todo o vazio possível da recepção e entretenimento das massas, assim como o entorpecimento das potencialidades de reflexão. Sob o público, subsumido ao brilho dos efeitos, acaba prevalecendo o efeito anestésico, onde a distração é compensação para as jornadas de trabalho do dia a dia. Para Kracauer, do cinema surgiu “uma esplendida imagem do gênero revista: *a obra de arte total [Gesamtkunstwerk] dos efeitos*.”⁹⁴

Esta obra de arte total dos efeitos se desencadeia com todos os meios diante de todos os sentidos. Refletores irradiam suas luzes pelo ambiente, salpicando os alegres penduricalhos ou chuviscando através de cachos de vidro colorido. A orquestra se afirma como poder autônomo, sua música é apoiada pelos responsáveis da iluminação. Toda sensação recebe a sua expressão sonora e o seu correspondente valor cromático dentro do espectro. É um caleidoscópio ótico e acústico, ao qual se une o jogo cênico dos corpos: pantomima, balé. Até que, ao final, baixa a superfície branca da tela e os acontecimentos do palco transforma-se inadvertidamente na ilusão bidimensional.⁹⁵

⁹³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição), pp. 115-116.

⁹⁴ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 344.

⁹⁵ Idem.

Ocorre um uso vertiginoso de recursos, com vistas a criar uma atmosfera de magia e ilusionismo e ser, ao mesmo tempo, uma somatória de elementos que formam um organismo dentro de uma totalidade estética, que já não corresponde ao conteúdo de verdade do tempo presente. Dessa maneira, a cultura de massas se vê acometida de um vazio de sentido que a direciona para um retorno ao mito e à cultura idealista. Esse fenômeno pode ser configurado tanto no “brilho das *stars*, dos filmes, das revistas e das decorações” quanto na própria arquitetura dos chamados cineteatros, verdadeiros palácios em cuja suntuosidade remetem ao que é “sacro, como se neles estivessem guardadas criações de duração eternas”⁹⁶. O cinema conquistou reconhecimento de modo autônomo em relação ao teatro, mas a grandiloquência dos cineteatros remete o veículo a um retorno ao espaço e à magia teatral, regredindo à ultrapassada cultura idealista que, por sua vez, necessita estabelecer uma nova cultura dentro das manifestações de exterioridade. Nesse campo de batalhas no terreno cultural da modernidade, o cinema subtrai seu potencial de crítica prática da cultura e ideologia burguesa em favor de tentativas anacrônicas de esconder o verdadeiro estado de desintegração, que numa aproximação com a terminologia de Benjamin, poderia ser caracterizado como uma falsa restauração da aura. Dessa forma, a distração é “recoberta de véus, e reconduzida forçosamente a uma unidade que não há mais”,⁹⁷ de modo que acaba assimilado de forma regressiva, desviando-se para a esfera idealista da pessoa privada, passando a esconder desagregação [*Zerfall*] ao invés de revelá-la. De um lado, tornou-se a única forma de exposição realista das organizações sociais; de outro, traz em si uma capacidade de alienação ao atuar como um adendo ao dia de trabalho, de mãos dadas com a ideologia, com vistas ao conformismo de trabalhadores e empregados docilizados nessa “falsa consciência”. Essa regressão em direção ao mito não é extrínseca ao capitalismo; faz parte de sua dialética interna, num processo análogo ao que ocorre no avanço da técnica e das ciências, só que se fortalecendo no terreno da organização estética. Nelas, formas culturais exercem o papel de exaltação da técnica. Dessa forma, tendências reacionárias de retorno ao mito serão facilmente assimiladas pela ideologia fascista, que Benjamin, posteriormente, registraria no processo de estetização da política.

Ainda que não o avalie como sujeito da revolução, Kracauer parece ainda ver no proletariado – em conformidade com Marx – a possibilidade de agente do aprofundamento do processo de desmitologização e do desencantamento através da apropriação da técnica para sua emancipação, enquanto vê, com muito mais ceticismo e desconfiança, o papel da classe-

⁹⁶ Ibidem, p. 347.

⁹⁷ Ibidem, p. 348.

média. O setor dos estratos médios que tem maior atenção de Kracauer são os chamados “funcionários” ou “empregados”⁹⁸. Tratavam-se de assalariados que trabalhavam nos escritórios e não na fábrica, em proximidade maior com a burocracia e a quantificação instrumental do que com o contato com a técnica, e cujo número quintuplicou durante os anos 1920 em relação com a classe operária, que apenas duplicou nesse período. São os chamados *white-collars*, uma classe-média proletarizada e desamparada que cultivava um ressentimento tanto para seus patrões quanto para seus subordinados. Insiste, para sobreviver, em se “diferenciar do proletariado”.⁹⁹ Como aponta em seu trabalho sobre *Os Empregados (Die Angestellten)*¹⁰⁰, esses assalariados alemães próximos das camadas médias, não podendo mais aspirar à ascensão burguesa e se “proletarizando”, desprezaram uma consciência mais de acordo com sua condição socioeconômica, para se apegar a uma mentalidade sem base na realidade. Se distanciando de uma nova “consciência de classe” (remetendo a Georg Lukács), na verdade carregavam sinais de “não-contemporaneidade” (paralelo com Ernst Bloch) e “regressão” (paralelo com T.W. Adorno), o que abriu espaço para um vácuo que foi preenchido pelo discurso nazista e seus aspectos míticos, ao usar conceitos abstratos como povo (*Volks*), sangue (*Blut*) e terra (*Land*) visando uma integridade alemã que gostariam de ver recuperada e fortalecida. Em suma, o que Kracauer salienta é que, além das condições materiais, o que esse segmento carregava era o desamparo existencial que encontrou abrigo na cultura da distração que o cinema oferecia:

Assim, vive com a massa de empregados se diferencia do proletariado pelo fato de estar espiritualmente desamparada. No momento não pode encontrar o caminho que leva em direção aos camaradas, e a casa das concepções e sentimentos burgueses em que essa massa habitava foi derrubada, porque a evolução econômica lhe extraiu a raiz de seus fundamentos. Ela hoje vive sem uma teoria para a qual possa olhar para cima, sem uma meta a que possa interrogar. Assim, vive com o temor de levantar a vista e interrogar-se de forma exaustiva.¹⁰¹

Para Kracauer, o cinema alemão do período estava enraizado na mentalidade dos estratos médios, cuja ideologia se alastra por toda a sociedade alemã. O que caracteriza esse estrato social em relação à burguesia e ao proletariado é a ausência de um projeto político

⁹⁸ Já no século XIX, esse segmento social despertou o interesse de escritores como Nikolai Gogol (*O Capote*) – publicado pela primeira vez em 1942 - e Herman Melville (*Bartleby*) – publicado em novembro de 1853.

⁹⁹ KRACAUER, S. “A rebelião dos estratos médios”. In *O Ornamento da Massa*, 2009, p. 142.

¹⁰⁰ KRACAUER, S. *Los empleados un aspecto de la alemania más reciente*. Trad. e notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

¹⁰¹ KRACAUER, S. Op. cit., 2008, p. 62.

específico dentro do desenvolvimento tecnológico do capitalismo. Se para a burguesia interessa conservar a ordem social e econômica, com o desencantamento estagnado em prol de seus interesses, ao proletariado interessa a ampliação do processo de desencantamento, com vistas à emancipação através da *desmitologização* da técnica em direção à satisfação das necessidades humanas. Já os estratos médios estariam naquela condição de desabrigados [*obdachlos*]; Kracauer toma como referência o termo de Lukács “desabrigo transcendental” (*Transzendente Obdachlosigkeit*) - que aparece em sua *Teoria do Romance*, que consiste no diagnóstico da perda da conexão imanente entre vida e sentido tal como ocorria em períodos históricos precedentes, condição de cisão que caracterizava o herói do romance. Porém, Kracauer faz um desvio do termo para indicar a ligação estabelecida entre o vazio dos empregados e dos estratos médios com a condição de desabrigados - cuja falta de teto ideológico seria facilmente direcionada para uma postura conservadora, que se efetivaria na adesão ao nacional-socialismo – e a busca de morada no interior do desfrute da distração dentro da indústria cultural.

Nesse trajeto, emblemático é o capítulo “Asilo para os sem-teto”, que é parte do estudo de Kracauer sobre os empregados. Nele, realiza uma aguda pesquisa por dentro desse setor social, concentrando-se numa cidade em particular – no caso Berlim - penetrando nos espaços de vivência desse grupo específico, dando atenção principalmente às conexões entre a racionalização de suas funções e seu alastramento para outras esferas de sua vida social, particularmente aos momentos de lazer que espelham sua relação com a indústria do entretenimento. Nesse sentido, seu “desabrigo” existencial é inerente a seu papel dentro tanto da estrutura econômica quanto da esfera cotidiana de suas relações e se expressa na adesão ao discurso empresarial que, por sua vez, tem em sua forma discursiva termos que regridem a um vocabulário idealista, como personalidade, homem correto. O resultado é uma consciência deslocada, que tem uma internalização muito maior a uma ideologia burguesa que se esforça em conservar-se no terreno da subjetividade e da interioridade e que, ao mesmo tempo, dissimula o estado de desagregação ao obstruir uma consciência de classe mais próxima do proletariado – de quem estavam os empregados mais próximos em termos materiais, principalmente por ambos os estratos venderem sua força de trabalho e não deterem o controle dos meios de produção. Em suma, ao mergulharem nos palácios da distração, os empregados se *evadem* de suas condições semiproletárias ao fomentarem desejos burgueses no seio de seu vazio existencial. Kracauer, ao fim do capítulo, sintetiza essas tentativas de fuga e dispersão em direção às imagens que escamoteiam a realidade como uma “fuga da

morte e da revolução”¹⁰². E concluía o livro com um apelo aos intelectuais de esquerda e aos sindicatos dirigidos pelos socialdemocratas, que não compreenderam o setor de empregados como uma nova camada proletária que se desenvolveu, presos a uma concepção de proletariado ainda vinculada ao século XIX.

Não por acaso que o livro recebeu resenhas extremamente positivas de Ernst Bloch e Walter Benjamin, sensíveis que eram em relação à relevância do estudo de Kracauer – tanto em termos de análise de um fenômeno então recente, quanto à forma de apresentação da escrita do autor, numa linha semelhante à que ambos estavam elaborando em seus trabalhos. Benjamin, especificamente, se atentou de modo veemente ao posicionamento político de Kracauer em relação aos intelectuais – sua resenha se chama “Politização da Inteligência” – destacando a maneira com que Kracauer revela a falsa consciência com “sua penetração dialética”¹⁰³. E, na mesma perspectiva, aproveita para alfinetar os intelectuais, ao fazer um paralelo destes com a falsa consciência dos empregados desmascarada por Kracauer, apontando o modo como a escrita deste se distingue da reportagem e da Nova Objetividade: “a proletarização de um intelectual quase nunca gera um proletário”¹⁰⁴. Para Benjamin, a posição do intelectual na luta de classes se estabelece numa contradição: pela sua formação, ele está comprometido com a cultura burguesa; como, porém, ele vende a sua força de trabalho no mercado e não é proprietário dos meios de produção, ele tem, quer queira, quer não, uma posição análoga a do operário. De qualquer maneira, todo intelectual está a serviço de certos interesses de classe, mesmo que não saiba, não queira saber disso, ou finge não saber. Cabe-lhe então, reconhecer este fato e definir-se por um lado ou outro. Em geral, o que acontece é que frequentemente o intelectual satisfeito com o *status quo* procura negar racionalmente tal necessidade de definição. Nesse sentido, Benjamin se identifica com Kracauer quando este recomenda “a politização da própria classe”¹⁰⁵.

E, nesse início da década de 1930, a atitude de espera proposta por Kracauer em seu ensaio de 1922 já não tinha razão de ser, com a contrarrevolução adentrando a vida de todos, e muito bem direcionada a judeus e intelectuais com posições de esquerda. Em 1933, já exilado em Paris após a tomada de poder de Hitler, Kracauer escreveu o ensaio *As camadas da população alemã e o Nacional-Socialismo [Die deutschen Bevölkerungsschichten und der Nationalsozialismus]*. Nele, retorna a sua análise sobre os empregados, ressaltando o papel da

¹⁰² Ibidem, p. 68.

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. “Politización de los intelectuales; sobre *Los empleados*, de S. Kracauer” in *Los empleados: un aspecto de la alemania más reciente*. Tradução e notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008, p. 83

¹⁰⁴ Ibidem, 2008, p. 87.

¹⁰⁵ Idem, 2008, p. 87.

classe-média e sua adesão já consolidada ao movimento nacional socialista e, do mesmo modo, os investimentos dos grandes industriais alemães no fortalecimento do NSDAP. Também é ressaltado a aversão do estrato médio ao seu processo de proletarização e o fiasco dos partidos de esquerda em atrair essa classe perdida para o lado dos trabalhadores e da causa socialista, isto é, em agregar para a esquerda as tendências anticapitalistas desse setor social. Fracasso este que se tornou fatal, quando as camadas médias, em seu meio artificial, tiveram seu vazio e sua “falsa consciência” apropriado pela barbárie. Mais uma vez, uma aproximação com o conceito de “não-contemporaneidade” de Ernst Bloch, quando este aponta a herança filisteia e sua carga de irracionalismo incorpora seus instintos mais “perversos, fossilizados e sobretudo sem objeto, e que são anticapitalistas somente quando espancam mortalmente o judeu enquanto “usurário”¹⁰⁶.

1.3 Expressionismo e cinema

Em 1947, no seu livro *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer faz uma corrosiva análise do cinema alemão no período da República de Weimar (1918-1933) buscando traçar uma história psicológica do cinema alemão. No que tange ao Expressionismo no cinema, seu livro se coloca entre os estudos canônicos de Rudolf Kurtz (*Expressionismo e cinema*) - ensaio de 1926¹⁰⁷ – e o *A Tela Demoníaca*, de Lotte H. Eisner, de 1952¹⁰⁸. Se os dois trabalhos

¹⁰⁶ BLOCH, Ernest apud MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – Micrologias. Sobre Rua de Mão Única (Benjamin), Vestígios (Bloch) e Os Empregados (Kracauer)”. *Cadernos Cedom*. Ano 1, nº 1. Janeiro de 2008, p. 45.

¹⁰⁷ Em 1926, Rudolf Kurtz, então editor da revista alemã empresarial *Lichtbildbühne*, publica *Expressionismus und Film*, o primeiro livro sobre a relação entre cinema e Expressionismo e que deixou seus traços em estudos que se seguiram. Para ele, o cinema expressionista alemão nasceu de uma época em convulsão: a derrota da Alemanha, a queda do imperador Guilherme II, a incerteza econômica dos primeiros anos da República de Weimar, criando um clima propício à experimentação expressionista. Para Kurtz, Expressionismo é principalmente uma *Weltanschauung* (visão de mundo) tanto de ordem cultural (no sentido de uma rebelião contra as regras, às formas estabelecidas em arte e à cultura burguesa) quanto política (no sentido de uma revolta marcada por um anticapitalismo que poderia adquirir tonalidades de bolchevismo). O Expressionismo se opõe à receptividade passiva, buscando uma atitude ativa para criar um novo mundo em forma e construção. Ainda que o cinema pareça ser uma arte “naturalista” por sua própria essência, o filme nunca nos dá uma simples reprodução da vida, mas sim uma certa atmosfera, um *Stimmung* e assim abre a porta para o Expressionismo, sobretudo, na arquitetura e iluminação. Isto permite tornar visíveis as relações ocultas entre objetos, especialmente quando se trata de representar situações oníricas ou irreais (lembramos dos *hieróglifos* citados por Kracauer). Já diferentemente deste, para Kurtz, ainda que perca densidade nas telas cinematográficas, o Expressionismo mantém sua força revolucionária original. Kurtz também vê o bolchevismo estreitamente relacionado a um estado de alma expressionista, e, segundo ele, na Rússia é onde o Expressionismo adquire sua forma mais avançadas e abstrata – a arte construtivista. KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlin 1926. Reeditado por: KIENING, Christian/BEIL, Ulrich. Zürich: Chronos, 2007

¹⁰⁸ Ainda que, a exemplo de Kracauer, Eisner também tenha passado pela experiência do exílio devido a sua condição de judia-alemã, sua abordagem privilegia o aspecto estilístico dos filmes da República de Weimar, a partir das influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Também traça uma linha devedora da herança cultural – principalmente romântica –, presente nos efeitos pictóricos do claro escuro, nas linhas góticas, no

citados privilegiam uma abordagem cultural e estética, o trabalho de Kracauer privilegia um abordagem sócio-política, concatenado com seus textos anteriores sobre cinema, distração, massa e estratos médios. Já nesse sentido, por questionar pela análise dos filmes os elementos subterrâneos que apontavam para uma futura adesão em massa a Hitler, tinha um evidente paralelo – ainda que no campo da crítica de cinema – a outras obras escritas e lançadas no mesmo período, principalmente *Dialética do Esclarecimento*, de Horkheimer e Adorno (lançado em 1947) e *As Origens do Totalitarismo*, de Hannah Arendt (concebido nos anos 1940 e publicado em 1951). Nelas, cada uma com seu enfoque diferenciado, tentava-se interrogar e saber os porquês da ascensão de Hitler e de sua acolhida pela população alemã.

Já na introdução¹⁰⁹, Kracauer expõe seu propósito, ao criticar os que fazem uma abordagem meramente estética do cinema alemão, que veem os filmes como “estruturas autônomas”¹¹⁰. Tendo como ponto de partida alguns pressupostos para análise: 1 - de que os filmes nunca são produto de um único indivíduo, mas de um esforço coletivo em que cada tarefa tem sua importância e está vinculada a um todo orgânico; 2 - de que os filmes são destinados a multidões anônimas e à satisfação dos desejos das massas, análise que baliza tanto a produção de Hollywood quanto os filmes de guerra oficiais nazistas (neste ponto Kracauer se aproxima de seu amigo Walter Benjamin ao não considerar o público do cinema como uma massa passiva), Kracauer acredita que os filmes, assim como outras expressões da chamada cultura de massa, refletem dispositivos psicológicos da mentalidade coletiva. Assim, ao focalizar aspectos da realidade cotidiana por meio de imagens, “os filmes parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias”¹¹¹. Deste modo, ao registrar o mundo visível, os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos; isto ocorre frequentemente, por exemplo, no uso do primeiro plano, que tende a enfatizar determinado elemento - seja um gesto, uma parte do corpo ou um componente do cenário – que, provavelmente, não teríamos percebido no nosso próprio cotidiano. Constituem aquilo que Kracauer, citando Horace M. Kallen, denomina: “[...] *hieróglifos visíveis da dinâmica despercebida das relações humanas*”¹¹², que tornam a imagem cinematográfica essencialmente significativa e que, ao mesmo tempo, são indicadores da vida interior da nação onde os filmes são feitos: “[...] a vida interior se manifesta nos diversos elementos e

misticismo nórdico, nos temas da fascinação com a morte e na obsessão por aquilo que é chamado *unheimlich* (estranho), elementos que podem ser sintetizados na lenda de Fausto.

¹⁰⁹ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, pp. 15-23.

¹¹⁰ Ibidem, 1988, p. 16.

¹¹¹ Ibidem, 1988, p. 19.

¹¹² Ibidem, p. 19.

conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema”.¹¹³

Para Kracauer, o cinema alemão do período estava arraigado na mentalidade dos estratos médios da sociedade alemã e, em especial, na cultura dos empregados, grupo social retomado no livro. Segundo o autor, “de 1924 a 1928, o número de empregados aumentou cinco vezes, enquanto o de operários mal dobrou”¹¹⁴. Este aumento se deu durante o Plano Dawes¹¹⁵, que viabilizou o pagamento de dívidas que a Alemanha possuía após a 1ª Guerra período que instaurou um intervalo de estabilidade que durou até 1929. Ao mesmo tempo em que os funcionários de “colarinho-branco” adquiriram importância, elementos de “proletarização” também os alcançavam: os métodos da linha de montagem foram transferidos para os escritórios dos edifícios administrativos. Com isso, os funcionários também sofreram a fragmentação e precariedade de funções, estando, muitas vezes, subordinados a salários inferiores ao operariado. E, ao invés de se conscientizarem de suas condições proletarizadas, queriam distancia destas, preferindo “manter seu antigo *status* de classe-media”¹¹⁶. Desse modo, ampliados numericamente, embora “mentalmente desamparados”¹¹⁷, tiveram que ser objetos de maior atenção por parte das produções cinematográficas.

Emblemático da relação de Kracauer com o cinema e com seus portadores sociais é sua análise do filme *A Rua (Die Strasse)*, de Karl Grune, de 1924. Em uma de suas três críticas¹¹⁸ do filme para o *Frankfurter Zeitung*, a de fevereiro de 1924, Kracauer se entusiasma com o filme como expressão do duplo desabrigo dos estratos médios – sufocado entre a farsa do interior burguês e a agitação anônima das ruas - Kracauer retoma o filme em *De Caligari a Hitler*, dessa vez vendo-o como uma alegoria da transformação da rebelião à submissão, já que a revolta do filisteu de classe média se transforma em resignação – depois de quase ter sido aniquilado no caos urbano - submetendo-se novamente à vida doméstica, no emblemático gesto de “descansar a cabeça no corpo da mulher”¹¹⁹; e ela, por sua vez,

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Ibidem, p. 159.

¹¹⁵ O Plano Dawes foi um plano provisório elaborado por um comitê dirigido Charles G. Dawes para viabilizar o pagamento das dívidas que a Alemanha possuía após o final da Primeira Guerra Mundial, decorrentes do Tratado de Versalhes. Entrou em vigor em setembro de 1924. A curto prazo o efeito do plano Dawes foi de estabilizar a economia e moeda alemãs, mas também a tornou dependente de mercados externos e frágil em relação a crises na economia americana (como a crise de 1929).

¹¹⁶ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 158

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Foram três críticas para o periódico, publicados nos números 32, 33 e 94. Cf. SANTOS, Patrícia da Silva. Op. cit., 2014, p. 138 n.

¹¹⁹ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 146.

“acaricia seu braço tão maternalmente como se ele fosse seu filho”.¹²⁰ Trata-se de um gesto que simboliza a infantilidade da classe média alemã, um desejo sintomático de volta ao útero materno, que, em termos de ação política, significou um voltar-se para dentro, associado a um desejo de tutela e de proteção, que degingolou em consequências funestas. Essa abordagem, na ótica de uma crítica da ideologia, já está presente no final dos anos vinte em seus artigos no *Frankfurter Zeitung*, (notadamente *Cinema 1928*¹²¹) sendo interessante fazer um paralelo com o posicionamento de Kracauer frente às vanguardas, e mais especificamente, em relação ao Expressionismo.

Desde seu ensaio “Sobre o expressionismo. Essência e sentido de um movimento de época” [*Über den Expressionismus. Wesen und Sinn einer Zeitbewegung*] (1918)¹²², Kracauer sempre se colocou de maneira crítica frente às vanguardas históricas e ao Expressionismo especificamente. Não tem o entusiasmo que Ernst Bloch manifesta no livro *O espírito da utopia*, também de 1918; tampouco compartilha do antivanguardismo defendido por Georg Lukács nos anos trinta¹²³. No texto, ele apresenta uma visão ambivalente. Por um lado, se manifesta a favor do Expressionismo, no que tange à sua revolta contra um intelecto imobilizado por uma visão cientificista que ignora o “humano”, à sua luta contra a realidade, ao seu pacifismo e a sua busca na configuração de um ornamento capaz de conter o humano (o que o aproxima de Ernst Bloch); por outro lado, Kracauer vê o Expressionismo como fenômeno de transição, mais um “grito a ação e à arte do que um grito e uma arte específicos”.¹²⁴ Machado dá um apanhado do texto de Kracauer:

O ensaio dividido em sete capítulos parte do reconhecimento do movimento expressionista como legítimo, como sendo expressão de disposições anímicas de uma sociedade em crise, de uma arte que sofre um processo insanável de estagnação. Ridicularizá-lo na defesa da arte tradicional seria mais do que um mal-entendido, mas um equívoco imperdoável. Em seguida diferencia três tipos de criação artística, a de caráter objetivo e realista, a de caráter subjetivo e a tentativa de equilíbrio entre estes dois momentos. Localizando o expressionismo entre as tendências subjetivo-expressivas e aproximando-o ao movimento do Sturm und Drang. Em seguida, considera a relação da arte com a realidade. Há no expressionismo uma luta contra a realidade, para demonstrar isso, Kracauer realiza um détour histórico que vai da Renascença às vanguardas. Depois analisa a relação com a forma, a tradição e a convenção, aqui fazendo uso das teorias de Wolfflin e Worringer - para não

¹²⁰ Idem.

¹²¹ KRACAUER, S. Op. cit., 2009, pp. 327-342.

¹²² KRACAUER, S. *Frühe Schriften aus den Nachlass*. B.2. Ingrid Belke (Org), Sabine Biebl (Mt). Frankfurt AM: Suhrkamp, 2005, pp. 7-78 apud MACHADO, C.E.J. Op. cit., 2007, p.196.

¹²³ Sobre o posicionamento de Lukács e a polêmica na revista *Das Wort*: MACHADO, C.E.J. *Debate sobre o expressionismo. Um capítulo da modernidade estética*. São Paulo: Editora. UNESP.1998.

¹²⁴ KRACAUER, S., 2005, pp.7-78 apud MACHADO, C.E.J. Op. cit., 2007, p.197.

falar de Simmel na construção de todo seu raciocínio, o uso de conceitos como vivência [*Erlebnis*] etc. Mais adiante analisa a questão do conteúdo e a posição em relação a este, seus exemplos são extraídos da pintura e da dramaturgia expressionista, sobretudo as peças de Georg Kaiser, é quando realiza uma análise imanente das obras e dos procedimentos artísticos do expressionismo, como a cor, a composição, os diálogos, a relação entre material artístico e estilos individuais etc.

Posteriormente, em seu artigo publicado no *Frankfurter Zeitung* em 1921 intitulado *A virada do destino da arte* [*Schicksalswende der Kunst*]¹²⁵, Kracauer já percebe traços de esgotamento no movimento expressionista. Reconhece que o Expressionismo, em sua necessidade, abriu uma brecha no muro da realidade edificada pelo espírito das ciências naturais e do sistema capitalista, forjadora de uma natureza mecanizada que se expressa em números, onde o humano se converte em espantosa despersonalização. Uma realidade desprovida de alma – e que se configurava imutável para o naturalismo e o impressionismo -, onde fins econômicos transfiguram as relações de comunidade em relações de quantificação: “Desprendido do fundamento originário da comunidade, escravizado a um impiedoso sistema econômico, curvado a uma invisível rede de relações nacionais e objetivamente técnicas, o indivíduo humano só pode afirmar-se enquanto eu privado, como individualidade à parte”.¹²⁶

Para Kracauer, o Expressionismo cumpre nos domínios da arte o que as revoluções cumprem nos domínios da vida real: a aniquilação dos poderes existenciais até então vigentes. Nega esta funesta realidade para expressar seu interior sem mediações, despedaçando as formas habituais que nos rodeiam e tornando públicas suas visões, sem nenhuma consideração com a matéria oferecida pelo mundo. Um eu que aspira a manifestar-se, mas que não se reconhece na individualidade positiva, que é produto dessa realidade contra a qual se revolta o Expressionismo. O artista expressionista sente como uma espécie de proto-eu, que antecede à individualidade positiva resultante dessa realidade contra a qual o Expressionismo se revolta, que carrega traços essenciais: “uma alma esvaziada por uma civilização hipócrita, que luta pela expressão e por um novo caminho até Deus”.¹²⁷ Nesse sentido, grita de indignação no esforço de romper o pesado bloco dessa realidade e que lança ao nada os indivíduos que vivenciam este mundo; suas complexidades e tormentos infligidos se tornam “carentes de significado”.¹²⁸ Em meio às ruínas, ressurgem o homem de sentimentos primitivos, “o homem por excelência, que se reconhece com seus irmãos no anseio de Deus e de uma verdadeira

¹²⁵ KRACAUER, S. Op. cit., 2006, pp. 49-58.

¹²⁶ Ibidem, 2006, p. 51.

¹²⁷ Ibidem, 2006, p. 52.

¹²⁸ Ibidem, 2006, p. 53.

comunidade do espírito”.¹²⁹ Mesmo com o caminho livre para ele, mas ainda assim vacila para estabelecer novas configurações a serviço da sua vontade, depois de tanto tempo sofrido da opressão da realidade forjada. Desprendendo-se desta, é levado ao êxtase, em “sobressaltos espasmódicos e extáticos”¹³⁰, embriaguez tão retida à força pela violência do existente.

A atitude expressionista fundamental, segundo Kracauer, afirma-se claramente nas criações da nova arte.

As pinturas que surgem seguem remetendo ao mundo de nossos sentidos. Abolem o espaço que nos é familiar e a simultaneidade dos fenômenos, comprimindo fragmentos de nossas percepções num ordenamento de linhas e figuras corpóreas cuja estrutura é quase exclusivamente determinada pelas necessidades internas do homem transformado em proto-eu. Pintores e poetas rivalizam em despojar a realidade presente de seu poder e em descobri-la como efetivamente é: uma enganosa vivência sombria, um caos sem alma e sem sentido. Emergem coisas e homens de forma aparentemente conhecida, porém sua forma exterior é só uma máscara vazia que o artista arranca o uso torna transparente, com que se manifesta a verdadeira face que havia por detrás. Uma multiplicidade mundana sem forma se aglomera nestas coisas e nestes homens, em cujos traços se aninha uma tristeza indescritível; eles, que participam do acontecer cósmico, sofrem pela necessidade de entregar-se a uma certa essência individual delimitada, e porque a máscara em que estão cativados a tomam por sua realidade.¹³¹

Kracauer prossegue, falando das peças teatrais onde atuam seres sem nome - , cujos traços remetem a uma “tristeza indescritível”¹³² - que já não tem que representar um ou outro indivíduo existente para si, mas incorporar as vivências de um eu que luta apaixonadamente contra a realidade que se impõe fora dele. Manifestam-se como típicos representantes de uma realidade existencial rebaixada como fantasmagoria noturna, numa ausência de sentido que nos é apresentado uma ou outra vez em forma de caricatura. Numa clara referência à peça *Der Sohn [O Filho]*, de Walter Hasenclever, ressalta a frequência com que o caráter fantasmagórico do Pai adquire forma enquanto “portador da tradição e o sustentador do existente, contra o qual se levanta um Filho preparado para assassiná-lo”¹³³. Dessa forma, o conflito de gerações talvez seja a configuração mais emblemática da discrepância entre os valores antigos e novos que se embatem e cuja colisão emite as faíscas que inflammará os espíritos para a revolução, lançada sobre as bases da existência tradicional. As esferas de

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Ibidem, 2006, pp. 53-54.

¹³² Ibidem, p. 54.

¹³³ Ibidem, p. 54.

poder são atingidas por todos os lados, num verdadeiro crepúsculo dos ídolos de outrora e o que resta é somente uma única pilha de escombros. Nesse ponto, salta aos olhos a afinidade entre a expressão artística e a situação política e histórica da Alemanha de então, em que um passado cioso de seus valores sucumbe às ruínas da derrota alemã na Guerra e é inquirida pela revolta juvenil que se intensifica.

Este colapso avassalador é denominado por Kracauer como o “portador da hora da liberação”¹³⁴. Os artistas revoltam-se contra a realidade sufocante e a tirânica violência, anunciando a pacífica reunião dos homens de sentimentos fraternos, que não esconde um tom nostálgico nessa vista de um horizonte promissor. Nesse sentido, gótico medieval e o *ethos* russo exercem neles uma irresistível força de atração: “o *ethos* do homem cristão primitivo não se isola na individualidade autossuficiente, de duros contornos e ávidos de poder, mas sempre está preparada para o sacrifício de sua personalidade em prol da comunidade”.¹³⁵ Segundo Kracauer, as palavras e as cores expressionistas apontam, eventualmente, a um mesmo fim: “o triunfo da alma sobre a realidade”¹³⁶. Superando a realidade, o artista utópico perambula até um terreno desejado onde sua alma possa se expandir sem medida, livre das coerções externas. Contudo, adverte que “ao mesmo tempo que segue deste modo em voo por regiões que só chega a alcançar em um grito de nostalgia, se funde atrás dele, como num nevoeiro, a multiplicidade do existente e a plenitude da vida humana”¹³⁷. Kracauer parece atentar para os sombrios golpes da realidade sobre sentimentos tão idílicos, de inegáveis traços idealistas.

Reconhecendo que havia a necessidade de expressão dos impulsos de revolta diante de uma realidade internamente deteriorada e, no despertar de um anseio de uma nova configuração do mundo, Kracauer afirma que o Expressionismo cumpriu sua missão. Considera que “talvez se há de lhe agradecer uma *nova ornamentística* e, em todo caso, um enriquecimento de nossos *meios de expressão* artísticos, de modo que dificilmente se lhe atribuirá uma significação de ordem menor”.¹³⁸ Todavia, se o Expressionismo correspondeu a essas necessidades anímicas de sua época, gerou nos homens novas exigências que a avidez do movimento não pode continuar satisfazendo. Chegou a uma encruzilhada onde já não é

¹³⁴ Ibidem, p. 55.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Ibidem, p. 56.

mais possível seguir em linha reta, se arriscando a se converter em nobre mentira, em estéril autoengano,

Deve então petrificar-se o grito e eternizar-se a raiva? O grito e a raiva duraram demasiado tempo para resultados ainda *dignos de nota*: acabam por insensibilizar-se frente a uma catástrofe declarada permanente. É verdade que chegou a hora em que, por fim, se pôs em obra aquilo que o Expressionismo nos fez amadurecer: *a construção de uma nova realidade na arte*.¹³⁹

Reconhecendo que as velhas formações culturais morreram e que o Expressionismo certamente proclamou um espírito novo, Kracauer ressalta que, diante de novas necessidades, o movimento “condensou-se em criações vazias de qualquer conteúdo de realidade”¹⁴⁰. Dessa forma, compete ao artista de novo acolher plenamente nossa multiplicidade e elaborar uma nova configuração da realidade, que deve ser sinônima de um domínio pleno da vida,

Assim, ao invés de meramente invocar a Deus, devemos tratar de *realizá-lo*; ele só espera o deserto do mundo que percorremos e o transformemos em um jardim de frutos. A arte não põe limite algum a vontade criadora; pode, portanto, oferecer aquele complemento que a existência vivida nos reserva, talvez, a longo prazo.¹⁴¹

Sucessões se aderem a sucessões, e cumprido a missão do Expressionismo em sua profundidade, se faz imperativo mudanças visíveis na *superfície* e que o “retumbar do Expressionismo se modere”¹⁴²; suas convulsões espasmódicas já não são suficientes para representar esse pleno domínio de vida. Que, de suas consequências, “surja uma arte que tente novamente capturar o inconcebível reino da vida (...), que penetre amorosa e universalmente o existente, em lugar de triturá-lo e assim, empobrecê-lo”. Se o Expressionismo teve seu lugar no enfrentamento das formas tradicionais e obsoletas da arte tradicional, agora esse enfrentamento pede uma confrontação mais sóbria em relação à vida e à realidade.

O texto, de 1921, ainda traz um Kracauer ainda metafísico e nostálgico de uma época carregada de sentido, como atesta sua resenha a *Teoria do Romance* de Lukács. Na conclusão do texto sobre o Expressionismo, Kracauer veste a pele de uma “apátrida transcendental” nostálgico e saudoso de uma vida provida de sentido imanente: “uma arte que saiba produzir como por encanto aquele grande silêncio dos bosques e das calorosas tardes de verão, por

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Ibidem, p.57.

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Idem.

cujos segredos sentimos – e por quanto tempo já – saudade dolorosa”¹⁴³. Por fim, Kracauer, propõe uma arte que adere de novo ao que chama espírito alemão, este que gerou a doutrina de que mundo e personalidade são concepções recíprocas; curiosamente, valores que combateria posteriormente em seus artigos, quando já os consideraria antiquados em relação às novas formas de fruição artística dentro de uma nova realidade marcada pelo advento das massas e da indústria cultural:

O que nós queremos é enfrentar uma arte que adere de novo a este espírito e, portanto, ao contrário do Expressionismo, não siga defendendo os assuntos de uma humanidade abstrata através de tipologias igualmente abstratas, mas que, experimentando o universal no particular, encarne a essência humana de uma maneira completa, no auge da sua plenitude.¹⁴⁴

O que se observa no ensaio é um Kracauer que, mesmo crítico da modernidade, ainda apresentava traços metafísicos e idealistas, evidentes no tom nostálgico e na intenção de recuperação da personalidade integrada ao mundo. Por essa época, sua crítica da modernidade se direcionava para os vestígios do que parecia ser um mundo após a queda, um “Paraiso perdido” conforme expressa em sua “saudade dolorosa” daquele mundo onde Deus ainda estava presente. Em outras palavras, sua crítica à modernidade tinha um caráter teológico e uma feição negativista, por onde os vestígios daquele mundo fragmentado evidenciavam o abandono de Deus e, por conseguinte, da verdade e do sentido do mundo. Abandonado e solitário, o indivíduo vagava por entre os cacos do mundo material e por dentro de seu vazio existencial. Porém, essa desintegração do mundo [*Weltzerfall*] tem que ser levada adiante, pois já não há mais espaço para um retorno de uma ordem incontestavelmente perdida. Como diz em seu texto “Forma e desintegração [*Gestalt und Zerfall*]: “Apenas por meio da desagregação adentro, por um *desvio* apenas, a realidade será conquistada”¹⁴⁵. Trata-se de um procedimento de transformação da realidade, e não apenas constatação de seus problemas e vias de fuga. Somente desta maneira, pelo *desvio* – palavra que também indica o procedimento benjaminiano de recuperar o passado no presente – serão revelados todo “o caráter preliminar das coisas existentes”.

Em seu ensaio “O artista em seu tempo” [*Der Künstler in dieser Zeit*], publicado originalmente no periódico judaico *Der Morgen* em 1925¹⁴⁶, em abril de 1925, Kracauer ainda mantém o tom teológico de seus primeiros escritos, na abordagem dos problemas da arte no

¹⁴³ Ibidem, p. 58

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ KRACAUER, S. apud SANTOS, Patrícia da Silva. Op. cit., p. 73.

¹⁴⁶ KRACAUER, S. Op. cit., 2006, pp. 201-214.

período, que o autor constata que as vanguardas históricas se constituem tanto crítica quanto refletem em sua forma, a própria crise da modernidade, com o alargamento da distância entre as esferas da verdade e da existência. Trata-se de uma distância da totalidade, em que esta tem explícitas conotações religiosas. O artista contemporâneo se vê num extremo dilema, que para Kracauer é um problema de conexão [*Verknüpfung*], na busca da (re) aproximação entre os fundamentos da criação artística e o fundamental confronto com a realidade contemporânea. Dilema esse que cabe ao artista contemporâneo expressá-lo, mas não necessariamente resolvê-lo.

No ensaio, destacamos a abordagem do cinema – com Kracauer retornando ao filme *A Rua* – e do Expressionismo. Na crítica para o *Frankfurter Zeitung* em 1924, Kracauer registrava o filme como expressão do “duplo desabrigo” da modernidade - no caso, o protagonista dividido entre a falsidade do mundo doméstico burguês de sua vida com a esposa e o mergulho no anonimato e no mundo de prazeres prometido pelas ruas luminosas, ambos aparências distantes da esfera da verdade – e que acabava sendo metáfora de sua própria condição intelectual. Agora, no texto publicado no *Der Morgen*, o filme é visto como – nas palavras de Miriam Hansen – como “uma alegoria da vida após a queda”¹⁴⁷. De qualquer maneira, suas primeiras críticas sobre o filme apontam para uma teoria do cinema dentro de uma concepção de filosofia da história com um caráter extremamente teológico. Nelas, há a perspectiva de ver o cinema – auxiliado por sua própria linguagem – como a forma artística que apreende a essência moderna e sua experiência histórica, a saber: a vida desprovida de substância, com o indivíduo perdido e isolado nesse mundo fragmentado e vazio.

Do mesmo modo, essa essência da vida moderna aparece em relação aos problemas da arte moderna: “pela força da mesma situação, caem nesse desintegrado mundo que representa o cinema”. Em relação aos expressionistas, afirma que estes buscam uma saída no âmbito do profético (“com a exemplar impetuosidade de Fritz v. Unruh, cuja vontade de mudança real chega a dissipar sua obra”¹⁴⁸). Estes artistas necessitavam criar um centro, com uma essência e significação a se expandirem com o tempo. Todavia, desse modo, essa ação e sentimento ordena a própria realidade e conseqüentemente, para Kracauer, “a plenitude da arte”. E nesse aprimoramento da arte, ressoa a “palavra inaugural”, de nítidos tons teológicos; onde “a comunicação para a transformação do real precede a vinculação estética”¹⁴⁹

¹⁴⁷ HANSEN, M. “Perspectivas descentradas” in KRACAUER, S. Op. cit., 2009, pp. 09-45.

¹⁴⁸ KRACAUER, S. Op. cit., 2006, p. 211.

¹⁴⁹ Idem.

Mesmo sobrevoando o centro, caem em outro. No caso, o mundo desintegrado. Kracauer cita exemplos (dos Georgs Kayser e Grosz, de Stravinsky a Bauhaus, passando pelo *Pierrot Lunaire* de Schoenberg), onde todos, em menor ou maior grau, partilham o negativo: “uma profissão da obscura desordem do sistema técnico e econômico, uma afirmação estética dos processos reais que inevitavelmente se desdobram. Porém, se o artista renuncia à participação, é subtraído o todo da realidade”¹⁵⁰. Para Kracauer, essa fragmentação constitui uma limitação do existente (“legítima do ponto de vista artístico”¹⁵¹) que impede uma suficiente compreensão da alma, onde não se comunica a essência e o centro da realidade permanece distante.

A conclusão de Kracauer é que o artista, ainda que se angustie com sua configuração individual isolada do exterior vazio, não pode anular seu isolamento. Dando, como exemplo, Schoenberg e seu novo abandono de um oratório inacabado, Kracauer sinaliza que a alma singular do artista que se move no negativo pode “realizar esteticamente seu centro e mostrar melancolicamente a ausência do Tu no mundo”¹⁵². Aí ocorre o grande dilema do artista contemporâneo, sua “particular miséria”¹⁵³, em que na dificuldade de expressão entra o *conflito de consciência* que acomete o artista que procura pelo centro: isolado em sua obra tendo que chegar à comunidade. Dilema que se estabelece quando o vazio se torna mais vasto e a inclusão dos homens na realidade se impõe como imperativo de conduta. Assim, embora Kracauer ainda estivesse em implicações metafísicas e teológicas em sua análise, já suspeita de qualquer ‘voltar-se para dentro’ no trabalho do artista, dá margem à “guinada para fora” que marcaria seu período mais materialista e atento ao caráter ideológico dos produtos culturais.

Distinguindo-se da afirmação do Expressionismo feita por Bloch e do Surrealismo feita por Benjamin posteriormente, Kracauer realmente não sustentava as vanguardas históricas enquanto paradigma de seus juízos estéticos. Mas reconhecia a validade e a importância desses movimentos. Prova disto são suas simpatias em relação com o cinema experimental de Fernand Léger, Alberto Cavalcanti, René Clair, Hans Richter, entre outros¹⁵⁴; seu fascínio pelos surrealistas, que – como atesta Miriam Hansen - inclusive influenciaria alguns de seus escritos anteriores a 1933¹⁵⁵; e sua admiração pelo cinema soviético, em

¹⁵⁰ KRACAUER, S. Op. cit., 2006, p. 212

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² KRACAUER, S. Op. cit., 2006, p. 214.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ MACHADO, C.E.J. Op. cit., 2007, p. 197.

¹⁵⁵ “Enquanto o Kracauer moralista confronta seus leitores com as contradições da realidade cotidiana, diversos escritos seus anteriores a 1933 revelam um veio surrealista: são propulsores por uma fascinação boquiaberta pelas

especial Serguei Eisenstein¹⁵⁶ e Dziga Vertov¹⁵⁷. E, do mesmo modo, nunca foi um antvanguardista convicto como Georg Lukács.

Ao mesmo tempo, sua defesa do realismo tem suas particularidades, não se tratando de um realismo semelhante ao que foi defendido pelo mesmo Lukács. Este defendia um realismo crítico, requerendo o modelo do romance burguês do século XIX como forma artística que poderia ser assimilada pela luta de classes com a abrangência da totalidade presente em sua forma, enquanto as vanguardas representariam a fragmentação do mundo moderno; só muito ocasionalmente se ocupou da produção cinematográfica. Para Kracauer, é justamente a exposição do estado de desagregação que implicava um conteúdo de verdade realista na obra de arte. Haja vista sua defesa da literatura de Franz Kafka (obra veementemente criticada por Lukács) e do cinema de Charles Chaplin. Segundo ele, tais artistas realizavam essa exposição em suas obras, tanto na confluência de temas (a burocracia, as máquinas, as massas) quanto na situação do ser humano em completo desajuste perante o mundo da *ratio* capitalista. Dessa maneira, Kafka e Chaplin expunham a *real* fragmentação em vez de buscar uma totalidade que já não era atributo da sociedade industrializada. Essa noção de realismo também perpassa seus procedimentos de análise dos objetos culturais, como vimos anteriormente, em que as novas formas eram realidades a serem aceitas e tanto mais legitimadas quanto mais expusessem o estado de desagregação.

De qualquer maneira, Kracauer defende o realismo no cinema, posteriormente demonstrando intenso entusiasmo pelo neorrealismo italiano. Para Ismail Xavier, “(...) o neorrealismo converge com Kracauer na defesa da representação dos pequenos fatos e na realização de um cinema de rua, oposto ao estúdio (...)”¹⁵⁸, defesa esta que se ajusta a sua apreciação negativa das filmagens em estúdio dos filmes alemães – notadamente os expressionistas - dos anos 1920. Mais à frente, em 1960, em seu *Theory of Film*, um trabalho mais sistemático e também um de seus últimos, sua abordagem da realidade trará vestígios da teologia e do messianismo do passado, quando retoma a discussão acerca do realismo da fotografia e do cinema considerando as “propriedades básicas do meio” como inclinadas a captar de forma redentora a “realidade física”. Nesse sentido, já não importava a Kracauer ver os filmes como reflexo das contradições sociais; agora, o realismo consistia no resgate da

novas e estranhas cenas e justaposições, por uma curiosidade indomável pelo desconhecido, pelo provisório e ainda indefinido, pelas configurações incongruentes e pelos espaços de improvisação”. HANSEN, M. Op. cit. in KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 37.

¹⁵⁶ KRACAUER, S., Op. cit., 2009, p. 25.

¹⁵⁷ KRACAUER, S., Op. cit., 1988, p. 216.

¹⁵⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4ª edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008.

existência material fundamentado na recomposição da totalidade fragmentada, uma “exigência de ordem teológica”¹⁵⁹ onde Kracauer aproximava o cinema da literatura – inclusive retornando a *A Teoria do Romance* - no que diz respeito ao “restabelecimento do vínculo com o Absoluto”¹⁶⁰ como superação da realidade reificada do mundo moderno. Um “realismo de cores particulares”¹⁶¹, cujo objetivo era o resgate das coisas “miseráveis, desprezadas, alienadas de sua finalidade”¹⁶² e que tanto espanto causou em Adorno:

(...) para a consciência de Kracauer, tão somente elas [as coisas] encarnam o que seria diferente do complexo funcional universal; e extrair-lhes a vida desconhecida seria sua ideia de filosofia. A palavra latina para coisa é *res*. Daí deriva realismo. Kracauer conferiu a seu *Theory of film* o subtítulo *The redemption of physical reality [A redenção da realidade física]*. A verdadeira tradução seria: a salvação da realidade física. Tão curioso¹⁶³ é seu realismo.¹⁶⁴

Essa dimensão redentora marca também um retorno a uma discussão da qual Benjamin também participou quando tratou da temática do sagrado e do sobrenatural no cinema, defendido por autores como o cineasta francês Abel Gance e o dramaturgo expressionista Franz Werfel; este advogava em favor do fantástico como principal tema para filmes e onde o cinema realizaria suas “verdadeiras possibilidades”, enquanto a “cópia estéril do mundo exterior” dificultava a “elevação do cinema ao reino da arte”¹⁶⁵. Concepções consideradas reacionárias por Benjamin. Cada um à sua maneira, Kracauer e Benjamin tomam partido de forma evidente pelo realismo cinematográfico, enquanto potencial a ser desenvolvido para a emancipação humana, assim os traçados de influência mútua exercida um sobre o outro. Se *O culto da distração* influenciara Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, este influenciara Kracauer em *Theory of Film*.

¹⁵⁹ TRAVERSO, E. Op. cit., 1998, p. 205.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ ADORNO, Theodor. “O curioso realista” in *Novos Estudos CEBRAP*. Tradução e notas de Laura Rivas Gagliardi e Vicente A. de Arruda Sampaio. São Paulo, n. 85, nov. 2009, p. 20.

¹⁶² Ibidem, p. 18.

¹⁶³ Lembrando que o título original do ensaio de Adorno sobre Kracauer é “Der wunderliche Realist”, que foi traduzido como “O curioso realista”. De acordo com os tradutores: “Buscando recuperar a polissemia da palavra alemã, “curioso” traduz *wunderlich*, que aparece também no título do ensaio. Via de regra, este adjetivo qualifica algo ou alguém cuja maneira de ser não é usual e, por isso, causa estranhamento. Mas Adorno também faz ressoar nele outros significados, por meio de implícita alusão ao substantivo do qual deriva: *Wunder*, que significa maravilha, milagre. Daí provém o verbo *wundern*: causar espanto ou curiosidade (em seu uso reflexivo, este verbo se assemelha ao *wonder* inglês: perguntar-se admirado). Dada sua origem em *Wunder*, tão clara ao falante alemão, não é de surpreender que se encontre na literatura outros sentidos para *wunderlich*: 1) milagroso; 2) admirado, espantado, curioso; 3) admirável, espantoso, curioso”. Ibidem, pp. 17-18, n. 26.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 22.

¹⁶⁵ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (2ª versão). Tradução, apresentação e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012, p. 57.

Por outro lado, em relação ao debate sobre o Expressionismo, que se sucedeu na revista *Das Wort* em 1938, não é possível afirmar a posição de Kracauer¹⁶⁶. Na época, Kracauer estava exilado em Paris e quase não se manifestava politicamente devido às circunstâncias, temendo pela sorte de sua mãe e de sua tia que ficaram na Alemanha, e que viriam a falecer num campo de extermínio em 1942. Mas conforme veremos a seguir, a partir das críticas de Kracauer ao cinema alemão do período da República de Weimar - principalmente a seu traço irrealista e seu cunho evasivo - e por nunca ter advogado em favor do Expressionismo - como fez intensamente Ernst Bloch -, podemos intuir uma maior aproximação com o posicionamento de Lukács, em que pesem suas diferentes concepções de realismo. Ao mesmo tempo, a crítica de Kracauer ao traço evasivo das produções cinematográficas alemãs dos anos 1920 nos remete à crítica à “ideologia da evasão” (*Fluchtideologie*) apontada por Lukács em seu ensaio “Grandeza e decadência do Expressionismo”¹⁶⁷ em relação à *Weltanschauung* do movimento¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Segundo C.E.J. Machado, provavelmente Kracauer tinha conhecimento da discussão desde o início na revista *Die Linkskurve* em 1932 e da publicação de *A Herança deste Tempo*, de Ernst Bloch, em 1934, conforme demonstrado em correspondências de Kracauer com Leo Löwenthal e com o próprio Bloch. MACHADO, C.E.J. Op. cit., 2007, p. 202.

¹⁶⁷ LUKÁCS, G. apud MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Op. cit., 1998. p. 35.

¹⁶⁸ Ainda que apresente discrepâncias superficiais em relação aos autores analisados (Kurt Hiller, Kurt Pinthus, Wilhelm Worringer) a ideologia da evasão que Lukács constata no Expressionismo apresenta, segundo ele, uma mesma unidade ideológica e tendências de classe. Se refere ao caráter abstrato de crítica expressionista à burguesia, que não leva em conta as questões econômicas e o recorte de classe e dessa forma, se encontra separada da crítica do sistema capitalista e da luta pela libertação do proletariado. Dessa forma, caiu numa crítica de caráter subjetivista e idealista e que não podia atingir as forças sociais da realidade. Um “antiburguesismo” que apresentava, em geral, um caráter boêmio e cuja desfiguração abstrata das questões fundamentais caiu em seu extremo oposto: a uma crítica a burguesia numa perspectiva de direita, uma pseudo-oposição que posteriormente foi parte essencial do fascismo. No campo da arte e da literatura, essa evasão se dá no problema da “essência”, que envolve um dissolver da realidade e do mundo circundante, deslocando a transformação da realidade mesma para as ideias acerca dessa realidade, ou seja, uma saída subjetiva que veste o traje de façanha revolucionária. Superficialmente distintos, as formas de expressão da ideologia da evasão convergem-se num único gesto: evadir-se da tomada de partido entre burguesia ou proletariado. Lukács se detém sobre o texto de Wilhelm Worringer, *Abstração e Natureza [Abstraktion und Einfühlung]*, que considera básico para os fundamentos do Expressionismo e cuja polemica só é estético-teórica na teoria. A princípio, uma defesa da arte egípcia, gótica e barroca frente a predomínio da arte grega e renascentista, onde Lukács aponta o esquecimento das intenções do período revolucionária da classe burguesa, na medida em que suas obras são equiparadas às manifestações modernas de decadência. Mas que, ao mesmo tempo, se estende ao ideológico em geral: Para Lukács, Worringer escancara o caráter evasivo de suas aspirações expressionistas na sua crítica à evolução racionalista da humanidade. Esta, foi reprimindo o medo instintivo em relação aos fenômenos e ao vasto mundo e, ao mesmo tempo, afastou o homem primitivo da aspiração da beleza abstrata, do instinto da coisa-em-si, que, com o domínio intelectual sobre o mundo exterior, perdeu sua força e vigor. E neste trajeto, o homem racional se encontra tão perdido e vulnerável quanto o homem primitivo. Porém, sua aposta é na renúncia do mundo exterior para o despertar da coisa-em-si; antes se configurava instinto, mas agora conhecimento supremo, depois do desgaste do conhecimento racionalista. Salta aos olhos, no raciocínio de Worringer, a aproximação com o “desencantamento do mundo” weberiano e com a própria noção do indivíduo cindido apresentado pelo jovem Lukács em sua *Teoria do Romance*, que Lukács posteriormente classificaria de “anticapitalismo romântico”. Já em sua solução de contornos irracionais, parece expressar o evasivo voltar-se para dentro que tanto incomodava Kracauer nos filmes alemães dos anos 1920. LUKÁCS, G. “Grandeza y decadência del expressionismo”, in *Problemas del realismo*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966. Trad. Carlos Gerhard, 1966.

Nos artigos escritos para o *Frankfurter Zeitung* a partir de 1926, Kracauer já apresenta sua perspectiva teórica que se distancia de sua posição ambivalente e se volta para uma crítica da ideologia, que já está presente no já citado *O culto da distração*. Em seu ensaio *As pequenas balconistas vão ao cinema*¹⁶⁹, Kracauer investiga as fórmulas ideológicas pelas quais o cinema converte contradições sociais e econômicas em fábulas de sucesso individual, também se detendo sobre vários filmes da produção alemã, em que essas fábulas camuflam a verdadeira realidade. Para ele, são inseparáveis os interesses de quem faz os filmes e a quem são destinados. Aos primeiros - os produtores financiados por grandes corporações - interessa saber do interesse do público a fim de obter lucro; porém, jamais atacariam os fundamentos da sociedade, o que comprometeria sua própria existência enquanto empresário capitalista. Dessa forma, visando ao público que se constitui de classes mais humildes, esses filmes expressam os reprimidos *sonhos cotidianos da sociedade* em fantasias idiotas e irreais¹⁷⁰, onde as classes mais altas não se reconhecem; entretanto, é mantida a semelhança fotográfica, como se esses sonhos pudessem ultrapassar as estruturas sociais e as limitações de classe. Contudo, “revelam um segredo rude sem que na realidade queiram”¹⁷¹, isto é, não deixam de mostrar como “a sociedade deseja ver a si mesma”¹⁷². Em outras palavras, “quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas”, tanto “mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade”¹⁷³. Kracauer compõe um “pequeno álbum de exemplos”¹⁷⁴, como na seção “Caminho livre”, onde narra a trajetória fílmica de um ex-presidiário que salva a irmã de um industrial e acaba se casando com ela. O filme descreve as condições empobrecidas das camadas sociais menos favorecidas, com uma fidelidade naturalista nos cenários feitos em estúdio. Mas tudo de maneira neutra, dissimulando “os crimes sociais reais”¹⁷⁵ e descartando qualquer alusão à classe operária, que “por meios políticos tentam escapar da miséria que os diretores apresentam de modo tão comovente”¹⁷⁶. No seu lugar, se antepõe o lumpenproletariado, camada social sem qualquer suporte político e carregada de ambiguidades. Revestindo de pífio romantismo as situações de miséria, a sociedade quer ver a si mesma como compassiva, estendendo a mão do alto para a salvação de alguns indivíduos, mas, na verdade, visando restringir a salvação de toda a classe. Trata-se de um procedimento típico do “é preciso mudar alguma coisa, para que as coisas permaneçam como estão”.

¹⁶⁹ KRACAUER, S., 2009, pp.311-326.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 313.

¹⁷¹ Ibidem, p. 315.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Ibidem, p. 313.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 315.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 316.

¹⁷⁶ Idem.

Em *O Mundo de Calicó*, Kracauer passeia pelos cenários cidade-estúdio da UFA, penetrando nos vestígios do “mundo de *papel marchê*”¹⁷⁷, a matéria artificial de que são feitos os sonhos cinematográficos, passeando pelos escombros de cenários descartados de filmes como *Os Nibelungos* e *Metrópolis*. A UFA era marcada por filmagens em estúdio, com cenários construídos ali, e, com raríssimas exceções, evitava filmagens em exteriores. A “natureza, de corpo e alma, é deixada de lado”¹⁷⁸; em seu lugar, uma natureza postiça e antinatural é edificada de maneira ilusionista através de usos de *trucagem*, para, logo após o uso, ser descartada e estocada como suplementos. O enganoso e o verdadeiro possuem o mesmo valor. Já em seu texto *Cinema 1928*¹⁷⁹, analisa toda uma produção – ainda que marcada por diferentes gêneros, que vai da ficção ao histórico, do documental ao experimental - cujas qualidades técnicas tinham por finalidade o culto da evasão e da irrealdade, em que proletários (ou de camadas médias proletarizadas) tornam-se bem-aventurados.

As telefonistas, as balconistas do comércio e as secretárias particulares podem ter esperança, sem necessitar recorrer a seus sindicatos profissionais, pois Lotte, uma simples manicure, não foi a única a ter seu dia de sorte, em Lotte teve o seu dia de sorte [*Lotte hat ihr Glück gemacht*], [...] Tem que ser bonita, com certeza. O reino do céu para onde estas pessoas escolhidas três vezes seguidas foram transportadas é a sociedade. [...] Certamente, Lotte, que se casou nessa sociedade, teve seu dia de sorte.¹⁸⁰

Segundo Kracauer, o que é repreensível nesses filmes não é o uso de clichês, porém, sua *mentalidade*¹⁸¹, onde os “filmes de ficção são *tentativas de fuga* das mais aventureiras”.¹⁸² Esse culto à evasão e à irrealdade se dá formalmente na tendência do cinema alemão de posicionar a câmera nos estúdios, percorrendo tempos e espaços distantes que são completamente irrelevantes para o momento. A realidade social é “volatizada, petrificada e desfigurada”¹⁸³, onde a superfície da tela é preenchida com imagens que falsificam a imagem do existente.¹⁸⁴ Dessa forma, o cinema renuncia a todo seu potencial crítico nessa fuga da realidade. Kracauer ressalta: “*A falta de substância é a característica decisiva do conjunto da*

¹⁷⁷ Ibidem, p. 304.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 307.

¹⁷⁹ KRACAUER, S., 2009, pp. 327-342.

¹⁸⁰ Ibidem, pp. 330-331.

¹⁸¹ Ibidem, p. 328.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Idem.

*produção cinematográfica alemã*¹⁸⁵, ultrapassando, em muito, o da produção americana¹⁸⁶. O esvaziamento de conteúdo atinge inclusive grandes diretores (Lang, Grune, Murnau), cujas mãos são dissipadas no material e absorvidas nas engrenagens da produção.

Posteriormente, já em seu exílio parisiense, Kracauer redige uma série de artigos para a *Neue Züricher Zeitung*, dentre os quais se destaca “O cinema expressionista” [*Der expressionistische Film*]¹⁸⁷, publicado em maio de 1939, poucos meses antes da invasão da Polônia pelo exército alemão. Nele, Kracauer analisa os filmes com inequívoca estética expressionista (marcantes no período até 1924), mas já dentro de um enfoque voltado para a perspectiva do culto da evasão - que caracteriza os ensaios citados a partir de 1926 - aproximando-o das formas, temáticas e tipologia do cinema expressionista. Para Kracauer, diretores como Fritz Lang, Murnau e Paul Leni, entre outros, dirigiram filmes seguindo a mesma orientação¹⁸⁸: “O que há de comum entre eles é que são encenados numa esfera inteiramente irreal e não deixam de lado qualquer possibilidade de produzir o horror”¹⁸⁹. Do mesmo modo, a predileção pelas lendas antigas e pelas figuras de fantasmas, vampiros, assassinos e loucos. Representações que expressam o medo e o horror. Afirma Kracauer:

Eles encarnam nos ossos o choque da guerra perdida, a guerra que se inflamou no interior, a inflação que arruinou a pequena e média burguesia e quanto mais insegura essa se torna mais se espalha o sentimento incurável de insegurança vital.¹⁹⁰

O mundo exterior, marcado pela miséria e inflação hiperbólica resultante das humilhantes condições do tratado de Versalhes, é um pesadelo coletivo que toma conta da população, e esta, ao invés de uma confrontação sóbria com a realidade social, se entrega à evasão como alternativa. Para Kracauer, a irrealidade dos filmes não é decorrente do uso da

¹⁸⁵ Ibidem, p. 341.

¹⁸⁶ Lembrando que Kracauer - assim como os surrealistas - era grande um entusiasta da comédia-pastelão (*Groteske*) estadunidense. Gênero anárquico e cinematográfico por excelência, fazia uso da montagem para elaborar uma profusão de destruição e desordem através de movimentos, choques e *gags* que, aos olhos de Kracauer, seria uma reação à rígida disciplina e à mecanização imposta pela ordem econômica capitalista, expondo e avacalhando o estado de desagregação e muito distante do culto da evasão que ele apontava na produção alemã: “Temos que reconhecer: com os filmes pastelão, os americanos criaram uma forma que serve de contrapeso à sua realidade. Se, naquela realidade eles sujeitam o mundo a uma disciplina muitas vezes insuportável, o cinema, por sua vez, dismantela essa ordem auto-impositiva de modo bastante contundente”. KRACAUER, S. apud HANSEN, Miriam Batu. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade” in CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 418

¹⁸⁷ KRACAUER, S. *Kleine Schriften zum Film*. 1932-1961- Inka Mülder-Bach (Org.). Frankfurt aM: Suhrkamp, 2004. pp. 266-270 apud MACHADO, C.E.J., 2007, p. 199.

¹⁸⁸ MACHADO, C.E.J. 2007, p. 196.

¹⁸⁹ KRACAUER, Op. cit., 2004, p. 266 apud MACHADO, C.E.J., p. 200.

¹⁹⁰ Idem.

decoração expressionista, inspirada no teatro, mas é “conscientemente irreal”¹⁹¹. A sensação de desamparo e insegurança e o temor de um futuro incerto, levaram a realidade a ser desfigurada em uma atmosfera de pesadelo. O medo do caos ampliou uma doença da alma que encontrou forma nas deformações tanto do cenário quanto dos gestos estilizados dos atores.

Em Kracauer, a questão do intérprete cinematográfico está contígua a sua defesa da autonomia dos meios expressivos do cinema, do mesmo modo a sua antipatia a presença de elementos teatrais nos filmes. Por conseguinte, seu incomodo com os gestos expressionistas vindos no teatro, como vemos no artigo de 1939. Perspectiva e posicionamento que orienta já a sua crítica aos cineteatros: “O cinema conquistou seu reconhecimento independentemente do teatro: mas as direções dos mais importantes cineteatros aspiram novamente ao retorno ao teatro”¹⁹². Esse fundamento estará presente também em *De Caligari a Hitler* e em *Theory of Film*. Neste último, Kracauer estabelece as distinções entre o intérprete teatral e o cinematográfico. No teatro, o ator se utiliza de recursos como maquiagem, gestos mais amplos e extensão da expressão vocal, de modo a predominar a caracterização da personagem em detrimento da personalidade do intérprete: no cinema, a expressão necessita ser mínima e econômica, devido à ampliação oferecida pela inerência dos recursos próprios da linguagem cinematográfica, como o *close-up* e o primeiro plano: “[...] o ator de cinema deve atuar como se não o estivesse fazendo em absoluto, mas sim como se fosse uma pessoa real que é filmada pela câmera sem aviso prévio, Mais do que atuar, deve *ser* o personagem”¹⁹³. Daí também decorre sua crítica a utilização da decoração expressionista na decoração e na atuação, que não esconde nem disfarça sua matriz teatral. Lembrando que, no mesmo livro, no capítulo “O argumento teatral”, Kracauer faz uma crítica contundente a Eisenstein; se, nos anos vinte, era um ardoroso defensor de *O Encouraçado Potemkin* – que em sua expressividade cinematográfica inerente trazia o conteúdo de verdade mais incisivo de sua época, em comparação com a produção europeia e estadunidense – no livro crítica de forma igualmente intensa os últimos filmes de Eisenstein: *Alexandre Nevsky* (1938)¹⁹⁴ e *Ivan, o Terrível*

¹⁹¹ KRACAUER, S. Op. cit., 2004, p. 269.

¹⁹² KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 347.

¹⁹³ KRACAUER, S. *Teoria del cine: la redención de la realidad física*. Traducción de Jorge Honero. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2001, p. 130. Entretanto, no final do capítulo “Observações sobre o ator”, Kracauer deixa transparecer uma admiração por atores camaleônicos, capazes de metamorfosear sua própria natureza. Destaca Paul Muni, Lon Chaney e Walter Huston, mas principalmente Charles Laughton e Werner Krauss, que impressionam Kracauer por darem a impressão de alterarem a própria altura em suas composições. *Ibidem*, p. 138.

¹⁹⁴ Ainda que não seja adaptação de uma obra teatral, *Alexandre Nevsky* tem esse elemento confirmado pela influência que exerceu sobre o filme adaptado da peça de Shakespeare *Henrique V* (*Henry V*), dirigido em 1944 por Laurence Olivier, principalmente na sequência da batalha de Azincourt.

(1944)¹⁹⁵, devido ao uso de elementos teatrais. Curiosamente, *Ivan* trazia inequívocos traços expressionistas (na decoração e na fotografia, por exemplo), com nítida influência do segmento russo de *O Gabinete das Figuras de Cera*, de Paul Leni. Um dos mais evidentes, a influência da caracterização de Conrad Veidt no primeiro filme sobre o trabalho de Nikolai Cherkasov, também estilizado para dar expressão intensa à paranoia sanguinária do Czar, em muitos *close-ups* emoldurados bem ao estilo dos filmes expressionistas.

Em *De Caligari a Hitler*, Kracauer se detém sobre os filmes da República de Weimar de maneira mais minuciosa, delineando o que chama de uma história psicológica do cinema alemão. Se atenta à questão do Expressionismo em diversas passagens. Associa-o, primeiramente, ao termo *Aufbruch* (partida, surgimento, recomeço ou despertar), que expressava o estado de espírito e a atmosfera do período, marcada por esse clima de excitação intelectual que despontou através da Alemanha pós-Primeira Guerra. Clima de excitação que também contribuiu para o nascimento e desenvolvimento do cinema no país.

Todos os alemães estavam com um humor que pode ser definido pela palavra *Aufbruch*. No sentido pleno no qual foi usado na época, o termo significava “saída do mundo sombrio de ontem em direção a um amanhã construído com base em concepções revolucionárias”. Isto explica por que, como na Rússia, a arte expressionista se tornou popular na Alemanha durante o período. As pessoas de repente perceberam o significado da pintura de vanguarda e se viram refletidas em dramas visionários que anunciavam, para uma humanidade suicida, o evangelho de uma nova era de fraternidade.¹⁹⁶

Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do cinema na Alemanha ainda trazia os vestígios de um passado autoritário que ainda tinha força no presente. A própria gênese do estúdio da UFA (Universum Films G.A.) – fundado em 1917 por uma associação de proeminentes financistas, industriais e armadores, tendo o *Reich* um terço de suas ações, o que

¹⁹⁵ “Os últimos filmes de Eisenstein, *Alexandre Nevsky* e *Ivan, o Terrível*, são obras cinematográficas originais, mas parecem se basear em inexistentes obras teatrais e óperas. Não é casual que pouco antes de sua morte Eisenstein dirigira *Die Walküre* de Wagner. Se antes havia se rebelado contra o teatro; ao final, voltou-se a ele”. KRACAUER, 1989, p. 274. Vale lembrar que o filme, filmado entre 1942 e 1944, foi dividido em duas partes. A primeira, que agradou a Stálin, devido a visão heroica apresentada, em que Ivan era um unificador da Rússia, onde o tirano viu uma celebração de si mesmo, foi lançado na URSS em dezembro de 1944. Já a segunda parte, em que um Ivan ensandecido manda matar quase todos que estão a sua volta, provocou a ira de Stálin, que não só o proibiu, como inviabilizou a produção da terceira parte tentada por Eisenstein. Só foi lançada em setembro de 1958 na URSS, depois da morte de Stálin e em meio ao chamado degelo de Krushev. Kracauer deve ter visto esta segunda parte pouco antes do lançamento de *Theory of Film*, já que ela foi lançada em novembro de 1959 nos EUA.

¹⁹⁶ KRACAUER, S. Op. Cit., 1988, p. 53.

“testemunha o caráter autoritário da Alemanha imperial”.¹⁹⁷ Tinha por objetivos tanto elevar o nível da produção doméstica – que já não era suficiente –, quanto “fazer propaganda da Alemanha de acordo com as diretrizes governamentais”.¹⁹⁸ Para tanto, cercou-se dos produtores, melhores artistas e técnicos, tendo como meta um desenvolvimento artístico com vistas à exportação, numa época de duro boicote internacional à produção germânica, assim como marcado pela presença de filmes antigermânicos produzidos no exterior. De qualquer maneira, a renovação e desenvolvimento do cinema alemão traziam apenas um ligeiro retoque em relação ao passado, visando mesmo a manutenção do “padrão conservador e nacionalista estabelecido pelo antigo regime”¹⁹⁹ e deixando claro que a Alemanha sonhada pelo estúdio “não era, de modo algum, idêntica a Alemanha dos socialistas”.²⁰⁰ Nesse contexto estabelecido, jovens escritores e pintores que retornavam do campo de batalha, procuraram entusiasticamente os estúdios, já que para eles o cinema figurava como o meio mais amplo de divulgação de ideias e de comunhão com o povo; logicamente, os interesses de produtores e executivos não permitiriam a ampliação de um projeto avesso a seus objetivos. Ainda assim, reconhece Kracauer que “esta efervescência do pós-guerra enriqueceu o cinema alemão com um conteúdo singular e uma linguagem própria”.²⁰¹

Embora a personificação do tirano já estivesse presente em *Homúnculos* (1916), de Otto Rippert e a do autômato na primeira versão de *O Golem* (1915), de Paul Wegener e Henrik Galeen, foi em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene, que adquiriram sua forma mais acabada e estilizada à maneira expressionistas, nas caracterizações fantasmagóricas de Werner Krauss (Caligari) e de Conrad Veidt (Cesare). Se (de acordo com o roteiro original de Hans Janowicz e Carl Mayer) Caligari em seu uniforme de professor é o protótipo da autoridade que não vê limites em sua sede de poder e de autoridade, o sonâmbulo Cesare com sua malha preta colada a seu físico esguio, representa o assassino sem vontade própria usado como mero instrumento da vontade de potência de Caligari; parece personificar e antever a banalidade do mal²⁰² de que falaria futuramente Hannah Arendt, o dever burocrata

¹⁹⁷ Ibidem, p. 52.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 51.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 53.

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ Ibidem, p. 54.

²⁰² Em 1961 — enviada pela revista *The New Yorker* — a filósofa alemã radicada nos EUA acompanhou o julgamento do nazista Adolf Eichmann em Israel, acusado de genocídio e crimes contra a Humanidade durante a Segunda Guerra. Dois anos depois ela lançou um livro baseado em suas observações, “Eichmann em Jerusalém”, em que surge a expressão banalidade do mal. Segundo Arendt, o mal, quando atinge grupos sociais, tem forma política e ocorre onde encontra espaço institucional, que faz da violência algo banal e corriqueiro. Para Arendt, Alfred Eichmann não era antissemita por convicção, nem essencialmente malévolo. Apontado como um monstruoso carrasco nazi, responsável pela operação da chamada “solução final”, a figura de Eichmann

no cumprimento das ordens superiores. Contudo, ao se adotar a história moldura - em que toda a narrativa e configuração não passa da alucinação de um louco - todo potencial radical de crítica a toda forma de autoridade que advinha da proposta de Janowicz e Mayer, de acordo com a experiência da Primeira Guerra, se enfraquece. Pelo contrário, se torna uma representação da submissão, ao se saber que Caligari não passa da paranoia de um louco e se trata do diretor do hospício, apresentado como uma figura tranquila e benevolente.

Toda essa transformação do significado latente de *O Gabinete do Dr. Caligari* tem ligações profundas com alguns acontecimentos ocorridos pouco antes. Além da associação com a criação do estúdio da UFA, também, com os próprios acontecimentos ocorridos no ano de sua produção. O 1919 foi um ano marcado pelo fracasso definitivo de uma revolução que parecia eminente.²⁰³ Os socialdemocratas se mostraram incapazes de remover as forças mais conservadoras da sociedade alemã, ao mesmo tempo em que os setores revolucionários operários, liderados por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht - assassinados por setores paramilitares de direita com total cumplicidade da socialdemocracia alemã - eram massacrados. Esses grupos paramilitares de direita, denominados *Freikorps*, tinham suas raízes nos *Junkers* (a aristocracia militar nos tempos de Bismarck) e, posteriormente, seus membros (marcados por setores militares ressentidos com a derrota na Guerra, do lumpenproletariado e dos chamados estratos médios) serão decisivos para a formação das polícias hitleristas.

Dessa forma, a alteração do roteiro original de *Caligari*, - marcado por um repúdio contundente à autoridade e à denúncia da manipulação da juventude pelo alto comando militar protegido pela ciência - inverte seu conteúdo subversivo. Acaba deslegitimando os protestos

apresenta-se, diante de Arendt como um funcionário pronto a obedecer a qualquer voz imperativa, incapaz de refletir sobre os seus atos, preso a um senso de dever dentro da engrenagem burocrática. As conclusões da filósofa causam polêmica até hoje. Eichmann foi enforcado em 1962 em Tel Aviv. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²⁰³ Paulo Emilio Sales Gomes redigiu uma série de artigos sobre o cinema produzido na República de Weimar, publicados no suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo, entre o final de 1958 e início de 1959. Tratavam-se de textos que preparavam uma mostra de cinema alemão, promovido pela Cinemateca Brasileira, na última semana de janeiro de 1959. Num artigo publicado em 20 de dezembro de 1958 (pouco mais de dez anos da publicação de *De Caligari a Hitler*), escreve que considera a tese de Kracauer cada vez menos convincente em seu imediatismo político. Num artigo de 24 de janeiro de 1959, reafirma o que considera mecanicista da interpretação de Kracauer, e reivindica a revolução estética do filme: “Seria pueril estabelecer uma ligação automática entre o truncamento da mensagem social de *O Gabinete do Dr. Caligari* e o da esperança revolucionária na Alemanha de 1919. Num caso como no de outro, porém, é possível observar que a força determinante foi o conformismo. É sabido eu na vida social alemã o movimento por respeito por normas estabelecidas nada resolveu. Em *Caligari*, a concessão ao bom senso e suas consequências ideológicas não impediu que pela integração no cinema dos valores da vanguarda teatral e pictórica, a fita provocasse uma revolução estética”. SALES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema do suplemento literário*. São Paulo: Paz e Terra, 1981, pp. 458-475.

dos jovens rebeldes, que se revelam – no filme – como os verdadeiros loucos. Curiosamente, o Expressionismo preso à história moldura parece condenar os próprios expressionistas, em suas violentas manifestações contra a autoridade estabelecida fixadas como delírio e insanidade. E, em contrapartida, *Caligari* se mostra como o psiquiatra de postura lúcida, apto para o tratamento da loucura juvenil. Portanto, a autoridade só é questionada na esfera da alucinação; no campo da realidade, é ela que triunfa. Nesse sentido, constata Kracauer: “No filme *Caligari*, o expressionismo no filme parece não ser nada mais que a tradução adequada de uma fantasia de um louco em termos pictóricos”.²⁰⁴ E continua,

Ao tornar o filme uma projeção externa de eventos psicológicos, a representação expressionista simbolizou – de maneira muito mais espantosa do que o recurso à história moldura – o encolhimento geral para dentro de uma concha que ocorreu na Alemanha do pós-guerra.²⁰⁵

Este encolhimento também encontrou a expressão do seu significado em elementos formais próprios do Expressionismo dentro do filme. Por exemplo, a analogia que Kracauer faz entre as filmagens em estúdio - que era praxe na Alemanha da época - e a atitude de recolhimento dos alemães; para o autor, a “fuga para dentro do estúdio era a fuga para dentro de uma concha”²⁰⁶, que significava o abandono da realidade por parte dos alemães que procuravam abrigo na própria alma e que implicava na negação dessa realidade dentro da tela de cinema. Do mesmo modo direcionados para a alma e a interioridade, a arquitetura - que se colocava como hieróglifo para expressar “a estrutura da alma em termos de espaço”²⁰⁷ - e, principalmente, a luz. Esta - certamente influenciada pela encenação de Max Reinhardt de *Der Bettler [O Mendigo]*, onde os cenários reais eram substituídos por imaginários, criados pelos efeitos de luz – tornou-se uma das principais particularidades do cinema alemão do período; em *Caligari*, um assassinato cometido pelo sonâmbulo Cesare é visto somente pelas sombras do algoz e da vítima na parede²⁰⁸. Para Rudolf Kurtz: “A luz deu alma aos filmes

²⁰⁴ KRACAUER, S., Op. cit., 1988, p. 86. Na mesma página, logo após a citação, Kracauer cita a opinião de um crítico, de quem não diz o nome: “Este foi o modo como muitos críticos alemães da época entenderam, e apreciaram, os cenários e os gestos. Um dos críticos afirmou com ignorância segura: ‘A ideia de transmitir as noções de cérebros doentes ... através de pinturas expressionistas é não apenas bem concebida, mas também bem realizada. Aqui este estilo tem direito de existir, prova de um resultado de sólida lógica’”. O que salta aos olhos na opinião do crítico é já uma aproximação com a recepção da arte expressionista pelos nazistas, quando foram condenadas como arte degenerada devido ao que consideravam um feitiço débil e doentio.

²⁰⁵ Ibidem, p. 87.

²⁰⁶ Ibidem, p. 91.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Lembrando do filme *Sombras (Schatten, 1923)* dirigido pelo estadunidense radicado em Berlim, Artur Robinson e com a contribuição fundamental do cenógrafo Albin Grau. Nele, as sombras exercem um papel fundamental, pois a partir dela os equívocos ocorrem. No caso, o do marido ciumento (Fritz Kortner) que

expressionistas”²⁰⁹; Kracauer, entretanto, vê nesses filmes a alma como sendo a “virtual fonte de luz”²¹⁰, e deste modo, estabelecia o caráter interiorizado da iluminação e essa povoava com suas sombras exuberantes os elementos cenográficos, compondo o que denomina cenário da alma.

Assim, elementos formais conectam-se com a chamada alma alemã, que para Kracauer não era determinada por um caráter místico ou inatista, mas como um espírito historicamente delimitado. Após o desastre da Primeira Guerra Mundial, essa alma se vê desamparada. Perdida nas ruínas de um mundo após a queda, isto é, um mundo marcado pelo culto da figura autoritária e, na hierarquia dos protetores da ordem e do Estado, que já tinha sido personificada na figura de Bismarck e dos Junkers e que também atravessou o longo período de dominação semi-feudal do período Guilhermino. Portanto, um período que não conheceu novas estruturas democráticas, dentro do modelo liberal, mas sim uma modernização conservadora, efetivada em termos de desenvolvimento industrial, mas que mantinha velhas estruturas sociais de rígido caráter autoritário. Dessa forma, tendências autoritárias e de submissão ficaram entranhadas nos dispositivos internos da população alemã, em um período de crise intensa. Essa tendência à introversão, segundo Kracauer, foi favorecida por vários fatores:

Esse encolher-se dentro de uma concha foi favorecido por várias circunstâncias. Primeiro, servia admiravelmente aos interesses da classe dominante alemã, cujas chances de sobrevivência dependiam da disposição das massas de esquecerem as razões de seus sofrimentos. Segundo, a classe média sempre gostou de ser tutelada, e agora que a liberdade política havia surgido, ela estava, tanto teórica quanto praticamente, despreparada para assumir responsabilidades. O choque que experimentou foi causado pelas transgressões à liberdade. Em terceiro lugar, ela entrou na arena no momento em que qualquer tentativa de salvar a abortada emancipação burguesa era capaz de precipitar uma solução socialista. E os socialdemocratas se aventurariam em experiências revolucionárias? Toda a situação parecia tão espinhosa que ninguém se sentia corajoso o suficiente para lutar por ela.²¹¹

observa, por atrás das cortinas de uma porta envidraçada, as mãos que tocam a sombra de sua mulher (Ruth Weyher). Logo em seguida, um plano geral do quarto onde ela está nos mostra a realidade: a mulher, olha-se no espelho, enquanto, alguns passos atrás, se encontram seus admiradores que gesticulam. Mais tarde, o marido também imaginará surpreender o toque das mãos de sua esposa com as do amante; na verdade, elas se unem apenas pelo prolongamento das sombras. Sobre o filme, ler o artigo de Laura Cánepa. CÁNEPA, Laura. “Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 78-89, jul. 2010

²⁰⁹ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 92.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Ibidem, p. 75.

Como emblema desta questão, podemos observar que no período áureo do Expressionismo no cinema, que vai de *Caligari* até 1924, é abordado no livro de Kracauer *De Caligari a Hitler* nos capítulos 5 e 6, intitulados, respectivamente, “Caligari” e “Procissão de déspotas”.²¹² É o período que Kracauer define assim: “Os filmes do período do pós-guerra de 1920 a 1924 são um *monologue intérieur* único. Eles revelam o que ocorria em camadas quase inacessíveis da mente alemã”²¹³. Nos filmes, Kracauer se detém sobre os dois tipos básicos presentes nos filmes do período: o tirano e autômato. Dessa forma, com *Caligari*, começa uma linhagem de filmes que serve como alegoria da submissão à autoridade. No já citado capítulo “Procissão de déspotas”²¹⁴, Kracauer também analisa filmes como *Nosferatu* (1921) de W.F. Murnau, *Dr. Mabuse – o Jogador* (1922) de Fritz Lang e *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924) de Paul Leni, dentro desse enfoque teórico de aproximar o conteúdo dos filmes dentro dessa tendência latente de setores da população alemã. E, principalmente em *Nosferatu* e *Dr. Mabuse*, a presença do tirano pressupõe a do autômato que intermedeia suas ações; porém, nesses dois filmes, o autômato adquire a dimensão coletiva, onde vários personagens são dominados pelos mecanismos de controle dos tiranos, processo que se intensificará alguns anos depois em *Metrópolis*, com a revolta coletiva dos trabalhadores. Já *O Gabinete das figuras de Cera* apresenta aquela tendência do período de localizar a ação numa época distante para apresentar a prática de três espécies de tiranos (Harun Al-Rachid, Ivan - o terrível e Jack - o estripador) que, na verdade, são figuras de cera de uma feira de diversões que povoam os sonhos de um poeta faminto que tem como trabalho criar estórias sobre essas figuras. Mantêm-se a narrativa marco que caracteriza *Caligari* e a tensão entre tirania e o caos de uma feira de diversões, enquanto alegoria da tensão entre submissão e anarquia. Em todos esses filmes que tem como tema a tirania e a obediência cega, os personagens agem como autômatos; e ressalta-se, que os próprios tiranos agem como autômatos, como se submetessem a uma força irracional mais forte e vigorosa que os levam à violência ou à própria destruição: *Caligari* hesita antes de fazer do sonâmbulo Cesare o fantoche que leva a cabo seus impulsos assassinos, como na sequência em que a frase *Du musst Caligari werden* (você deve se tornar *Caligari*) aparece na tela como se estivesse martelando em sua mente; *Nosferatu* sabe do risco de sucumbir aos encantos de uma mulher pura e perecer junto ao “esquecimento do canto do galo”, e mesmo assim adentra o quarto de Ellen e encontra o amor na madrugada e a morte ao amanhecer.

²¹² Ibidem, pp.78-107.

²¹³ Ibidem, p. 75.

²¹⁴ Ibidem, pp.96-107.

No período de desenvolvimento do Expressionismo no campo da criação artística, esse se pretendia radical e revolucionário, numa revolta contra uma realidade que tolhia a sensibilidade humana, combinando “a negação das tradições burguesas com a confiança no poder do homem de moldar livremente a sociedade e a natureza”²¹⁵; porém, ao ser assimilado pela produção cinematográfica, abandonou as elegias ao “Novo Homem” libertado da autoridade “na qual muitas peças incorriam”²¹⁶ e acabou tendo seus atributos estéticos moldados para o que Kracauer denominou culto da evasão e da irrealidade, mas que, por trás de suas alegorias e significados latentes, representavam os escombros de uma era e o embrião de outra. Muito dessa assimilação decorre das consequências da Primeira Guerra Mundial, que intensificou o *memento mori* do Expressionismo durante a catástrofe. Após o conflito, sua estilização formal e seu sentimento de luto e melancolia foi de encontro à ansiedade e ao desalento de quem já não suportava o enfrentamento com a morte em chaves realistas. Ao mesmo tempo, a carnificina da guerra era uma experiência traumática²¹⁷ que não poderia ser dissolvida no âmbito interno; no externo, seus sobreviventes, se não carregavam mutilações, eram acometidos por um silêncio que impedia a *narração* de quem teve eventos distantes. Realidade tão intensamente retratada por Benjamin, em seus textos *Experiência e Pobreza* e *O Narrador*.

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.²¹⁸

²¹⁵ Ibidem, p. 85.

²¹⁶ Ibidem, p. 82.

²¹⁷ Trata-se da hipótese de Anton Kaes, de que os filmes alemães da década de 1920 resgataram – em uma variedade de formas - o choque da guerra e a derrota sem mostrar os campos de batalha. Kaes intitula esses filmes como “cinema pós-traumático”, fazendo um contraponto aos elementos “pré-fascistas” apontados na interpretação de Kracauer. Retornaremos à hipótese de Kaes quando chegarmos à análise do filme *As Mãos de Orlac*. KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP, 2009.

²¹⁸ BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p. 198.

A experiência se viu amordaçada. Dessa forma, o silêncio traumático foi ao encontro da forma cinematográfica, tendo o Expressionismo contribuído de forma decisiva com todo seu potencial narrativo e pictórico que alegorizava experiências de desespero, morte e violência em tempos e espaços distantes e fictícios. Assim sendo, esse *memento mori* se objetivou pictoricamente não somente na decoração cênica com suas linhas e formas oblíquas e sinuosas, mas se corporificou no próprio trabalho estilizado dos intérpretes – geralmente oriundos do teatro expressionista -, que – ante as limitações sonoras do veículo - concentrava o *pathos* expressionista na tensão dos gestos que assimilavam aquelas formas numa escrita corpórea que ultrapassava a realidade visível para expressar as convulsões da alma exaltada. Em outras palavras, a interpretação dos atores teve, na interioridade fraturada, seu eixo, por onde gravitava um fluxo tensional nos gestos e contornos corporais. Um grito estagnado parecia querer escapar dali, dando a impressão de que os tormentos internos eram incapazes de escoar e provocar alívio. Mas o que se via era o corpo contorcido, flagelado e, por vezes, mutilado, que tinha seu gesto mais significado nas mãos crispadas de forma quase espasmódica. As mãos que expressam um símbolo da vontade e da ação do sujeito, e que dentro da tipologia do cinema expressionista, se direcionava aos dois tipos principais. No caso do tirano, a tensão das mãos contorcidas eram gestos alegóricos de ações malévolas; no caso do autômato, as mãos contraídas exprimiam a ação desprovida de vontade. Nos dois casos, tipos cravados no inconsciente da mente alemã, alegorias dos que mandavam matar e dos que obedeciam. E, no desenrolar dos enredos dos filmes, encontravam forma para esse voltar-se para dentro de si como válvula de escape ante o caos e o desespero da realidade.

O trauma da guerra e suas consequências catastróficas para os anos seguintes, alimentaram essas fantasias cinematográficas, cuja paisagem e fisionomia serviu como fuga do semblante mais cru da realidade e invólucro aos desejos reprimidos da sociedade. Assim, envolve um voltar-se para dentro, que, para Kracauer, representou um desejo de amparo e abrigo próprio dos estratos médios da sociedade alemã – aturdida em seu desabrigo e em sua “falsa consciência” -, e que se viu refletido na enorme quantidade de tiranos e autômatos presentes nas películas. Na verdade, o que ocorre no cinema da República de Weimar é um ponto de intersecção entre os traumas e choques da 1ª Guerra, com a interpretação de Kracauer como presságio da nova catástrofe que adentraria o território alemão e europeu. Se, em 1930, a fuga da morte e da revolução apontada em relação ao culto da evasão dos empregados dentro da indústria do entretenimento em 1930, era causada pelas perdas da trincheira e de uma revolução que não se concretizou, agora era clara em consequências. A fuga da revolução foi bem-sucedida com a contrarrevolução capitalizando para si a falta de

teto ideológico, dos estratos médios e empregados; em contrapartida, a fuga da morte resultou, irônica e tragicamente, num encontro com ela mesma, em dimensões calamitosas nunca vistas até então.

Por fim, o que acontece com o Expressionismo é análogo ao que ocorreu com a distração. Se ambos, a princípio, de alguma maneira revelavam o verdadeiro estado de desagregação da modernidade, acabaram ocultando esse estado ao serem subsumidos à lógica da indústria cultural – especificamente aos interesses da UFA -, intimamente ligada à racionalidade técnica. Dessa forma, foram ao encontro do vazio e desabrigo de um público majoritariamente formado pelos estratos médios, cuja mente foi “sacudida por convulsões que perturbaram todo seu sistema emocional”²¹⁹. Ao vedar a guinada para fora de uma saída revolucionária, a classe média alemã preferiu abdicar da autonomia individual, que imputaria a ela responsabilidades sociais às quais não estava preparada ou entusiasmada. Preferindo a tutela, característica de uma classe conformista que se fez numa sociedade onde o autoritarismo possuía dimensões de culto e que não passou pelo estágio de uma democracia liberal burguesa, adere a introversão como inação às turbulências da realidade.

Milhões de alemães, em particular os alemães da classe-média, parecem ter-se fechado em relação a um mundo moldado pela pressão Aliada, por violentas lutas internas e pela inflação. Eles agiam como se sob a influência de um terrível choque, que perturbava as relações normais entre sua existência exterior e interior. Na superfície, viviam como antes; psicologicamente, se retiraram para dentro de si mesmos.²²⁰

Dessa forma, de acordo com a análise de Kracauer, esse movimento regressivo da maioria da população alemã tornou-a vulnerável às arengas hitleristas. O clima de pesadelo presente nas telas, saltou desta para a realidade crua, onde proliferaram *Homunculus*, *Caligaris*, *Cesares*, *Mabuses*, *Ivans*. A procissão de déspotas, saída de “sonhos personificados de mentes para as quais a liberdade significava um choque fatal”²²¹, transpôs os cenários artificiais dos estúdios e tomou de assalto as ruas. E o povo alemão, tal como uma procissão de sonâmbulos, tornou realidade todo um padrão ornamental já esboçado por Fritz Lang em *Os Nibelungos* e *Metropolis*, e que seria registrada por Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*). Tal como a solução do final de *Metropolis*: “As almas foram completamente manipuladas a fim de criar a impressão de que o coração mediava entre o

²¹⁹ KRACAUER, S. 1988, p. 75.

²²⁰ Ibidem, pp. 74-75.

²²¹ Ibidem, p. 314.

cérebro e as mãos”.²²² A *Aufbruch*, no sentido de um despertar, direcionou-se para o mito e o sono da razão [*Vernunft*], em conjunto com a *ratio* cada vez mais ativa, produziu seus monstros. Nesse sentido, como veremos, confluem os resultados catastróficos antevistos por Kracauer com os pressentidos por Walter Benjamin em sua atenção aos avisos de incêndio percebidos nas inquietações do mesmo tempo-histórico. A autonomia do mito e da arte em relação com a história se entrecruza na glorificação da técnica que levará a apoteose fascista da guerra.

²²² Idem.

CAPÍTULO 2:

Benjamin: a alegoria, o Expressionismo e o autômato

Há um choro no mundo,
Como se o bom Deus chegasse ao final,
E a nuvem plúmbea cai no fundo,
Em peso sepulcral.

Vem, escondamo-nos juntos em plenitude...
A vida está no coração de todos
Como em ataúdes.

Tu! Profundamente nos beijemos –
No mundo palpita uma saudade,
Da qual morreremos.

Else Lasker-Schüler, *Fim do Mundo*.²²³

²²³ CAVALCANTI, Claudia (organização e tradução). *Poesia expressionista alemão: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 135.

2.1 Benjamin e as “afinidades eletivas” entre Barroco e Expressionismo.

Em seu trabalho *Origem do Drama Trágico Alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiel)*²²⁴, Walter Benjamin mergulharia no estudo de tragédias alemãs do século XVII que jamais foram encenadas ou como apontou Asja Lacis, um trabalho sobre “literatura morta”.²²⁵ Respondendo a esta afirmação, em face à perplexidade de militantes comunistas, professores e pesquisadores, Benjamin afirma que sua pesquisa sobre o Drama Trágico no Barroco alemão não se restringia a academia, já que, por ter sido redigida num turbulento tempo histórico marcado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial e a proclamação da República de Weimar (entre 1916 e 1925) punha em pauta problemas bem atuais, ligados à situação sociopolítica da Alemanha do século XX.²²⁶

Destarte, considerado hermético e obscuro, o trabalho de Benjamin toma uma atitude desafiadora ante o cânone neokantiano da Escola de Marburg, sendo ignorado pelos decanos da academia. Nele é apresentada uma outra leitura do drama alemão do século XVII, onde se distingue o drama trágico (*Trauerspiel*) da tragédia (*Tragödie*), entrando em conflito com os historiadores de sua época. Mas sua escolha pelo *Trauerspiel*²²⁷, tem como fator determinante estabelecer pontos de contato entre o Drama Trágico e a alegoria e, com isso, a intenção de uma atualização da literatura barroca pelo Expressionismo alemão.²²⁸ Benjamin reconhece: “Tenho a impressão de que, nos últimos dois séculos, nenhuma época revela, na sua sensibilidade artística, tantas afinidades com a busca de um estilo na literatura do Barroco com ao de nossos dias”²²⁹. Essas afinidades poderiam ser encontradas tanto no plano externo – a violência belicista que marcara o século XVII e que estava marcando o século XX – quanto em um plano interno – marcada pelo desespero, pela angústia, pelo luto e pela melancolia e que se assimilava na *Weltanschauung* presente na poesia de Johann Christian

²²⁴ Optamos aqui pela tradução de João Barrento. BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

²²⁵ LACIS, Asja apud BRETAS, A. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008, p.149.

²²⁶ *Ibidem*, p.150.

²²⁷ *Trauerspiel*, no original alemão, ao combinar *Trauer* (luto) e *Spiel* (jogo), acaba se referindo tanto a drama luto quanto a dimensão lúdica da linguagem. Curiosamente, ator em alemão é *Schauspieler*, que combina *Schau* (exibição, apresentação) e *Spieler* (jogador) que remete tanto ao aspecto lúdico do fazer teatral quanto a noção de *Darstellung* (apresentação), usada por Benjamin para caracterizar a escrita filosófica e que, por sua vez, também remete a “representação teatral”. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade de beleza” in *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição), pp. 63-64.

²²⁸ *Ibidem*, p. 151.

²²⁹ MANHEIMER, V. apud BENJAMIN, W. Op. Cit., 2011, p.44.

Hallman (poeta do século XVII) e na poesia de expressionistas como Gottfried Benn, Else Lasker Schüller e Georg Trakl.²³⁰ Dessa forma, o Expressionismo transporta em sua estética e expressão artística o interesse em tudo que carrega o sofrimento humano e no que havia de feio, doentio e repugnante na vida, em que “cenas de podridão, violência e morte são parte indissociável da realidade”.²³¹

No campo formal, o uso incomum de modos de expressão que tendem para a fragmentação, o grotesco e a deformação dos corpos em contornos retorcidos e irregulares, impulsionados por uma intensa energia interna e que manifestavam uma firme insubordinação aos cânones e combinações clássicas, são elementos que fazem parte dessa irmandade formal e de visão de mundo entre Barroco e Expressionismo. Segundo Furness, o Expressionismo envolve em suas tensões:

[...] um movimento à abstração e à metáfora, longe da plausibilidade e da imitação; um desejo ardente de exprimir e criar fora dos cânones formais; um interesse pelo típico e pelo essencial mais do que pelo puramente pessoal e individual; uma predileção pelo êxtase e pela desesperança e, por conseguinte, uma tendência ao inflado e ao grotesco; elementos místicos ou até religiosos, com frequentes sugestões apocalípticas; um senso urgente do aqui e agora, a cidade e as máquinas consideradas como elementos anti-humanizantes; um desejo de revolta contra a tradição e um anseio pelo novo e pelo estranho.²³²

Todas essas “afinidades eletivas” que envolvem o Expressionismo e o Barroco se expandem além dos períodos históricos e políticos turbulentos que convulsionaram a Alemanha em períodos históricos diferentes. Benjamin foi perspicaz nessas analogias, ao ponto da própria forma e apresentação de seu estudo do Drama Trágico alemão do século XVII estar em consonância com o *pathos* expressionista de seu tempo. Como salientado por Aléxia Bretas:

O repúdio à estética clássica. O conflito com a autoridade institucional. A contradição entre o desejo de expansão criativa e a virtual impossibilidade de se romper totalmente os padrões. A valorização da expressão (e ao mesmo tempo, o impasse da incomunicabilidade). A experimentação formal. As “afinidades eletivas” com o Barroco. A larga utilização de imagens. A reabilitação da alegoria. Com base nos elementos acima, levanta-se a seguinte hipótese de trabalho: por seu *pathos*, o livro do Barroco é uma obra “expressionista”.²³³

²³⁰ BRETAS, A. Op. Cit., 2008, pp.151-152.

²³¹ ZMEGAC, Victor apud BRETAS, A. Op. Cit., 2008, p.152.

²³² FURNESS, R. S. Op. Cit., 1990, pp. 35-36.

²³³ BRETAS, A. Op. Cit., 2008, pp. 154-155.

Entendemos que o elemento chave para essa aproximação do Barroco com o Expressionismo seja o resgate e a reabilitação da alegoria. Dentro de seu estudo sobre o Drama Trágico do Barroco alemão no século XVII, Benjamin aponta a alegoria como contraponto ao até então predomínio do símbolo classicista. Ela é vista pelo filósofo como “reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana”²³⁴ em oposição ao “ideal de eternidade que o símbolo encarna”²³⁵. Benjamin observou o alegórico como “destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo”²³⁶, onde o observador tem diante de si “a *facies hippocratica* da história”²³⁷, onde essa, “com tudo aquilo que tem desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira”²³⁸. Benjamin afirma no seu trabalho sobre o Drama Trágico alemão o que entende como cerne da contemplação de tipo alegórico: “a exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência”²³⁹. E prossegue:

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína [...] Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente pra lá da beleza. As alegorias, são, no reino do pensamento, o que são as ruínas no reino das coisas.²⁴⁰

Dentro dessa linha, ocorrem estas afinidades eletivas entre o Barroco e Expressionismo, das quais se coadunam o voluntarismo artístico e a predisposição para o grotesco, o exagero e o maneirismo violento²⁴¹. Observa Benjamin: “De fato, o Barroco, como o Expressionismo, é menos uma época do genuíno fazer artístico do que um obstinado voluntarismo artístico. É o que sempre acontece com as chamadas épocas de decadência”²⁴². Assim sendo, esse voluntarismo acaba sobrepujando o próprio fazer artístico. “Uma coisa é encarnar uma forma, outra é dar-lhe uma expressão própria”²⁴³. E acaba se tornando estado de

²³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 142/ dirigida por J. Guinsburg), p. 35.

²³⁵ *Ibidem*, p. 31.

²³⁶ BENJAMIN, W. Op. Cit., 2011, p. 171.

²³⁷ BENJAMIN, W. Op. Cit., 2011, p. 176.

²³⁸ *Idem*.

²³⁹ BENJAMIN, W. Op. Cit., 2011, p. 177.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 189.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 45.

²⁴² *Idem*.

²⁴³ *Ibidem*, p. 52.

prontidão estética de períodos históricos distintos no tempo (século XVII e XX), porém marcados por uma atmosfera bélica e conturbada.

Este voluntarismo consegue chegar apenas à forma como tal, mas não à obra singular e bem construída. É nesse voluntarismo que se funda a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura classicista alemã. A isso acrescenta-se a busca de um estilo vigoroso na linguagem, para a colocar à altura da violência dos acontecimentos do tempo.²⁴⁴

Esse colapso a que se refere Benjamin, foi o violento e atroz golpe sofrido por uma cultura ainda ciosa dos valores clássicos oriundos da velha Weimar de Goethe e Schiller; um ideal de educação dentro dos moldes humanistas e que se esfacelou após a colossal barbárie dos campos de batalha, onde milhares de jovens tiveram suas vidas ceifadas. E, em meio aos escombros, a Alemanha buscou restaurar esses valores na então recém-fundada República de Weimar, acreditando-se que a cultura, ao menos, tivesse permanecido intacta e imaculada. E este apego ao Classicismo atingia também os estudos literários e a pesquisa acadêmica de então, que rejeitavam reconsiderar os valores humanistas diante do flagelo da guerra e da crise de valores própria da Modernidade. Desta forma, todos os estilhaços da cultura clássica e de sua ilusão totalizante convergiam para uma estética fragmentária que respondia de forma muito mais veemente às inquietações contemporâneas e que era próxima do até então negligenciado Barroco, que agora “revela-se como soberana antítese do Classicismo”²⁴⁵. Todos esses fatores apontam para o caráter alegórico do próprio trabalho de Benjamin sobre o *Trauerspiel*, onde subjaz ao deslocamento crítico historiográfico que é direcionado ao espaço-tempo do Século XVII, a fisionomia transtornada da turbulenta conjuntura contemporânea que então açoitava a Alemanha, alvejada por “guerra e pós-guerra, trauma da derrota e culpa, revolução fracassada, inflação galopante, pauperização, decadência moral”²⁴⁶.

Neste âmbito, a proximidade entre a alegoria barroca e o Expressionismo se apresenta, no campo estético e artístico, como sentimento de luto e melancolia e ao que de há de latente nas ruínas de seus respectivos tempos-históricos.²⁴⁷ Em ambos, apresentam-se contradições que não se completam; nessas oposições há “um convívio ao mesmo tempo duplo e paralelo”²⁴⁸, onde no que uma característica predomina o seu oposto estará latente, pronto

²⁴⁴ Ibidem, p. 45.

²⁴⁵ Ibidem, p.187.

²⁴⁶ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da MetrÓpole Moderna: Representação da Historia em Walter Benjamin* / Willi Bolle. 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 109.

²⁴⁷ Sobre a relação do Expressionismo com a Psicanálise cf. FRANÇA, Maria Inês. *A Inquietude e o ato Criativo: Sobre o Expressionismo e a Psicanálise*. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., pp. 121-144.

²⁴⁸ SILVA, Soraia Maria. “O Expressionismo e a Dança” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 315.

para vir à superfície. Como herança barroca no Expressionismo, esses opostos adquirem fisionomia e postura transtornada, cujos traços e movimentos de torção constituem uma convulsão integradora e que tem, no arfar e no grito, os gestos desesperados de fuga dos tormentos internos do sujeito fraturado. O “dizer o outro” intrínseco a alegoria (originária de *allo*, outro e *agorein*, dizer) expõe seu grito tanto na dialética imanente do *Trauerspiel* (Luto e Jogo) quanto nas contradições de nossa modernidade, “divididas entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano”²⁴⁹. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, em relação ao *Trauerspiel*:

A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam no mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.²⁵⁰

Na modernidade essa linguagem ressurgiu com “a morte do sujeito clássico” e a “desintegração dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõe em fragmentos” e, o conseqüente funeral do processo de significação, pois o “sentido surge da corrosão dos laços vivos e matérias entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas”.²⁵¹ Nela, “se dissociam significante e significado, de tal forma que as ações podem ter qualquer sentido ou sentido algum”²⁵², de modo que se dirige “contra a hegemonia da história historicista e positivista e sua idolatria do símbolo e do fato consumado, de sua utopia do significado único dos acontecimentos”.²⁵³ Assim sendo, não havendo mais sentido próprio, o alegorista concebe novos sentidos e “nas suas mãos, os objetos perdem sua densidade costumeira e se dispersam numa multiplicidade semântica infinita”.²⁵⁴ Desse modo, exerce uma espécie de radical livre arbítrio semântico:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido: o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de

²⁴⁹ GAGNEBIN, J. M. Op. cit., 2011, p. 38.

²⁵⁰ Ibidem, p. 38

²⁵¹ Ibidem, p. 39.

²⁵² MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 64.

²⁵³ Ibidem, p. 65.

²⁵⁴ GAGNEBIN, J. M. Op. cit., 2011, p. 40.

diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria.²⁵⁵

Esse caráter escritural da alegoria – característica usada por seus detratores (entre eles, Goethe e Schopenhauer) para condená-la – é reforçada por Benjamin - para quem a alegoria não é mera retórica ilustrativa através da imagem – mas “expressão, como a linguagem e também, a escrita”²⁵⁶. E como a escrita, a alegoria é também “convenção” e expressão”; mais especificamente não “convenção da expressão, mas expressão da convenção”.²⁵⁷ Convenção que, segundo Benjamin, teria origem sagrada, pendendo para o caráter de hieróglifo, isto é, para uma escrita da imagem como forma de expressão artística e não a simples ilustração de um conceito visto pelos classicistas. Esse caráter hieroglífico é traço dessa intromissão do terreno do equilíbrio e da normatividade artística da sobriedade classicista: um potencial sinestésico onde as artes plásticas irrompem no terreno das artes discursivas, em que “o sentimento e a compreensão artísticos são desviados e violentados”²⁵⁸ e que, na modernidade, pode ser equiparada com a vivência do choque provocada pelas vanguardas artísticas. Porém, escrita hieroglífica que já no Barroco é destituída de propósitos divinos, mas configuradas e dispostas enquanto signos dispersos, ruínas restantes de formas desaparecidas. Deste modo, ocorre uma contradição da interpretação alegórica: rejeição do mundo profano carente de sentido e exaltação de seu caráter de declínio, que possibilita a tudo ganhar significado. Diz Benjamin:

Esta circunstância conduz-nos as antinomias do alegórico [...]. Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer coisa. Esta possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é caracterizado como um mundo em que o pormenor não é assim tão importante. Mas, ao mesmo tempo, torna-se evidente, sobretudo para quem tenha presente a exegese alegórica da Escrita, que aqueles suportes de significação, por aludirem a qualquer coisa de outro, ganham poder que os faz aparecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza. A esta luz, o mundo profano, visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado.²⁵⁹

Georg Lukács - mesmo numa perspectiva contrária à de Benjamin - foi um dos primeiros a estabelecer analogias entre as antinomias da interpretação alegórica presentes no Barroco e a visão de mundo moderna, principalmente em relação com “a visão subjacente à

²⁵⁵ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 195-196.

²⁵⁶ Ibidem, p. 173.

²⁵⁷ Ibidem, p. 186.

²⁵⁸ COHEN, Hermann apud BENJAMIN, W. Ibidem, p. 188.

²⁵⁹ Ibidem, p. 186.

vanguarda literária”²⁶⁰, de quem seria crítico contundente com sua defesa do realismo crítico e da tradição clássica. De fato, a alegoria manifesta a perda do sentido de totalidade, uma sensação comum nas primeiras décadas do século XX, onde a “morte de Deus” constatada por Nietzsche e o “desencantamento do mundo” diagnosticado por Weber impulsionam o vazio dessa “mística negativa dos tempos sem Deus”²⁶¹ que distingue o tempo presente, em que o homem moderno se encontra na condição do que Lukács denominou “apátrida transcendental”, fragmentado e desabrigado do teto de uma visão totalizante do mundo que dava um sentido à vida²⁶² e sucumbido ao “nada da inessencialidade”²⁶³. Benjamin, por sua vez, ressalta essa sensação de perplexidade e de perda de rumo, marcada pela melancolia diante do desmoronamento do edifício que abarcava a totalidade e a experiência. Entretanto, a interpretação alegórica não é somente resultado do olhar melancólico marcado pelo sofrimento ante a impermanência do tempo e das coisas; também é procedimento crítico com traços redentores, ao apontar a falsa aparência de totalidade:

No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência de totalidade, porque se apaga o *eidós*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior.²⁶⁴

Também a abordagem que Benjamin faz da história, de se retomar os cacos e as ruínas do que foi negligenciado, isto é, de recuperar uma história dos vencidos como uma contraposição e resistência à história dos vencedores das chamadas ideologias do progresso (que compreendia a socialdemocracia alemã e o materialismo vulgar influenciado pelo stalinismo), já aparece esboçada aqui – já em seu caráter crítico e messiânico, mas ainda sem os elementos materialistas advindos de suas leituras de Marx -, na interpretação alegórica que denuncia a falsa aparência de totalidade. O “fragmento altamente significativo”²⁶⁵ onde “o que jaz em ruínas”²⁶⁶ se constitui a mais nobre matéria da criação barroca e assume uma

²⁶⁰ LUKÁCS apud GAGNEBIN, J.M. 2011, p. 42.

²⁶¹ LUKÁCS, G. Op. cit., 2009, p. 93.

²⁶² Em seu livro *Teoria do Romance*, o jovem Lukács defende uma tese central: o romance é a grande forma da modernidade. “O romance é epopéia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência de sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. LUKÁCS, G. Op. cit., 2009, p. 55. Uma completa inversão da topografia transcendental do Espírito: da interação entre vida e essência que marcou o tempo-histórico da Grécia Antiga para a cisão que indivíduo moderno experimenta entre essas esferas, marcada por uma ausência de sentido que seria inerente à forma do romance. É a “epopéia do mundo abandonado por deus” e “a forma da época da pecaminosidade completa, nas palavras de Fichte”. Ibidem, 2009, p. 89 e p.160.

²⁶³ Ibidem, 2009, p. 90.

²⁶⁴ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 187.

²⁶⁵ Ibidem, p. 190.

²⁶⁶ Idem.

pluralidade de significações e que, ao mesmo tempo, representa a dor da ausência de um sentido absoluto. Se o símbolo constitui totalidade e plenitude, a alegoria é fragmento e incompletude. Em meio aos estilhaços dessa totalidade histórica enganosa, a esperança de totalidade só pode ser expressa nas metáforas messiânicas contra o discurso científico e a noção da organicidade natural. No procedimento alegórico, a descontextualização e a fragmentação são elementos intrínsecos, alegorias em si mesmas e com traços redentores, conforme indica Benjamin:

Querer separar o tesouro de imagens com os quais se dá a reviravolta no sentido do paraíso da redenção daquele outro, sombrio, que significa morte e inferno, seria desconhecer a essência do alegórico. Pois, precisamente nas visões da embriaguez da destruição, em que tudo o que é terreno se desmorona num campo de ruínas, o que se revela não é tanto o ideal da contemplação absorta da alegoria, mas seus limites. A desolada confusão dos ossuários que pode ser lida como esquema das figuras alegóricas em milhares de gravuras e descrições da época, não é apenas símbolo de desolação de toda a existência humana. Aí, a transitoriedade não é significada, alegoricamente representada; é antes, em si mesma significante, apresentada como alegoria. Como alegoria da ressurreição. Por fim, nos momentos fúnebres do Barroco, a contemplação alegórica opera uma reviravolta redentora, numa espécie de salto moral para trás. Os sete anos do seu mergulho na reflexão são apenas um dia, pois também esse tempo do inferno é secularizado no espaço, e aquele mundo que se entregou ao profundo espírito de Satanás e se traiu é o mundo de Deus. O alegorista *desperta* [grifo nosso] no mundo de Deus.²⁶⁷

Deslocando as coisas de seu contexto, abstraindo seu significado original para transformá-lo em novos significantes com novos significados num mundo histórico, a alegoria adquire novas potencialidades de leitura e de significação na modernidade, particularmente, nos procedimentos das vanguardas históricas. Não é por acaso que Peter Bürger, em seu livro *Teoria da Vanguarda*, aponta que o conceito benjaminiano de alegoria – embora partindo da literatura barroca – só irá encontrar seu objeto adequado nas vanguardas; ou de outra maneira formulada, “a experiência de Benjamin no trato com os autores da vanguarda é que possibilita sua aplicação a literatura barroca, e não o inverso”²⁶⁸. Delineando um traçado que abrange produção e efeitos estéticos da recepção, aponta a fragmentação e a descontextualização como primeiros procedimentos, já que o alegorista desloca um elemento de seu contexto inicial, isola-o e o priva de sua função. Descontextualizados, os fragmentos isolados juntam-se, e cria-se um novo sentido atribuído. Dessa forma, a obra não é criada numa totalidade orgânica, mas montada a partir de fragmentos. Em suma, procedimentos assinalados pela constatação

²⁶⁷ Ibidem, 2011, p. 250.

²⁶⁸ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 126.

da perda da totalidade e marcados pelo comportamento melancólico do alegorista. Entretanto, ocorre uma mudança de função da alegoria nas vanguardas: à depreciação barroca em favor de outro mundo contrapõe-se uma entusiástica e frágil afirmação do mundo, mas que se coloca como expressão do medo diante da técnica e de uma organização social que reduz ao extremo as possibilidades do indivíduo. Bürger denomina a esse processo das obras das vanguardas de obra de arte inorgânica - que se oferece e reconhece como artefato - em contraposição à obra de arte orgânica - que aparece como obra da natureza e que procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido -, mais próxima do classicismo e do realismo. Nesse sentido, reforça-se a percepção de Benjamin ao encarar o Barroco e Expressionismo como fenômenos análogos em sua busca pela linguagem da forma e, que ambos - em que pese os períodos distintos na sua estrutura social-, teriam vigência e energia perante os escombros do edifício da cultura classicista alemã.

O pressuposto de que o livro *Origem do Drama Trágico Alemão* é uma obra “expressionista” é alegado no sentido de observar o Barroco e o Expressionismo como manifestações de uma *Weltanschauung* tipicamente alemã, em que a escolha do *Trauerspiel* é uma forma de reavaliação da literatura barroca pelo Expressionismo alemão.²⁶⁹ Esta reavaliação não se efetiva por uma filiação de Benjamin ao movimento propriamente dito, mas somente referida à *atitude*.²⁷⁰ Como afirma Gershom Scholem: “A imoderação surrealista atraía-o mais profundamente do que a pretensão estudada do Expressionismo literário, no qual discernia os elementos de blefe e insinceridade”.²⁷¹ Mesmo tendo contato com o Cabaré Neopatético (*Neopatetisches Kabarett*) - uma das células iniciais do Expressionismo, fundada em Berlim em 1910²⁷² - sua identificação com o movimento é limitada. Prossegue Scholem:

Benjamin nunca desenvolveu uma relação positiva com o Expressionismo literário, um movimento que surgiu, nos anos pré-guerra, num círculo do qual Benjamin estivera pessoalmente bastante ligado. No entanto nutria grande admiração por Kandinsky, Marc Chagall e Paul Klee. Ainda em Jena o *Über das Geistige in der Kunst* [“Do Espiritual da Arte”], de Kandinsky, no qual atraíram justamente os elementos místicos da teoria nele contida. (...) O nome de Kasimir Edschmid, então considerado por todos um dos gigantes da prosa expressionista, era para Benjamin um símbolo de trivialidade pretensiosa (...).

²⁶⁹ BENJMAIN, W. Op. cit., 2011, p. 151.

²⁷⁰ BRETAS, A. Op. cit., p. 155.

²⁷¹ SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Shizuka Kuchiki. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.137.

²⁷² *Ibidem*, p. 24.

Por certo, considerava Georg Heym um grande poeta e me citava de cor – algo muito incomum nele – versos do *Der ewige Tag* [“O Dia Eterno”] (...) ²⁷³

Apesar dessas ressalvas e dessas divergências, sua aproximação com o movimento se daria no campo político, nas “afinidades de Benjamin com o clima de protesto predominante no grupo”²⁷⁴. Como aponta Bretas “uma das características mais flagrantes do expressionismo é, exatamente, a ausência de uma linha única de atuação”²⁷⁵, sendo o movimento marcado pela diversidade de tendências e opções políticas.²⁷⁶ Furness nota que o Expressionismo se vinculou aos movimentos políticos de esquerda, sobretudo, ao Comunismo. Contudo, adverte,

Mas deve-se lembrar que o anseio por uma nova sociedade, um novo objetivo, um novo homem também se imbrica com o programa do Nacional-Socialismo. A ênfase no capitalismo, no irracional e no visionário também é encontrada no fascismo”.²⁷⁷

O termo *Aufbruch* (partida, surgimento, recomeço ou despertar) expressa, portanto, anseios de transição para uma nova sociedade tanto do lado da modernização, quanto dos que estão contra ela (em outros termos, pode-se dizer, posições que visam um “além” e um “aquém” do capitalismo), caracterizando o que Benjamin chama, ainda no livro sobre o Drama Trágico alemão, de “período de decadência, por mais promissora e fecunda que a época possa ser”.²⁷⁸ Já foi mencionado que Siegfried Kracauer, no seu livro *De Caligari a Hitler*, também se detém no uso do termo e em seu sentido dentro da turbulência da época.

Como manifestações do *Zeitgeist* do período, tanto o Expressionismo quanto a filosofia de Benjamin representam os arautos de um novo despertar que ressuscita das ruínas da guerra. Entretanto, o *pathos* expressionista, com os anseios de solidariedade humana,

²⁷³ Ibidem, p. 74.

²⁷⁴ BRETAS, A. Op. cit., p. 156.

²⁷⁵ Ibidem, 2008, p. 156

²⁷⁶ Ver MACHADO, C.E.J. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp 1998. Além o debate sobre o Expressionismo dos anos 30 e as polêmicas envolvendo posicionamento de Lukács, Bloch e Brecht, o autor faz uma digressão sobre o caso do poeta Gottfried Benn (1886-1956) que em 1933 aproximou-se do nacional-socialismo, publicando "O novo Estado e os intelectuais", manifestando seu entusiasmo por esta ideologia, fato que norteou a crítica posterior à sua obra e ao próprio movimento expressionista. Lukács foi um dos mais contundentes críticos do Expressionismo por essa época, acusando o movimento de apresentar uma *Weltanschauung* próxima da ideologia nacional-socialista. Outro artista a aderir a ideologia é o pintor Emil Nolde (1867-1956), que ironicamente teve suas obras expostas na famigerada exposição *Entartete Kunst* (Arte degenerada). Esta exposição foi montada pelos nazistas na Haus der Kunst em Munique, em 1937, consistindo de obras de arte modernistas acompanhadas de faixas e rótulos ridicularizando as peças expostas e associando-as a patologias mentais. Tinha o intuito de estimular a opinião pública contra o modernismo e as vanguardas, associando-as aos judeus e ao que denominavam bolchevismo cultural.

²⁷⁷ FURNESS, R.S. Op. cit., p. 101.

²⁷⁸ BENJAMIN, W. Op. cit., 2011, p. 46.

manifestado de modo mais veemente por poetas ligados a partidos de esquerda ou que representavam anseios messiânicos, e cuja expressão se intensificou com a experiência da guerra, seriam alvos da crítica de Benjamin. Nos anos 30, já influenciado por Marx e mais próximo do surrealismo e do teatro épico brechtiano, Benjamin indica que esse *pathos* – que de certa forma diferenciava o Expressionismo das demais vanguardas – se viu estagnado ante um ativismo que gerava um esvaziamento da ação política efetiva:

Foi assim que o ativismo conseguiu dar a dialética revolucionária a face indefinida, numa perspectiva de classe, do senso comum. Num certo sentido, foi uma liquidação de estoques da grande loja da inteligência. O expressionismo expôs em *papier-mâché* o gesto revolucionário, braço em riste, o punho cerrado.²⁷⁹

Benjamin se viu colocado em meio a uma encruzilhada, onde o filósofo teria de escolher entre o mito (*Mythos*) ou a história (*Geschichte*). Entre os escombros da Primeira Guerra Mundial e a ascensão nacional-socialista, torna-se imperativo um gesto, uma tomada de posição ante as necessidades e turbulências do tempo-histórico e que daria um sentido ético e político a esse despertar. Como coloca Ernani Chaves, sobre o significado dessas alternativas:

Escolher o ‘mito’ significaria escolher a barbárie e correr, com o Zaratustra na mochila, para os campos de batalha. Escolher a ‘história’ significaria encontrar um instrumento de crítica, cortante o suficiente para contrapor-se às forças do mito.²⁸⁰

Benjamin opta pela história, uma história que difere da oficial e se configura como arma de resistência. É o que se constrói em seu último texto, as teses *Sobre o conceito de História*. Escritas em seu exílio e, marcadas pelo choque causado pelo pacto de não agressão entre Stálin e Hitler, representam um sumário de seu pensamento no que tange ao seu posicionamento frente à história; agora cabe a necessidade de “escovar a história a contrapelo”²⁸¹, como é afirmado em sua Tese VII. Para Benjamin, o historicismo se relaciona de forma estreita com a dominação, de maneira que “o inimigo não tem cessado de vencer”²⁸². Dessa forma, a historiografia tradicional se constitui uma história dos vencedores,

²⁷⁹ Cf. W. Benjamin, “Melancolia de Esquerda: A Propósito do Novo Livro de Poemas de Erich Käster” in *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª Ed. - São Paulo; Brasiliense, 1994 – *Obras Escolhidas* (v. 1), p. 75.

²⁸⁰ CHAVES, Ernani. *Mito e história: um estudo sobre a recepção de Nietzsche por Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Filosofia). São Paulo: FFLCH-USP, 1991, P. 140 apud BRETAS, A. Op. Cit., p. 164.

²⁸¹ LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio; uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p.70.

²⁸² *Ibidem*, 2005, p. 65.

pretensamente neutra, com uma suposta imagem eterna do passado, e onde os vencidos permanecem em silêncio na restrição das coisas e dos fatos que lhe dariam voz. Uma imagem construída de acumulação de conquistas, mas que, para os oprimidos, se constitui uma “série interminável de derrotas catastróficas”.²⁸³ Escovar a história a contrapelo, apresenta, contudo, duas negações: a primeira, acariciar em seu sentido o mundo luminoso do cortejo dos vencedores e ser “solidário aos que caíram sob as rodas das carruagens majestosas e magnificas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade”²⁸⁴; e, ao mesmo tempo, a segunda, uma recusa em deixar a história abandonada à própria sorte, numa condição que engendraria novas formas de barbárie e de opressão.

No enfrentamento dessa história oficial, desponta o que Benjamin define como Materialismo Histórico. Nele, o historiador materialista teria a incumbência de preencher os vazios deixados pela historiografia tradicional aos lamentos esquecidos ou desconhecidos dos vencidos e a apontar as possibilidades de emancipação que se potencializaram no passado e que não se concretizaram. Cabe a ele (historiador ou revolucionário) atentar-se para o momento de perigo, quando a imagem verdadeira do passado – que Benjamin denomina imagem dialética – lampeja, “dar prova de presença de espírito (*Geistesgegenwart*) para captar esse momento único, essa ocasião fugaz e precária de salvação (*Rettung*), antes que seja demasiado tarde”.²⁸⁵ Como destaca Löwy:

O perigo é duplo: transformar tanto a história do passado – a tradição dos oprimidos – quanto o sujeito histórico atual – as classes dominadas, “novos destinatários” dessa tradição – em instrumento nas mãos das classes dominantes. Extirpar a tradição ao conformismo que se quer dominar é restituir à história – por exemplo a da Revolução Francesa ou a de 1848 – sua dimensão de subversão da ordem estabelecida, edulcorada, obliterada ou negada pelos historiadores “oficiais”. Somente assim o adepto do materialismo histórico pode “atear ao passado a centelha de esperança” – uma centelha que pode incendiar a pólvora *no presente*.²⁸⁶

Assim sendo, a imagem dialética benjaminiana consistiria no encontro do que ficou recalçado e inconsciente no passado com o momento único do agora. Nesse ocorrido, a imagem resgatada do passado necessita ser paralisada (*stillstand*). Uma suspensão do tempo com o intuito de pôr em foco esses elementos esquecidos com o que eles nos dizem enquanto

²⁸³ Ibidem, 2005, p. 66.

²⁸⁴ Ibidem, 2005, p. 73.

²⁸⁵ Ibidem, 2005, p. 66.

²⁸⁶ Idem.

imagem. Através deles, o passado questiona o presente e exige das criaturas da atualidade uma ação, para que esses elementos do passado não voltem a ser esquecidos.

Benjamin se posiciona contra uma ideia de história caracterizada por um desenvolvimento linear, conduzida pelo avanço tecnológico atrelado à ideia de progresso do gênero humano. Como exprime na Tese XIII:

A teoria socialdemocrata e, mais ainda, a sua práxis estavam determinadas por um conceito de progresso que não se orientava pela realidade, mas que tinha uma pretensão dogmática. O progresso, tal como se desenhava na cabeça dos socialdemocratas, era, primeiro, um progresso da própria humanidade (e não somente de suas habilidades e conhecimentos). Ele era, em segundo lugar, um progresso interminável (correspondente a uma perfectibilidade infinita da humanidade). Em terceiro lugar, ele era tido como um processo essencialmente irresistível (como percorrendo, por moto próprio, uma trajetória reta ou em espiral). Cada um desses predicados é controverso, e cada um deles oferecia flanco à crítica. Mas essa, se ela for implacável, tem de remontar muito além de todos esses predicados e dirigir-se àquilo que é comum. A representação de um progresso do gênero humano na história é inseparável da representação do avanço dessa história percorrendo um tempo homogêneo e vazio. A crítica à representação do progresso em geral.²⁸⁷

Esse processo “essencialmente irresistível” e fundamentalmente automático, significava uma crença contumaz na ideologia do progresso, independente do seu emprego e a que uso fosse destinada. Dessa forma, glorificando apenas os ganhos e vantagens do progresso técnico, ocultavam-se os aspectos regressivos dessa sociedade tecnológica. Com isso, engessava-se a capacidade de inconformismo e mobilização da classe operária alemã, como afirma Benjamin em sua tese XI:

Não há nada que tenha corrompido tanto o operariado alemão quanto a crença de que ele nadava com a correnteza. O desenvolvimento técnico parecia-lhe o declive da correnteza. Daí era um só passo até a ilusão de que o trabalho fabril, que se inserisse no sulco do progresso técnico, representaria um feito político.²⁸⁸

2.2 Benjamin e o cinema.

Diante de sua crítica ao progresso, pode parecer paradoxal, que Benjamin, em 1936, tenha escrito *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*²⁸⁹, onde manifesta que o

²⁸⁷ Ibidem, 2005, p. 116.

²⁸⁸ Ibidem, 2005, p. 100.

²⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (2ª versão). Tradução, apresentação e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012, pp. 108-109. Há também as traduções de Jose Lino Grunewald, presente em "A obra de arte na época de suas técnicas de

cinema, consequência do progresso técnico tão criticado por ele, apresenta um potencial militante e transformador em sua essência. Esse potencial se configurava sob efeitos positivos das novas formas de percepção resultantes dos avanços tecnológicos; mas, ao mesmo tempo, Benjamin não deixou de apontar o perigo das técnicas cinematográficas serem adaptadas aos interesses dos “vencedores”, já que a maior parte da produção da Europa e dos Estados Unidos estava sob controle capitalista.

De início, Benjamin registra as extraordinárias transformações causadas pela reprodução técnica, tanto na escrita quanto na imagem e no som. Em consequência, produções artísticas, ao serem colocadas em massa no mercado, atingiriam um público maior. Para Benjamin, o desafio da cultura de massa à estética tradicional era análogo ao ataque das vanguardas às instituições artísticas; aponta como exemplo o Dadaísmo. “O Dadaísmo tentava gerar, com os meios da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público busca hoje no cinema”²⁹⁰. Os dadaístas, por meio da desvalorização do material artístico, alcançaram uma “destruição inescrupulosa da aura de suas obras”²⁹¹, desmantelando-as enquanto objeto contemplativo e imprimindo nelas “os estigmas de uma reprodução”²⁹². Por esses meios, alterou-se a contemplação visual ou sonora da obra de arte, transformando-a em experiência de choque, com um poder traumatizante que feria a sensibilidade do espectador ou do ouvinte, com vistas a provocar uma indignação pública. Diante disso, Benjamin afirma que essa

reprodução" in Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. Tradução: José Lino Grünewald. São Paulo: Abril, 1980. Col. Os Pensadores. Posteriormente, o texto teria a tradução de Sergio Paulo Rouanet, com o título “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196, v.1. Segundo Rouanet, esta versão que traduziu era a primeira versão do texto de Benjamin e, até então, inédita no Brasil. As anteriores, eram a de Grünewald, publicadas em *A ideia do cinema* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 55-95, com o título “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”) e na coleção Os Pensadores (Op. cit., 1980), corresponderiam à terceira versão alemã, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955. Supõem-se que a segunda correspondesse melhor ao pensamento do autor, pois conteria, talvez, as revisões que lhe pareceram necessárias. Contudo, além dessas duas versões, há uma outra, em tradução de Carlos Nelson Coutinho, publicada em 1968, um ano antes, portanto, da tradução de José Lino Grünewald, com o título de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (exatamente igual ao título que viria a ser dado por Rouanet), na Revista Civilização Brasileira (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Ano IV, nº 19 e 20, maio/agosto de 1968, p. 271-283). Em 2012, foi lançada BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (2ª versão). Tradução, apresentação e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012. Segundo o tradutor, esta é a tradução da 2ª versão do ensaio - até então inédita no Brasil - trabalhada por Benjamin entre dezembro de 1935 e final de Janeiro de 1936 e que foi a primeira considerada por ele como pronta para publicação. Por muito tempo tida por desaparecida, só foi encontrada nos arquivos de Horkheimer, em Frankfurt, em meados da década de 1980 e publicada pela primeira vez na Alemanha em 1989. Entre os trechos que só se encontram nessa versão, estão a teoria da mimese da arte relacionada aos conceitos de aparência [*Schein*] e jogo [*Spielt*] e a exposição das diferenças entre a primeira e a segunda técnica, por onde sobressai-se o conceito de jogo e suas implicações para uma teoria da arte e da revolução. Optamos por priorizar essa tradução.

²⁹⁰ Ibidem, 2012, p. 105.

²⁹¹ Ibidem, 2012, p. 107.

²⁹² Idem.

experiência favoreceu o gosto pelo cinema, que também exerce um poder de distração, causado pelos choques provocados no espectador devido às mudanças de cena, de lugares e de ambientes que são próprias da sua dinâmica de montagem. E, especificamente do cinema - cuja reprodução já é parte intrínseca de sua condição ontológica -, uma nova forma de percepção adquiria forma. Diz Benjamin: “O cinema liberou o efeito de choque físico da embalagem do efeito de choque moral, em que o dadaísmo o manteve como que empacotado”²⁹³. Portanto, tanto o Dadaísmo como o cinema, trazem em si as marcas dessa distração coletiva em detrimento da contemplação, apresentando potenciais progressistas e vanguardistas ao renegar a já caduca cultura burguesa, ainda que os dadaístas dessem menos importância à utilidade mercantil de suas obras. Entretanto, na difusão massiva que é característica do cinema, a obra se torna mais vista, menos hermética e mais capacitada à expansão desse efeito ao relacionar-se de forma direta com as massas.

Numa comparação entre o pintor e o filmador, em que o primeiro observa uma distância entre a realidade dada e ele próprio - o que resulta numa imagem global - e o segundo, penetra mais profundamente no dado - o que resulta numa imagem dividida em inúmeras partes com leis próprias - Benjamin afirma que a imagem do real captada pelo cinema é muito mais significativa, pois se ela atinge o aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento, ela só o consegue utilizando instrumentos destinados a penetrar a realidade de uma maneira muito mais intensa para o homem moderno. Diante disso, as técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa em relação à arte, em palavras de Benjamin: “Extremamente retrógada diante, por exemplo, de um Picasso, passa a uma relação extremamente progressista em face de um Chaplin (...)”.²⁹⁴ A pintura, que a partir do século XIX passava a ser exibida a um público maior - devido, entre outros fatores, a invenção da fotografia - teria chegado ao ápice de sua crise nesse percurso de endereçamento das obras de arte às massas com o advento do cinema. Portanto, a própria essência da pintura era confrontada com a receptividade coletiva característica das massas, processo esse em que um pessimista Baudelaire já antevia - de maneira negativa - o efeito do choque, constatando que o artista já se submetia a um público que queria “ser surpreendido por meios estranhos à arte”.²⁹⁵ Já o cinema, porém, tem em sua essência a necessidade do

²⁹³ Ibidem, 2012, p. 109.

²⁹⁴ Ibidem, 2012, p. 91.

²⁹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*. Apresentação: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 70.

público, em que reações individuais são estabelecidas pela virtualidade de seu caráter coletivo, onde essas reações se manifestam e se controlam mutuamente.²⁹⁶

As técnicas modernas de reprodução esgotam de uma vez por todas o que Benjamin denomina aura da obra de arte, isto é, seu caráter único e seu aqui e agora, a “aparição de uma distância, por mais próxima que esteja”.²⁹⁷ Esse processo já começa com a fotografia, onde o valor de exibição sobrepõe-se ao valor de culto característico da arte aurática.²⁹⁸ Anteriormente, marcadas por seu caráter ritualístico, as obras de arte não precisavam necessariamente serem vistas, permanecendo restritas a ambientes secretos; com a técnica, elas deixariam de ter sentido se não fossem vistas, substituindo a existência única de outrora pela existência serial do agora. Assim, o valor de culto é substituído pelo valor de exposição: especificamente no cinema, a contemplação dá lugar a uma recepção marcada pelo choque causado pela velocidade das imagens.

O declínio da aura provém de duas condições da modernidade: a busca pela proximidade das coisas e a depreciação do que é dado apenas uma vez, ambas caracterizam o desejo das massas. Assim sendo, o caráter único da arte aurática é superado pela irresistível necessidade das massas “de possuir o objeto na mais extrema proximidade, pela imagem, ou, melhor, pela cópia, pela reprodução”.²⁹⁹ Para Benjamin, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa esta, pela primeira vez na história universal, de sua existência parasitária no ritual”³⁰⁰, e faz com que obra tome para si o valor de exibição, traço mais democrático e próximo das massas. Não faz sentido falar de autenticidade para uma fotografia ou para uma película cinematográfica. Consequentemente, com o critério da autenticidade impossibilitado de ser aplicado à produção artística, a função da arte se subverte: antes confinada à função ritual, agora se estabelece sobre outra forma de *práxis*: a política.

Outro aspecto de liberdade para o espectador, diz respeito ao aprofundamento da percepção, que possibilita ao cinema um “número bem maior de perspectivas do que aquelas oferecidas pelo teatro ou pela pintura”.³⁰¹ Para Benjamin, o registro cinematográfico

²⁹⁶ Lembrando que essa concepção de público cinematográfico adquiriu outras variantes com a veiculação de filmes pela televisão e o lançamento de filmes em VHS e em DVD, que abrem espaço para a audiência doméstica e mesmo solitária.

²⁹⁷ BENJAMIN, W. Op. cit., 2012, p. 27.

²⁹⁸ Ibidem, 2012, p. 45.

²⁹⁹ Ibidem, 2012, p. 29.

³⁰⁰ Ibidem, 2012, p. 35

³⁰¹ Esse parágrafo onde Benjamin aponta as vantagens do cinema sobre a pintura e o teatro no que diz respeito ao aprofundamento da percepção, assim como sua aproximação com a análise freudiana, se encontra somente na terceira versão. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" in *Benjamin*,

proporciona uma visão da realidade que se configuraria mais nítida e enfaticamente em relação à realidade apreendida por nossa percepção convencional, e que, por conseguinte, abriria as portas do inconsciente ótico³⁰² ao focar minúcias e detalhes. Afirma Benjamin:

Desse modo, torna-se evidente ser uma a natureza que fala à câmera e outra a que fala aos olhos. Outra, sobretudo, no sentido de que no lugar de um espaço entretecido com a consciência pelo homem se coloca um espaço onde o homem entretece inconscientemente. Se é comum se dar conta, mesmo em grandes traços, do andar das pessoas, não se sabe certamente nada sobre sua posição na fração de segundo em que dão um passo. Se nos é familiar, ainda que grosso modo, o ato de pegar o isqueiro ou a colher, nada sabemos, todavia, do que se passa propriamente entre a mão e o metal, menos ainda como isso se altera de acordo com as disposições em que nos encontramos. Aqui a câmera intervém com seus recursos auxiliares, seu descer e subir, seu interromper e isolar, seu dilatar e acelerar a sequência, seu ampliar e diminuir. Por meio dela tomamos, pela primeira vez, conhecimento do inconsciente óptico, tal como tomamos conhecimento do inconsciente pulsional pela psicanálise.³⁰³

Aqui se encontra uma aproximação com o que Siegfried Kracauer aponta na introdução de *De Caligari a Hitler* - seu corrosivo estudo crítico do cinema da República de Weimar, escrito em seu exílio nos EUA em 1947 - em relação com a esclarecedora função dos primeiros planos com a percepção da “dinâmica despercebida das relações humanas”³⁰⁴:

Ações superficiais, tais como a movimentação casual dos dedos, o abrir ou o apertar da mão, o deixar cair um lenço, o mexer com alguns objetos aparentemente irrelevantes, o tropeçar, o cair, o procurar e não achar, e coisas parecidas, tornaram-se *hieróglifos visíveis da dinâmica despercebida das relações humanas* [grifo nosso]³⁰⁵

Cabe aqui mencionar duas considerações no que tange à estética expressionista e sua relação com a linguagem cinematográfica *per se*. Primeiro, uma aproximação: a convicção de que a realidade perceptível à primeira vista é artificial e que seu verdadeiro significado está sempre implícito, por detrás dessa realidade imediata. Segundo, um distanciamento da estética

Habermas, Horkheimer, Adorno. Tradução: José Lino Grünwald. São Paulo: Abril, 1980. Col. Os Pensadores, 1980, p. 28.

³⁰² Para Benjamin, esse inconsciente ótico já estava presente na fotografia, ampliando os níveis de percepção da imagem. Em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, um dos exemplos citados por Benjamin é o do trabalho fotográfico do escultor alemão Karl Blossfeldt (1865-1932), que fotografou uma série de plantas e que parecem conter em si virtualmente uma outra imagem, como se uma imagem ocasionasse outra que revelasse realidades ocultas e infinitas. Comentando as fotos, Benjamin mostra como “nos brotos das castanheiras podemos ver mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico”. Pode-se deduzir daí um germe das possibilidades da imagem que seriam marca da estética surrealista. BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p. 95.

³⁰³ BENJAMIN, W. Op. cit., 2012, p. 99.

³⁰⁴ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 19.

³⁰⁵ KALLEN, Horace M. apud KRACAUER, S., Op. Cit., 1988, p. 19.

expressionista, particularmente do trabalho gestual do ator: o cinema, com suas variantes de movimento, realça a visão da transição de um gesto para outro. Com isso, atenuava-se uma abreviatura dos gestos que despontou da capacidade das inovações técnicas de substituir uma série complexa de operações por um gesto brusco, conforme diz Benjamin:

Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento manual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone no gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar, etc. especialmente o click do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão no dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho com o que aplicava ao instante um choque póstumo.³⁰⁶

O trabalho do ator cinematográfico no cinema expressionista carregava esses gestos bruscos próprios das inovações técnicas enquanto estilização e teatralidade que ultrapassava a realidade imediata e adquiria novos significados naquele por detrás que a linguagem cinematográfica trazia em sua dinâmica. No entanto, trata-se de uma estilização cujo extremo rigor formal não esconde suas origens na cena teatral, que passava por uma crise do drama burguês e das encenações naturalistas. Do mesmo modo que a figura dos encenadores e teóricos da cena emerge nesse período de início do século XX, inauguravam-se as problematizações no trabalho do ator que acompanhavam os movimentos das vanguardas e buscavam alternativas, por exemplo, ao caráter realista e naturalista que marcava o final do século XIX.³⁰⁷ O Expressionismo também foi parte delas e, curiosamente, seus contornos não-realistas de interpretação teatral - sublinhando a gesticulação como meio de transcender a mera naturalidade - se ajustaram à medida de um cinema mudo ou silencioso que, não tendo a voz ou o som para intensificar o caráter realista dos filmes, necessitava da mímica, do gesto fortemente enfático e da intensidade da expressão para transmitir as emoções dos atores ao

³⁰⁶ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1989, p. 124.

³⁰⁷ Como reação ao naturalismo de Antoine e ao realismo de Stanislávsky, apareceram as figuras do britânico Edward Gordon Craig, e do suíço Adolph Appia. Na Rússia, Meyerhold se afasta de Stanislávsky para pesquisar a biomecânica e a estilização teatral; também ali, destacam-se Vakhtangov e Tairov. Na França, aparecia Jacques Copeau, que impulsionaria a geração que ficou conhecida pelo cartel de 1927 (Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoeff, Gaston Baty); posteriormente, Antonin Artaud, a princípio ligado aos surrealistas, se distinguia com seus manifestos do teatro da crueldade e sua busca das potencialidades ritualísticas do teatro, mas teria maior influência a partir dos anos 1960, decisiva nos trabalhos Peter Brook, Jerzy Grotowsky e Living Theatre. Na Alemanha, Max Reinhardt era considerado o grande mago da cena, abrindo terreno para os encenadores expressionistas (Richard Weichert, Karlheinz Martin, Leopold Jessner), antes dos primeiros trabalhos de Piscator e Brecht.

público. Ao comentar os desempenhos de Conrad Veidt como o sonâmbulo Cesare em *Caligari* e de Fritz Kortner como o marido ciumento em *Sombras*, escreve Roger Cardinal:

O estilo enfático, melodramático, é, sem dúvida, uma consequência material da falta de sonorização, e o estilo de representar expressionista não difere muito dos estilos não-expressionistas do cinema mudo. Apesar disso, a equação convulsiva de corpo e alma, e o uso de gestos angulares mantidos por um longo tempo, que parecem envolver cada fibra do corpo, são procedimentos amplificadores que se tornaram especificamente “expressionistas”, uma vez que mexem com os próprios limites de tolerância do espectador.³⁰⁸

Benjamin, entretanto, parece pensar o trabalho de ator longe da exuberância expressionista proveniente do teatro. Os novos tipos de percepção, advindos com a reprodutibilidade, tem reflexos sobre a arte em geral e conseqüentemente, conduz a uma crise do próprio teatro e o trabalho do ator em si, sendo que este perde a autonomia de seu corpo e a totalidade de sua construção de trabalho dentro da produção cinematográfica³⁰⁹. Sendo, do mesmo modo que Kracauer, defensor da autonomia do cinema em relação ao teatro, Benjamin pensa um modelo de atuação especificamente cinematográfico, onde menos é mais, muito distante dos traços hiperbólicos da expressão expressionista. Na primeira versão de *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escreve:

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. É óbvio, à luz dessas reflexões, por que a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta[grifo nosso]. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator. [...] Desde muito, os observadores especializados reconheceram que os melhores efeitos são alcançados “quando os atores representam o menos possível”.³¹⁰

³⁰⁸ CARDINAL, R. Op. cit., p. 85.

³⁰⁹ Retornaremos a essa questão na próxima seção, “A alegoria do autômato em Benjamin”.

³¹⁰ Na continuação do texto, Benjamin cita Rudolf Arnheim: “Segundo Arnheim, em 1932, “o estágio mais final será atingido quando o intérprete for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características ... e colocado no lugar certo”. Arnheim escreveu *O cinema como arte* e vários escritos sobre cinema, publicados na Alemanha na década de 1930. Ambos compartilhavam a ideia de que o cinema apresentava pendores libertários no que tange a superação da alienação de ordem capitalista e da mera reprodução mecânica da realidade. Para Arnheim, as imagens do mundo físico são diferentes das que são captadas pela tela e é nesta diferença, marcada pela reorganização das imagens a partir da montagem, que se fundamenta o estatuto artístico do cinema. Em relação à atuação cinematográfica, critica um pretenso naturalismo no uso de gestos e expressões faciais, que considera ardis repletos de clichês e que, ao contrário do que advoga, pouco tem a ver com a expressividade usado no cotidiano. Defende um trabalho de ator onde este participe com a simples presença física, sem demonstrar emoções ou intenções, mas simplesmente ser exposto e revelado em meio as coisas ao redor. Em suma, atores deveriam ser escolhidos pelo seu tipo físico em relação ao personagem procurado e objetos inanimados teriam tanta expressão quanto pessoas num enquadramento cinematográfico. De qualquer maneira,

Em relação à exposição artística do ator no cinema, Benjamin observa que o intérprete cinematográfico - já ausente de um contato direto com o público que é característico do teatro - se submete a uma variedade de testes analisados por um conjunto de especialistas, que vão do diretor e dos operadores técnicos presentes no estúdio, passando pela montagem até chegar ao público cinematográfico, último estágio de avaliação. Nesse sentido, o ator, ao executar sua função, atuar diante de um aparato, ele o supera e estabelece uma relação de identificação com as massas que se aglomeram para vê-lo nos cinemas. Segundo Benjamin, isso se dá “porque é diante de um aparato que a preponderante maioria dos cidadãos, nos escritórios e nas fábricas, durante seu dia de trabalho, precisa alienar de sua humanidade”³¹¹. Tal qual um esportista que supera os obstáculos, o ator vence a técnica e afirma a sua humanidade contra o aparato, aos olhos dos espectadores do cinema.³¹²

Por fim, Benjamin vislumbra na técnica cinematográfica um instrumento para a construção de alternativas mais progressistas para o gênero humano, restabelecendo um sentido de identidade e de coletividade ao aproximar a realidade ao homem quando este se vê na tela. E com esta proximidade entre homem e realidade, por meio das técnicas de reprodução, perde-se a distância que caracterizava a aura. E, ao mesmo tempo que restaura a experiência perdida, aponta um potencial emancipatório numa modernidade que, na visão de Benjamin, caminhava para a catástrofe. Porém, essa tendência “progressista” é assinalada por Benjamin como resistência de esquerda à técnica apropriada pelo fascismo a serviço do ideal de dominação da natureza (expressa de maneira mais notória nos filmes de Leni Riefenstahl como *Triunfo da Vontade e Olímpia*), cuja “estética da guerra” distanciaria as massas de seus reais interesses, ou seja, a abolição do regime de propriedade³¹³; e mais ainda, com gozo estético a conduziria à vala comum que abrigaria os despojos de sua destruição. A técnica,

ainda que o cinema russo utilizasse a massa e fizesse pouco uso de atores até então, Arheim parece antecipar a utilização de não-atores, que ocorreria de forma muito bem-sucedida em uma quantidade enorme de filmes (mais recentemente, seu profícuo uso no cinema iraniano) dos quais o exemplo talvez mais intenso é o seu uso pelo neorrealismo italiano (Rossellini, De Sica, Visconti); ou também por Pier Paolo Pasolini que, nos anos 1960, descobriu não-atores que tiveram um papel decisivo na “fisionomia” de seus filmes, destacando-se dentre eles Franco Citti e Nineto Davolli, que interpretavam personagens proletários ou lumpemproletários. “BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, pp. 180-181.

³¹¹ BENJAMIN, W. Op. cit., 2012, p. 65.

³¹² Aqui Benjamin registra um aspecto mais afirmativo do trabalho do ator. Em outros trechos da segunda versão e também na terceira versão, se atenta mais a perda da aura do ator e sua analogia com a perda da imagem do espelho, com sua transformação em mercadoria resultante do culto ao estrelato. Trataremos dessa questão mais adiante, quando essa percepção se aproxima da figura do autômato.

³¹³ Afirma Benjamin: “*Todos os esforços pela estetização da política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, torna possível dar um objetivo aos movimentos de grandíssima escala das massas, sem prejuízo às relações de propriedade tradicionais*”. BENJAMIN, W. Op. cit., 2012, p. 117-119.

aprisionada pelo regime de propriedade, vê-se direcionada para uma utilização destrutiva e não-natural. “Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica. O comunismo responde-lhe com a politização da arte”.³¹⁴ Contudo, essa emancipação teria sempre como muralha a apropriação e exploração capitalista que dominava a cinematografia, com seus mecanismos de controle sobre as massas, dissimulando os verdadeiros interesses desta enquanto classe no redemoinho da máquina publicitária, marcada pela glamourização do *star-system* e seus aspectos mercadológicos. Assim, forjariam uma falsa consciência que apenas poderia fazer as massas agirem como autômatos em todas as esferas da sociedade.

2.3 A alegoria do autômato em Benjamin

A aproximação de Benjamin com o marxismo se dá influenciado pelos encantos de Asja Lacis, a “bolchevique de Riga”³¹⁵, que lhe sugeriu a leitura de *História e Consciência de Classe* de Lukács. Desde o seu primeiro contato com o marxismo, Benjamin se viu estimulado a adotar uma linha de interpretação do pensamento de Marx que se afastava das versões doutrinárias e engessadas que assumiram caráter oficial devido às posições tanto do partido socialdemocrata quanto do partido comunista, já a caminho da “stalinização”³¹⁶. Para Benjamin, o marxismo não deveria se submeter a uma concepção teórica marmórea e dogmática, eivada de afirmações peremptórias que não admitem dúvidas. Mas sim uma constelação de conceitos que, utilizados no plano teórico, orientavam e fortaleciam a prática

³¹⁴ Ibidem, 2012, p. 123.

³¹⁵ Asja Lacis (1891-1979) foi importantíssima figura nos círculos culturais de esquerda. Nascida na Letônia, tornou-se bolchevique na revolução de 1917. Já era então fascinada pelo teatro, tendo trabalhado com Vsevolod Meyerhold em São Petersburgo. Meyerhold seria influência decisiva em seu trabalho. Durante a revolução, fundou um teatro infantil proletário, onde desenvolveu um método para a imaginação e a improvisação das crianças. Em 1922, mudou-se para Berlim, onde conheceu o encenador austríaco Bernhard Reich, além de Piscator e Brecht, apresentando a eles a teoria de Meyerhold e Maiakóvski. Em 1924, conheceu Benjamin em Capri, sendo figura decisiva para a aproximação deste com o marxismo. Também por intermédio dela, Benjamin e Brecht se conheceram. Continuou trabalhando em teatro na Alemanha e posteriormente, no cinema, tendo se tornado Chefe do Departamento de Cinema da Embaixada Soviética em Berlim. Depois de presa pela KGB e condenada a trabalhos forçados pelo regime stalinista entre 1938 e 1948, voltou para a Letônia onde continuou a trabalhar como diretora e crítica teatral. Morreu em Riga, em 1979. A influência de Lacis em Benjamin vai muito além do campo afetivo e amoroso. Ainda que esse elemento não possa ser negado, ele parece estar intimamente ligado às suas concepções de história e revolução; enquanto *Jetztzeit*, o tempo do agora onde o amor seria um fragmento da utopia por vir plenamente realizada. Portanto, conectado a uma promessa de felicidade e vislumbre do ponto de chegada da esperança messiânica.

³¹⁶ “Essa maneira de entender o marxismo não se manifestou, na época, unicamente em Lukács e em Benjamin: com características e traços bastante variados, ela aparece também, um tanto tumultuadamente, em alguns momentos do pensamento do italiano Antonio Gramsci, em determinados escritos de Theodor Wiesengrund Adorno, no ensaio “Teoria tradicional e teoria crítica” de Max Horkheimer, em diversos textos de Karl Korsch e de Ernst Bloch.” KONDER, Leandro. “Benjamin e o marxismo”. Alea. Volume 5, Número 2, Julho-Dezembro de 2003, p. 166.

visando o desnudar de várias esferas da realidade a ser transformada, radicalizando a luta de classes e a crítica à sociedade burguesa com o intuito de impulsionar a revolução contra o capitalismo³¹⁷.

Entretanto, se Benjamin não teve a contundência crítica de Kracauer - e também Adorno -, na questão metodológica e na apresentação de sua série de aforismos *Rua de Mão Única*, as diferenças eram absolutas com Lukács. Escritos entre 1923-1926 e publicado em 1928, neles Benjamin apresenta “um gesto materialista ao subestimar a importância dada à consciência que uma época tem de si mesma”; com isso, se atém a própria materialidade dos fenômenos, direcionando sua atenção aos “mais diversos âmbitos da vida pessoal e pública”³¹⁸ manifestos nos mais variados “objetos da vida urbana no entreguerras”. Aqui, claramente, Benjamin se aproxima de Kracauer e da abordagem metodológica deste – expressa no já citado primeiro parágrafo do ensaio *O Ornamento da Massa* – delimitando um espaço onde ambos são críticos de Lukács e do caráter idealista de seu conceito de totalidade, próximo de um idealismo herdado da filosofia clássica alemã. Esta aproximação pode ser confirmada pela entusiasta recepção de Kracauer a *Rua de Mão Única* [*Einbahnstrasse*]; em sua resenha publicado em julho de 1928 pelo *Frankfurter Zeitung* - intitulada “Sobre os escritos de Walter Benjamin” e que também expressa entusiasmo com *A Origem do Drama Trágico Alemão*-, evidencia a estrutura fragmentária do livro e seu *materialismo* particular – que parece atestar “a estrutura descontínua do mundo”³¹⁹ e que anuncia “o fim da era individualista, no seu estágio ingênuo-burguês”³²⁰. Dessa forma, Benjamin – assim como Kracauer – contradiz a ideia de totalidade do mundo, dando expressão à sua verdadeira feição fragmentária que está firmada na realidade do presente; o que, conseqüentemente, envolve uma ruptura com o idealismo e o deslocamento da visão do sujeito: outrora dotado de personalidade integral, agora apresenta-se como sujeito fragmentado. Em Benjamin, essa fragmentação também está vinculada a sua noção de perda da experiência dentro dos novos tempos.

³¹⁷ Já em 1929, Benjamin ainda se refere ao livro de Lukács com entusiasmo: "A obra mais acabada da literatura marxista. Sua singularidade está baseada na segurança a com a qual ele captou, por um lado, a situação crítica da luta de classes na situação crítica da filosofia e, por outro, a revolução, a partir de então concretamente madura, como a precondição absoluta, e até mesmo a realização e a conclusão do conhecimento teórico". LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Tradução: Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 22.

³¹⁸ KRACAUER, S. 2009, p. 283.

³¹⁹ KRACAUER, S. 2009, p. 284.

³²⁰ Idem.

A ideia de que a modernidade produz uma degradação ou perda da experiência aparece muito cedo nos textos de Benjamin.³²¹ Mas é com o desenvolvimento da indústria moderna que essa perda ou empobrecimento se efetiva em configurações mais drásticas e decisivas. Concomitante ao avanço tecnológico das indústrias, ocorre a automatização dos trabalhadores; forçados a se adequarem às novas engrenagens, transformam-se em verdadeiros autômatos. Conforme aponta Michael Löwy:

Devido ao adestramento operado pela máquina, os trabalhadores são obrigados a adaptar seu movimento ao movimento contínuo e uniforme do autômato”. O operário sofre uma profunda perda de dignidade, e “seu trabalho torna-se impermeável à experiência”. A *perda da experiência* está, assim, estreitamente ligada em Benjamin à *transformação em autômato*: os gestos repetitivos, mecânicos e carentes de sentido dos trabalhadores às voltas com a máquina reaparecem nos gestos de autômatos dos transeuntes na multidão descritos por Poe e E.T.A. Hoffmann.³²²

Benjamin tem por base as análises de Karl Marx em *O Capital*, de quem recebeu forte influência. Segundo Marx, no trabalho manual o operário perde a capacidade de controle e a noção do processo, tornando-se um fragmento, uma peça autônoma e coisificada ante o aparato industrial. Esta relação com o ato da produção no interior do trabalho, conduzido pelo ritmo da linha de montagem, faz do trabalhador uma espécie de autômato que repete os mesmos gestos para acompanhar o movimento da máquina que o comanda

³²³. Também é o que afirma Benjamin:

Não é sem razão que Marx demonstra como no trabalho profissional a sucessão dos momentos de trabalho é contínua. Essa sucessão, automatizada e objetivada, se concretiza para o operário da fábrica, na linha de montagem. A peça a ser trabalhada entra no raio de ação do operário independentemente de sua vontade; e da mesma forma lhe é subtraída à revelia. “É próprio da produção capitalista..., escreve Marx, o fato de não é o trabalhador que utiliza as condições de trabalho, mas as condições de trabalho que utilizam o trabalhador: mas somente com a maquinaria tal inversão adquire uma realidade tecnicamente palpável”. No trato com a máquina os operários aprendem a conformar “os seus próprios movimentos com o movimento uniformemente constante de um autômato”.³²⁴

³²¹ “A ideia de que a modernidade produz uma degradação ou perda da experiência aparece muito cedo nos escritos de Benjamin. No *Programa da Filosofia que vem*, de 1918, trata já do “caráter medíocre e vulgar da experiência”, próprio da época das Luzes e, de um modo mais geral, ao conjunto dos tempos modernos. Esse tema será retomado e desenvolvido nos seus escritos dos anos 30 (com exceção do período 1933-1935), principalmente em *O Narrador* (1936), onde constata que na época contemporânea “a cota da experiência baixou e parece mesmo que tende a zero”. LÖWY, M. Op. cit., 2008, p. 193.

³²² LÖWY, M. Ibidem, 2008, p.194.

³²³ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital* [Karl Marx] ; [tradução de Rubens Enderle]. – São Paulo: Boitempo, 2013, p. 492.

³²⁴ BENJAMIN, W. Op. cit., 1989, p. 125

Dessa forma, repetindo os mesmos gestos sob o comando da máquina, o humano é rebaixado à condição de um boneco ou de um robô, despojado de toda experiência e memória. Transmutação que foi uma das consequências do progresso e da industrialização em relação à experiência humana. Resultado do acelerado processo de mecanização iniciado com a Revolução Industrial, a troca de experiências estaria entrando igualmente em acelerado declínio. Dessa forma, os traços culturais presentes na Experiência (*Erfahrung*) vão sendo sobrepujados pelo nível psicológico imediato da vivência pragmática (*Erlebnis*), desfazendo-se, assim, a ideal de harmonia entre natureza e comunidade que marcava as sociedades pré-capitalistas. Como diz Benjamin, um homem destituído de "sabedoria" e, por isso, incapaz de "contar histórias", de "ouvir"³²⁵ e de "dar conselhos"³²⁶. Na sociedade industrial e tecnológica, vive-se a *Erlebnis* e, especialmente, a *Chockerlebnis*, a vivência do choque, que desencadeia neles – tanto no trabalhador fabril quanto na multidão das metrópoles – um "comportamento reativo" de autômatos que "tem suas memórias completamente liquidadas"³²⁷.

Na primeira de suas teses sobre o Conceito de História, Benjamin também faz uso da figura do autômato:

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contra jogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre do jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado "materialismo histórico" deve ganhar sempre. Ele pode medir-se. Sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequeno e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver.³²⁸

Para Michael Löwy, trata-se de uma alegoria irônica³²⁹. O autômato aqui apresentado não era o "verdadeiro" materialismo histórico, mas era o que assim era chamado pelos que se

³²⁵ BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p. 205.

³²⁶ Ibidem, p. 221.

³²⁷ LÖWY, M. Op. cit., 2008, p. 194.

³²⁸ LÖWY, M. Op. cit., 2005, p. 41.

³²⁹ Observa Löwy: "Em uma conferência de 1930, Benjamin já havia manifestado seu interesse pelo dualismo "decididamente religioso" entre a Vida e o Autômato que se encontra nos contos fantásticos de Hoffmann, Poe, Kubin e Panizza. É provável que essa observação se refira, entre outros, a um texto de Poe intitulado "O Jogador de Xadrez de Maelzel", que trata de um autômato jogador de xadrez "vestido à moda turca", cuja "mão esquerda segura um cachimbo" e que, se fosse verdadeiramente uma máquina, deveria "ganhar sempre". Uma das hipóteses de explicação mencionadas por Poe é que "um anão fazia mover a máquina", estando previamente

denominavam porta-vozes do marxismo de sua época: os ideólogos da II e da III Internacional. Para Benjamin, o materialismo histórico - nas mãos desses porta-vozes - torna-se um método que vê a história como uma máquina que conduz “automaticamente” ao triunfo do socialismo e do proletariado, na medida em que o progresso econômico e o desenvolvimento das forças produtivas conduziram à crise do capitalismo. Ressalta Löwy que “esse autômato, esse manequim, esse boneco mecânico, não é capaz de ganhar a partida”.³³⁰ Ganhar a partida compreenderia “interpretar corretamente a história, lutar contra a visão da história dos opressores”³³¹ e “vencer o próprio inimigo histórico, as classes dominantes – em 1940, o fascismo”³³². E para ganhar, “o materialismo histórico precisa da ajuda da teologia: é o pequeno anão escondido na máquina”³³³. E pergunta Löwy: “O que significaria ‘teologia’ para Benjamin?”. A resposta – que segue nas teses seguintes - não está na contemplação das verdades eternas e nem na reflexão sobre a natureza do ser divino; mas sim em estar a serviço da luta dos oprimidos restabelecendo a força explosiva, messiânica e revolucionária do materialismo histórico – reduzido por seus porta-vozes a um simples autômato.

Para Benjamin, a alegoria do autômato está presente em uma multiplicidade de significações. Ora para configurar a máquina e seu domínio sobre o homem; ora para configurar o homem automatizado pela máquina e alijado de sua humanidade pelo progresso técnico; ora para configurar a História, marcada pelo oficialismo da versão dos “vencedores” ou pelo automatismo da ideologia do progresso que impregnava a socialdemocracia e o comunismo stalinista; e, por último e, em um sentido mais amplo, configurando o homem que perdeu sua experiência com a modernidade.

Nesse sentido, retornemos à questão da crise do trabalho no ator proveniente da reprodutibilidade técnica. Também em seu ensaio sobre a *Obra de arte na era de sua*

escondido no aparelho. Parece-nos evidente que esse conto de Poe inspirou a Tese I sobre o conceito de história em que Benjamin coloca em cena um boneco autômato “fantasiado com uma roupa turca”, a “boca guarnecida com um narguilé” e que devia necessariamente ganhar cada partida”, com a condição de que um anão corcunda manejasse a mão do boneco. Em nossa opinião, a relação entre o texto de Poe não é apenas anedótica. A conclusão filosófica do “Jogador de Xadrez de Maelzel” é a seguinte: “É de fato certo que as operações do Autômato são reguladas pelo espírito e não por outra coisa”. O espírito de Poe torna-se, em Benjamin, a teologia, ou melhor, o espírito messiânico, sem o qual a revolução não pode triunfar nem o materialismo histórico “ganhar a partida” – em oposição às concepções materialistas vulgares (“mecanicistas”) da socialdemocracia e do comunismo stalinista, que concebem o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico, como capazes de conduzir “*automaticamente*” [grifo nosso] à crise final do capitalismo e à vitória do proletariado”. LÖWY, M. Op. cit., 2008, pp. 194-195.

³³⁰ LÖWY, M. Op. cit., 2005, p. 41.

³³¹ Idem.

³³² Ibidem, 2005, p. 42.

³³³ Idem.

reprodutibilidade técnica, Benjamin utiliza mais uma vez a própria figura alegórica do autômato para caracterizar o estranhamento do papel do ator nessa passagem do teatro para o cinema: em como a perda da aura da representação do *hic et nunc* do fazer teatral transforma-se em auto-alienação do ator quando este representa para o aparelho, isto é, a relação com o público deixa de ser no aqui e agora e passa a ter a mediação mecânica. Afirma Benjamin³³⁴:

Como notou Pirandello, o intérprete do filme sente-se estranho frente à sua própria imagem que lhe apresenta a câmera. De início, tal sentimento se parece com o de todas as pessoas, quando se olham no espelho. Mas, daí em diante, a sua imagem no espelho separa-se do indivíduo e torna-se transportável. E aonde o levam? Para o público. Trata-se de um fato do qual o ator cinematográfico permanece sempre consciente. Diante do aparelho registrador, sabe que – em última instância – é com o público que tem de se comunicar. Nesse mercado dentro do qual não vende somente a sua força de trabalho, mas também a sua pele e seus cabelos, seu coração e seus rins, quando encerra um determinado trabalho ele fica nas mesmas condições de qualquer produto fabricado. Esta é, sem dúvida, uma das causas da opressão que o domina, diante do aparelho, dessa forma nova de angústia assinada por Pirandello. Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade do ator”; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria. (...) ³³⁵

Ocorrendo esta cisão da relação do ator com o público, que passa a ser mediada pela máquina, o interprete não mais é sujeito autônomo de sua imagem; ela é vendida, torna-se produto do estúdio a que pertence e sua personalidade é a embalagem de venda. Acrescenta-se a isto, a fragmentação do trabalho em processo; se no teatro, o ator tem a consciência do todo do espetáculo, no cinema ele se aliena na fragmentação das filmagens, isto é, fornece sua imagem às escuras e que será manipulada na sala de montagem, independente do que presumia ou intentava ao filmar o plano. ³³⁶

³³⁴ Esse trecho se encontra na terceira versão de “A Obra de Arte”, alterado em relação à problematização do trabalho do ator no cinema presente na segunda versão. Aqui Benjamin se atenta mais a perda da aura do ator e sua analogia com a perda da imagem do espelho e sua transformação em mercadoria resultante do culto ao estrelato. Na segunda versão, apresenta uma visão mais positiva do ator no cinema. Cf. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” in *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Op. cit., pp. 23-24.

³³⁵ Curioso notar que Benjamin emprega a imagem alegórica da venda da imagem no espelho, que marca as versões de *O Estudante de Praga (Der Student von Prag)*, tanto a de 1913 (dirigida por Stellan Rye, com Paul Wegener interpretando o protagonista, o estudante Baldwin) quanto a de 1926 (dirigida por Henrik Galeen, com Conrad Veidt como Baldwin). Os filmes, por sua vez, se apropriam dos temas do pacto do diabo de Fausto e do duplo dos contos de Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann. Em 1936, houve outra versão, mas já marcada pela produção nazista. Ver KRACAUER, S. Op. cit., 1988, pp. 43-45, 181.

³³⁶ Aqui a discussão é problematizada dentro da então emergente era da reprodutibilidade técnica e o efeito de choque que causou no trabalho do ator, com a perda da “aura” que circundava o intérprete na sua relação aqui e agora com o público. Ao longo do século XX, a problematização seria mais profunda, pois muitos atores e atrizes desenvolveram seu potencial dramático em várias esferas: atores que eram bons tanto no teatro como no cinema (Charles Laughton, Laurence Olivier, Alec Guinness, Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Geraldine Page,

Já dentro de uma preocupação expressionista com o processo de automação do humano dentro do avanço tecnológico da sociedade, a figura do autômato adquire destaque, não só na interpretação dos atores, onde se fala do uso de movimentos mecânicos da marionete, mas também na dramaturgia, usado muitas vezes como traço alegórico. O caso mais significativo é o de Georg Kaiser na criação de homens-autômatos. Em *Von morgens bis mitternachts (Da Aurora à Meia Noite)* o caixa de banco – protagonista de peça – é apenas um acessório dentro da engrenagem capitalista. A peça é composta de sete cenas ou “estações”, para usar uma nomenclatura de implicação strindbergiana. Nelas, desenvolve-se um só dia, no qual o caixa realiza um desfalque para exercer seu furor de vida dentro da lógica consumista capitalista, e percebendo que o dinheiro não compra tudo, se suicida. A imagem do autômato já está relacionada a personagem no início da peça, no gesto contínuo de contar o dinheiro, já sugerindo que sua ocupação o torna uma marionete. Em relação à personagem cujo charme o induz ao desfalque, e que depois descobre ser uma respeitável senhora, o próprio caixa reflete sobre sua condição de pequeno burguês: “Devo-lhe a minha vida. Eu era um *autômato* [grifo nosso] e o roçar de seu vestido eletrizou-me, libertou-me. Saltei atrás de você e aterrei-me no foco de acontecimentos fantásticos”.³³⁷ É muito fácil associar o personagem a dois enfoques nas reflexões de Kracauer: a figura do *white-collar* e o recurso ao suicídio, analisado por Kracauer no seu já citado capítulo “Da rebelião à submissão”, no livro *De Caligari a Hitler*. Inexplicavelmente, nesse mesmo capítulo, Kracauer enfoca a adaptação cinematográfica – dirigida por Karl Heinz Martin com Ernst Deutsch no papel do bancário – de forma breve, em poucas linhas. Já outro trabalho de Kaiser, a trilogia composta pelas peças *Die Koralle (O Coral)*, *Gás I* e *Gás II*, que apresentava conflitos entre o mundo industrializado e seus operários, com consequências apocalípticas, lembrava o filme *Metropolis*, de Fritz Lang. Tanto num quanto noutro, o mundo do trabalho é representado como um coletivo de autômatos dentro de uma engrenagem mecanizada. Se, no filme de Lang, a solução é a aliança operariado-capital “mediado pelo amor” – tão criticado por Kracauer, que relacionava este desfecho aos interesses nazistas, a ponto de fascinar Goebbels e Hitler³³⁸ -, a peça de Kaiser termina com o gás tóxico do título atingindo a humanidade, com direito ao amontoamento dos esqueletos das vítimas no final.

Vanessa Redgrave); atores que, tendo ou não começado no teatro, somente no cinema adquiriram o patamar de excelência dramática (Greta Garbo, Jean Gabin, Humphrey Bogart, Bette Davis, Anna Magnani, Simone Signoret, Robert Mitchum, Toshiro Mifune); e atores que - mesmo que tendo feito alguns filmes - se destacaram muito mais no teatro do que no cinema (O casal Alfred Lunt e Lynn Fontanne, Helene Weigel, Jean-Louis Barrault, Paul Scofield, Ryszard Cieslak).

³³⁷ LIMA, Mariângela Alves de. “Dramaturgia Expressionista” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 202.

³³⁸ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, pp. 191-192.

Sobre a peça, diz Anatol Rosenfeld: “O fim da autodestruição apocalíptica, através de uma explosão universal que de certo modo antecipa a bomba de hidrogênio. A peça, típica “utopia negativa” (uma das primeiras de uma série enorme) é uma advertência enorme e *nega a fé no novo-homem* [grifo nosso]”.³³⁹

Figura alegórica das mais presentes na modernidade, o autômato também seria figura alegórica dentro da tipologia dos filmes de estética expressionista e que, embora seja herança da literatura romântica alemã, corresponderia a uma alegoria da alienação na sociedade industrial dentro do cinema da República de Weimar e que, na interpretação expressionista dos atores, também evocaria sua “fisionomia latente”³⁴⁰. Via de regra, são construções mecânicas que tem por objetivo mimetizar movimentos humanos, porém impossibilitados do uso da razão; estabelecido isto, podem ser alegorizadas para criaturas que agem sem vontade própria e de modo irracional, podendo ser controlado ou por um tirano perverso ou pelos espectros da própria mente. Dessa forma, a alegoria do autômato se torna emblemática em suas variantes. Primeiro, por ser tipo presente no cinema de estética expressionista - quase sempre como contraponto aos tipos tiranos³⁴¹ - está intrinsecamente ligada aos temas da submissão e da obediência.³⁴² Segundo, porque na concepção de Benjamin, o autômato é o homem que perdeu a experiência e representa os seres que vagueiam na sociedade industrial, movimentando-se de forma mecânica e fantasmagórica numa completa ausência de sentido. Dessa forma, a própria concepção de Benjamin sobre o autômato se assemelha a sua representação no cinema da República de Weimar, tanto na tipologia – muito próxima de personagens e situações presentes na literatura romântica alemã - quanto nas caracterizações fantasmagóricas – oriundas do teatro expressionista - que deram forma a essas figuras.³⁴³

³³⁹ ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. Campinas: Ed. da Unicamp 1993, p. 292.

³⁴⁰ EISNER, L. H. Op. cit., 2002, p. 28.

³⁴¹ Ver o capítulo “Procissão de déspotas” em KRACAUER, S. Op. cit., 1988, pp. 96-107.

³⁴² A personificação do tirano e autômatos já estava presente em *Homúnculos* (1916), de Otto Rippert e a do autômato nas primeiras versões de *O Estudante de Praga* (1913), de Stellan Rye e *O Golem* (1915), de Paul Wegener e Henrik Galeen. Mas dentro da introdução da estética expressionista no cinema, tem seu paradigma na figura de Cesare (Conrad Veidt), o sonâmbulo que comete vários assassinatos sob o comando de Caligari (Werner Krauss) em *O Gabinete do Dr. Caligari*. E essa relação entre tirania e submissão aparece em vários filmes: em *Nosferatu*, o vampiro Orlok enfeitiça suas vítimas que também agem como sonâmbulas (como o corretor Knock); em *Dr. Mabuse, o Jogador*, o golpista Mabuse faz uso da hipnose e da telepatia para manipular psiquicamente outros personagens, exercendo controle sobre jogadores, milionários e mulheres (somente o inspetor Wencke consegue resistir a manipulação); em *As Mãos de Orlac*, o pianista Orlac – tendo perdido as mãos – é facilmente dominado pelas artimanhas do vilão Nera; em *Metrópolis*, o robô sócia de evangelizadora Maria é obedece de forma automática ao comando do cientista Rotwang.

³⁴³ Dentro das escolas de montagem cinematográfica estabelecidas por Deleuze, a questão do autômato está presente nas duas que rompem com a composição orgânica (escola americana e soviética): as escolas francesas e a escola alemã, marcada pelo expressionismo. Na francesa, se trata da composição mecânica das imagens em movimento, sendo o autômato - enquanto primeiro tipo de máquina – lei máxima de homogeneização para o conjunto de imagens que reúne as coisas e os seres vivos, o animado e o inanimado, no tange à suas relações,



Figura 1: A vontade de poder da autoridade ilimitada. Werner Krauss em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919)

reflexos e reações em cadeia que estabelecem o conjunto fílmico. Indicando exemplos em filmes de Vigo, Renoir e René Clair, aponta o indivíduo como mola ou motor no desenvolvimento desse mecanismo, definido como balé automático, onde o próprio motor circula através do movimento. De certa forma, o autômato aqui é alegoria da própria linguagem cinematográfica e de seu funcionamento mecânico. Já em relação ao Expressionismo, não se trata desse mecanismo que explora ou acrescenta uma quantidade determinada de movimentos, como a francesa. Estão ligadas a uma ideia de cinético puro, que se contrapõe às determinações dos contornos horizontal e vertical, que segundo Deleuze, num percurso demarcado pela “linha perpetuamente quebrada”, qualquer mudança de direção assinala “a força de um obstáculo” ou “a potência de uma nova impulsão”. Worringer - que foi um dos primeiros teóricos a utilizar o termo “Expressionismo” e é citado por Deleuze - declara que o estilo é resultado da oposição entre o impulso vital e a representação orgânica, que provoca a linha “gótica ou setentrional”, que em seus contornos oblíquos se debate como “convulsão desordenada”. Diante disso, os autômatos nos filmes expressionistas não são mecanismos que usam uma variedade de recursos e formas de movimento, mas “sonâmbulos, zumbis, ou golems que exprimem a intensidade dessa vida não-orgânica: não apenas *O Golem* de Wegener, mas o filme gótico de terror por volta de 1930, com o *Frankenstein* e *A Noiva de Frankenstein*, de Whale, e *White Zombie*, de Halperin”. Conferir o capítulo “Montagem” em DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 44-73.

CAPÍTULO 3

Poética expressionista: o gesto como alegoria

Eu sempre escrevi meus trabalhos com todo o meu corpo e minha vida, ignoro problemas que sejam puramente intelectuais. (Friedrich Nietzsche).

O homem grita das profundezas da sua alma, a época toda se torna um grito isolado, perfurante. A arte também grita, dentro da profunda escuridão, grita por socorro, grita pelo espírito. Isso é Expressionismo. (Herman Bahr)

3.1 Elementos para uma poética do gesto expressionista



Figura 2: Mary Wigman em *Hexentanz* (1929)

No capítulo “Poética da Conduta” de seu livro *A Beleza do Gesto*, Jean Galard disserta sobre categorias do poético que excedem ao uso da palavra, utilizando exemplos de reivindicações dessa categoria que vão de Chateaubriand (festas, peregrinações) a George Sand (vida campestre), passando por Sartre e Paul Valéry. Mesmo reconhecendo que qualquer definição seria incompleta ante o caráter incerto da poesia, Galard toma como ponto de partida um esquema tentado por Roman Jakobson na definição da função poética: “A função poética põe em evidencia o lado material dos signos: ela enfatiza as particularidades sensíveis

da mensagem”.³⁴⁴ A sequência de signos é disposta de modo a tornar perceptivo o caráter de sua construção, afastando a linguagem de suas utilizações mais habituais. Se substituirmos linguagem por figuras, podemos dizer que algumas sequências de signos se apresentam no campo da conduta do mesmo modo que na linguagem.

Da mesma maneira que a literatura teve que enfrentar a desconfiança que era lançada sobre suas novas “formas” (por exemplo, na crítica de Lukács ao Expressionismo e às vanguardas em geral), Galard afirma que a análise das condutas deveria “reabilitar o gesto”³⁴⁵, já que a intenção verdadeira era atributo do ato, ao passo que no gesto havia uma intenção falsa e afetada. Todavia, o gesto difere do ato, em seus fins e consequências. Na interpretação de Galard, o ato é uma “ação” não descrita. O gesto, por sua vez, apresenta-se como ato que desperta a atenção – inclusive no que toca a sua forma de apresentação. Dentro dessa disposição, Galard afirma que “o gesto é a poesia do ato”³⁴⁶. Assim sendo, o gesto é uma forma de ampliação do sentido dentro de uma ação, sublinhando o que é exposto. E enquanto linguagem, confere a si “a possibilidade de provocar, no próprio curso da vida, a consistência formal ou a intensidade emocional, próprias da experiência artística”.³⁴⁷ Portanto, o gesto adquire, na constelação de práticas e costumes corporais, um caráter de ato estético.

Galard aponta as semelhanças entre a poesia e o comportamento que se pode classificar de gestual. Esta aproximação acontece porque a poesia, no terreno da linguagem e no uso da palavra, tem a função de “variar a extensão dos elementos carregados de sentido”³⁴⁸, o que ela faz com o uso de rimas, repetições, metáforas, aliterações, assonâncias. Correspondendo a isto, o comportamento gestual também se caracteriza pela quantidade de elementos ressemantizados. Do mesmo modo que a poesia verbal não é mera aglomeração às formas linguísticas já impregnadas de sentidos estabelecidos por uma sensibilidade de época, a conduta transmutada em função poética não se define somente por uma pluralidade de gestos já agrupados e sistematizados pelas formas de comunicação então vigentes. Para Gallard:

Trata-se, antes, de uma criação de gestos, isto é, da liberação de movimentos ainda não percebidos, devido ao deslocamento da sequência que os continha. Na situação mais favorável à atividade gestual, que é o teatro, a oportunidade dessa distinção é flagrante: a cabotinagem se contenta em retomar, tais quais,

³⁴⁴ GALARD, J. *A Beleza do Gesto: uma Estética das Condutas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros – 1. Ed., 1. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. – (Críticas Poéticas, 7).

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 27.

³⁴⁶ *Idem*.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 22.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

os gestos testados, enquanto a procura do ator visa a decompor o comportamento nas unidades significantes que são habitualmente perceptíveis.³⁴⁹

A poesia, sendo ela verbal ou gestual, revigora os signos estabelecidos com a criação de novos significados. No terreno da conduta, a “função poética desmantela o encadeamento pragmático dos movimentos”³⁵⁰. Contesta todo caráter utilitário da conduta - que se poetiza no gesto -, salientando o procedimento e a perspectiva do agente e que consiste nos seus maiores objetivos. Dessa forma, podemos fazer uma aproximação entre o método e a ação empregada - apontados por Galard -, com os procedimentos das vanguardas, principalmente com o uso da alegoria e da ressignificação. Do mesmo modo, podemos imaginar, nessa aproximação entre a poesia verbal e a conduta convertida em gesto, uma espécie de poética do gesto que marca o trabalho dos artistas expressionistas e que, segundo Roger Cardinal, estende-se a todos os campos formais da *Darstellung* expressionista.

Em seu trabalho sobre o Expressionismo, Roger Cardinal primeiramente estabelece uma relação de artistas ligados ao movimento, de acordo com seus respectivos períodos e áreas de atuação. Porém, salienta que essa “nomenclatura ortodoxa”³⁵¹ não dá conta de definir qualquer um deles como expressionista, admitindo que muitos deles são “expressionísticos”³⁵². Na sequência, dá ênfase à questão do gesto como principal elemento da expressão expressionista. Afirma a princípio que o gesto está relacionado às expressões cotidianas, que vão desde o choro de um bebê até um bocejo, ou seja, a movimentos físicos que contem expressão, voluntárias ou não. Acrescido de propósitos de exibição, atinge o estágio performático que aproxima o gesto da expressão artística. E, ao desenvolver essa aproximação, necessita de aprimoramentos de clareza e forma para a comunicação com o público. Isto posto, Cardinal chega à obra de arte expressionista, que ele define como “uma versão peculiarmente urgente da necessidade perene do artista de se expressar sem restrições”.³⁵³ E que tem seus antecedentes imediatos em Nietzsche, Van Gogh e Strindberg, cujos campos formais específicos (filosofia, pintura, dramaturgia) têm em seus gestos a necessidade da expressão de sentimentos em relação intrínseca a própria vida do criador,

³⁴⁹ Ibidem, p. 36.

³⁵⁰ Ibidem, p. 34.

³⁵¹ CARDINAL, R. Op. cit., p. 13.

³⁵² Ibidem, p. 15.

³⁵³ Ibidem, p. 25.

evitando ao máximo a possibilidade do filtro da racionalidade. Esse sentimento puro e transbordante, cuja intensidade já aparece acabada em sua forma extrema, é um dos elementos primordiais da estética expressionista e já presente em muitos desses artistas que estão entre seus precursores. Sublinham o que Cardinal denomina “gesto expressivo”.³⁵⁴ Neste gesto, predomina o caráter de apresentação em detrimento da representação e visa, na comunicação com o público, uma recepção emocional que possa aderir “às vibrações afetivas que emanam da obra”³⁵⁵, isto podendo se relacionar em toda a gama sinestésica expressionista, de uma peça musical de Schoenberg a uma tela de Kandinsky. Logo, emissor e receptor comungam do mesmo abandono e vulnerabilidade.

No que tange ao gesto físico propriamente dito, muito embora a arte expressionista nem sempre esteja ligada ao corpo, há uma tendência de salientar a “dimensão física do processo criativo”³⁵⁶, onde Cardinal registra sinestésias da expressão expressionistas que se combinam:

A agitação presente em boa parte das telas expressionistas é um testemunho da concepção implícita de que a superfície extremamente carregada da pintura é um equivalente do espaço extremamente carregado no qual rodopia o dançarino. O empastamento espesso de Nolde, que frequentemente mergulha os dedos na tinta, raspando-a com pedaços de cartão ou madeira, e criando uma impressão de presença física no pigmento; as pinceladas veementes e desiguais de Schmidt-Rotluff; os golpes enérgicos de Kokoschka, usando borrões de tinta espessa aplicada com uma espátula ou pincel grosso – são todos eles marcas de corpos como traços criados pela imaginação. A superfície texturizada de uma pintura expressionista constitui a assinatura explícita de uma *performance* que, embora há muito concluída, no seu sentido literal, pode ser ainda recriada pelo espectador, que é preparado para entregar-se à atividade de “ler” ou representar mentalmente os movimentos da mão do pintor.³⁵⁷

Se o aspecto físico já é acentuado nas artes plásticas, adquire maior amplitude nas artes corpóreas propriamente ditas, com a concepção de que existe um corpo puro e não reprimido com um potencial de atingir novas escalas de significação. Seja no âmbito da dança ou da interpretação do ator de teatro ou cinema, a expressão se concentra na força do gestual, ponto de intersecção entre as duas esferas que as faz compartilhar o mesmo terreno linguístico e performático e que vai encontrar seu “fragmento altamente significativo” no uso gestual das

³⁵⁴ Ibidem, p. 26.

³⁵⁵ Ibidem, p. 29.

³⁵⁶ Ibidem, p. 30.

³⁵⁷ Idem. Certamente aqui as raízes formais e performáticas da *Action Painting* de Jackson Pollock.

mãos. François Delsarte (1811-1871)³⁵⁸ já dizia, em suas pesquisas sobre o gesto e sua relação com a emoção, que “o gesto é mais que discurso”³⁵⁹. Verdadeiro revolucionário do movimento e do gesto para as artes cênicas, Delsarte diz que a qualidade gestual é alterada profundamente quando as diferentes regiões corporais se combinam. Estabeleceu uma diversidade de movimentos gestuais que foram utilizadas por atores e bailarinos nas primeiras décadas do século XX na busca por uma precisão da expressão, o que também colaborou para a formação de uma nova tradição teatral. Para ele, nenhum gesto deveria ser apresentado sem significado. Através de observações de si próprio e de outras pessoas dispôs uma série de gestos que correspondem a condições emocionais precisas. Buscava alinhar a linguagem do corpo à linguagem da alma. E, curiosamente, no critério estabelecido para as mãos em sua relação com a emoção, a mão torcida que é tão característica dos expressionistas, é classificada como gesto “convulsivo”.

Delsarte influenciaria profundamente Rudolf von Laban, que desenvolveu seu trabalho a partir dos estudos do francês acerca do gesto e do movimento, os quais estariam ligados a uma conexão que envolve corpo, alma e espírito, elementos constituintes e concomitantes da totalidade do movimento. A esta busca de expressão da dança expressiva e gestual, se denominaria *Ausdruckstanz* (Dança expressiva). Uma linha evolutiva da dança se originaria a partir de Laban, que se desenvolveria com seus discípulos Mary Wigman e Kurt Joos, até chegar em na *Tanztheater* (Dança-teatro) de Pina Bausch, que, por sua vez, tinha sido aluna de Joos. Os adeptos da *Ausdruckstanz* compartilhavam a convicção de que o gesto e o movimento compõem uma “linguagem particular”³⁶⁰, que pode em sua prática “dizer o indizível”. Se *Ausdruckstanz* não pode ser vinculada ao Expressionismo enquanto movimento, certamente pode ser denominada “expressionística” devido à “utilização de gestos mais dramáticos, forte contraste entre luz e sombra, maquiagem carregada, destaque para o olhar, e

³⁵⁸ “Delsarte é considerado o primeiro estudioso a definir princípios do movimento expressivo considerados fundamentais na dança moderna. Apesar de sua formação inicial de cantor, também se ocupou de pesquisar a relação entre a voz, o gesto e a emoção interior, estudando os diferentes tipos humanos para estabelecer um catálogo de gestos que correspondessem estados emocionais. Seus princípios relacionados com o movimento expressivo reforçam a ideia de que a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto: todo o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso; a expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos; a extensão do corpo está ligada ao sentimento de autorrealização e o sentimento de anulação se traduz por uma flexão do corpo. Ted Shawn, Ruth St. Denis, Isadora Duncan e Rudolf Laban desenvolveram seus trabalhos em consonância com os princípios de Delsarte, para quem o corpo era tripartido, dividido numa zona intelectual, outra emocional e uma última física.” GUINSBURG, 2002, p. 296.

³⁵⁹ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980, p. 81.

³⁶⁰ SILVA, Soraia Maria. “O Expressionismo e a Dança” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 304.

a busca por expressar sentimentos, e não simplesmente contar histórias”³⁶¹. Mas dentre os nomes citados, Wigman foi a que esteve mais estreitamente ligada ao Expressionismo; certamente, pode ser chamada de dançarina expressionista, muito por também evocar o momento do êxtase, o que é essencial no Expressionismo: “Sem êxtase, não há dança”³⁶² Se Isadora Duncan³⁶³ já rompia com o balé tradicional ao corporificar diretamente impulsos espontâneos de origem emocional, Mary Wigman aprimorou - com sua dança gestual, denominada *Audrucks-gebärde* - a percepção e a consciência dos impulsos internos de modo a aplicar seu estado emocional como matéria-prima para a criação, com o intuito de tornar mais curta a linha que direciona os estímulos emocionais à expressão corporal. Para tanto, Wigman por vezes dispensava a música; o que importava a ela era a atenta escuta de si mesmo para a criação de configurações físicas que adquirissem “o caráter de uma lente através da qual a realidade espiritual era exposta”³⁶⁴ e dessa forma o corpo era o receptáculo consagrado para o fluir interno e este, por sua vez, a mola propulsora do movimento.

Wigman, ao renunciar aos códigos tradicionais de coreografia do balé clássico, ampliava as possibilidades de significação da dança. Por exemplo, o gesto da bailarina clássica de colocar a mão no coração traz em si “o signo de um código consagrado por séculos de tradição”³⁶⁵; dessa forma, sua linguagem corporal é distante da subjetividade do corpo - e mais ainda, da subjetividade espiritual - e o gesto adquire um “significado simbólico”³⁶⁶. Por outro lado, o mesmo gesto na dançarina expressionista não obedece a nenhum código estabelecido de antemão: “o significado do gesto deve ser buscado na situação imediata, pois lá ele foi gerado”³⁶⁷. Tal gesto é inseparável da emoção, mas principalmente, no que ela tem de mais subjetiva no espírito da dançarina, criando “um signo *indicador* de seus sentimentos internos”³⁶⁸ sem qualquer codificação pré-estabelecida. Ocorre sim, um vínculo estreito e

³⁶¹ MEDEIROS, Maria Milito de. *A utilização do gestual cotidiano em Kontakthof, de Pina Bausch - dançado por três gerações*. Campinas: São Paulo, 2012. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, p. 15.

³⁶² WIGMAN, Mary apud CARDINAL, Roger. Op. cit., p. 65.

³⁶³ “Isadora Duncan lançou a “pedra fundamental” para as bases da dança expressionista moderna, ao fomentar os princípios de evolução de uma espécie de *metáfora cênica expressionista*. Percebeu o processo motor desencadeado pelas necessidades de comunicação da expressão da dança, tentando definir uma “pausa absoluta”, ou seja, uma certa forma de pressão da alma que causa a explosão do “ser interior”. Para Isadora, a pausa absoluta ocorria por meio da união entre o “ser interior” e o “meio físico”, produzindo uma comunicação final entre essas duas esferas. Agindo assim, o artista atingia sua essencialidade expressiva através de um impulso corporal primordial que, muitas vezes, tinha como clímax uma catarse convulsiva”. SILVA, Soraia Maria. “O Expressionismo e a dança” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 287.

³⁶⁴ CARDINAL, R. Op. cit., p. 29.

³⁶⁵ Ibidem, p. 30.

³⁶⁶ Ibidem, p. 31.

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ Cardinal utiliza, para esta nominação, três categorias de signos investigadas por Charles S. Peirce: “No sistema por ele concebido, um signo pode ser (i) *icônico*, aquele que tem uma semelhança nítida com o seu

impregnado de fervor entre “o signo expressivo e o agente expressador”³⁶⁹, entre o caráter do artista e a forma expressa, o que para Cardinal é um modelo para se compreender a arte expressionista.

“A forma reflete o espírito de cada artista. A forma traz a marca da *personalidade*”, escreve Kandinsky.³⁷⁰ Sendo assim, trata-se de uma arte em que o pulsar ditando o ritmo do fluxo do sangue escoo pela superfície de um humano entregue a uma vulnerabilidade à flor da pele, na emissão de suas energias mais íntimas, dolorosas e vitais, ou seja, aos impulsos mais espirituais. Uma entrega ao êxtase, ao que o termo tenha de erótico ou sagrado. “Sem êxtase, não há dança”³⁷¹, diz Mary Wigman. Assim, esse fervor interno que constitui o *pathos* expressionista encontra seu canal de expressão tanto nos passos da dançarina quanto na pincelada do pintor. E, por extensão aos meios de *Darstellung* expressionista, também nos gestos e na escrita corpórea no caso do ator ligado ao Expressionismo. Como afirma Felix Emmel, o ator expressionista é o “ator de sangue”³⁷² que dá seu sangue e alma à personagem para modelá-la até atingir a expressão tipo, rompendo com o que denomina ator de nervos, próximo da mimese e dos aspectos mais periféricos da personagem, visíveis a olho nu e vinculados a uma abordagem mais realista ou naturalista.

Esses gestos e movimentos de torção – que muito remetem a uma herança barroca no Expressionismo -, também se estende ao aspecto alegórico na arte expressionista, no que diz respeito à dualidade e oposições. Do mesmo modo que o Barroco foi uma reação transtornada contra a clarividência do Renascimento e – sob outro prisma – da religiosidade medieval, a dualidade expressionista, a exemplo da barroca, possui no gesto o vínculo estreito entre a interioridade do artista e sua exteriorização flamejante, ambas crivadas de intensidade. Afirma Cardinal:

O Expressionismo nada mais é que uma prospecção de estados fronteiros e posições extremas, que frequentemente implicam crises de indecisão e gestos hiperbólicos, dirigidos simultaneamente em direções contrárias. Por vezes, os expressionistas parecem postular que a agonia é uma forma de êxtase, e o

significado, tal como o mapa de uma ilha reproduz a forma da mesma ilha; (ii) *simbólico*, aquele cuja relação com seu significado é determinada pela convenção social, assim como um ponto de exclamação significa entusiasmo, surpresa ou perigo; ou (iii) *indicador*, aquele que apresenta um significado em virtude de uma conexão existencial ou substancial com seu objeto, assim como uma pegada na areia assinala a passagem recente de Sexta-Feira, ou uma irrupção no corpo indica a pessoa ter contraído escarlatina (estes exemplos foram propostos por Roman Jakobson). Sem entrar na discussão da interação frequentemente complexa de tais signos (diz-se, por exemplo, que o cinema se utiliza dos três tipos), quero nesse ponto acentuar que o último signo citado é aquele que melhor exemplifica a comunicação expressionista”. Ibidem, p. 30.

³⁶⁹ Ibidem, p. 31.

³⁷⁰ KANDINSKY, apud CARDINAL. Ibidem, p. 31.

³⁷¹ WIGMAN, apud CARDINAL. Ibidem, p. 65.

³⁷² ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 117.

êxtase uma forma de agonia. Alegria e depressão, atração e repulsão, delicadeza e brutalidade, harmonia e tumulto, são apenas algumas das antíteses incorporadas em seus argumentos ou atos criativos.³⁷³

Dessa forma, nessa tensão de opostos, onde uma característica ou particularidade predomina, seu contrário estará latente prestes a vir à tona. Trata-se de uma combinação de energias que explode e se exterioriza na torção gestual e que adquire maior amplitude nas artes corpóreas específicas, como a dança e a atuação. Nessa linha, podemos dar dois exemplos bem-acabados dessa expressão cravejada pelas flechas do *pathos* expressionista: a *Hexentanz* (1926) de Mary Wigman e o trabalho de ator de Conrad Veidt em *Orlacs Hände* (1924). Este último, teve seu trabalho no filme considerado um “ballet expressionista” por Lotte H. Eisner. Segundo Eisner, Conrad Veidt “dança uma espécie de ballet expressionista, inclinando-se e curvando-se, simultaneamente atraindo e repelindo o punhal homicida, segurado por mãos que parecem que não lhe pertencem”.³⁷⁴ E Wigman, por sua vez, exterioriza o gesto a partir da necessidade interior inerente ao processo criativo da estética expressionista da dança. Tendo a energia gestual como ponto de intersecção entre o trabalho da bailarina e do ator, em ambos ecoam o que Kandinsky denominou “ressonância interior”³⁷⁵, estado pelo qual o artista sente as “vibrações”³⁷⁶ que registram a presença de um estado mais profundo do ser que o faz “penetrar no domínio da arte”³⁷⁷. Nisso, ocorre um processo de comunicação que envolve o espectador “através de uma expansão do movimento projetado pelo ator/dançarino, que parte de uma necessidade interna” que, desperta pela ressonância interior, cria o mecanismo propulsor da ação expressiva; este, no trabalho de Mary Wigman, dá forma a gestos convulsos de expressão corporal e movimentos que beiram aqueles estados fronteiraços de que fala Cardinal. Um processo e resultado que lembra as

³⁷³ CARDINAL, R. Op. cit., p. 17.

³⁷⁴ Curiosamente, esse trecho se encontra na tradução estadunidense, mas foi omitido na tradução brasileira. EISNER, Lotte H. *The haunted screen: expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhardt*. Los Angeles: University of California Press, Second Edition, 2008, p. 145.

³⁷⁵ Lembrando que um dos pilares do “método” de preparação de atores do encenador Antunes Filho é a distinção entre projeção e ressonância da expressão vocal. Na projeção consiste no velho clichê de fazer “a velhinha surda da última fila do teatro escutar”. Na ressonância, o caminho da voz não é em linha reta, mas um “desvio”, que passa por trás da nuca, onde se aloja o que Antunes denomina “vaga-lume”, antes de ir para o ambiente externo. Assim como o olhar do ator tem que ter um “véu”, não sair diretamente para o público, a fala artística também necessita sair por trás. Dessa forma, o ator preserva sua voz, suportando mais “bifes” (falas longas) e evita calos vocais. Observações aqui grosso modo, ante a inquietude e magnitude do trabalho de Antunes e suas influências, “tão contraditórias como Bob Wilson, Tadeusz Kantor, Kazuo Ohno, o expressionismo alemão, a psicanálise junguiana e, com crescente intensidade, a filosofia oriental”, conforme afirma o crítico Yan Michalski.

³⁷⁶ CARDINAL, R. Op. cit., p. 70

³⁷⁷ KANDINSKY, W. *Do Espiritual da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 146.

configurações de atores expressionistas no teatro e no cinema, principalmente com o trabalho de Conrad Veidt em *As Mãos de Orlac*. Trataremos mais detalhadamente do filme e do trabalho do ator mais à frente, no final do trabalho.

Em relação ao gesto, voltemos a Benjamin e sua análise da obra de Kafka em seu texto *Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte*. Nos retemos a este texto pela aproximação de Kafka ao Expressionismo, muito embora ele não pertencesse ao movimento, mas principalmente pela *Stimmung* que dela emana em termos imagéticos – mais do que em forma literária - e que apresenta conexões e parentescos com a atmosfera expressionista³⁷⁸. Mas não só isso; também por Benjamin ver na obra de Kafka o uso dos gestos por parte dos personagens como configuração da perda de sentido do que era amparado pela tradição. Dessa forma, os gestos e movimentos em Kafka não obedecem a um sentido pré-determinado pela tradição, e assim, ficam livres para adquirirem novos significados, de acordo com sua inserção em novos âmbitos e cenários. O ensaio de Benjamin se refere à importância do gesto pela primeira vez ao se referir a figura do teatro de Oklahoma presente no final de *O Desaparecido (Der Verschollene)*³⁷⁹. O episódio³⁸⁰ tem caráter de redenção para o protagonista, mais como uma representação cênica dessa redenção do que por sua realização propriamente dita. E, no mesmo rastro, Benjamin vê nessa redenção a representação da pureza do protagonista e desse ator específico que o teatro de Oklahoma parece conclamar e que Benjamin remete a pureza de sentimentos do ator do teatro chinês.

³⁷⁸ No seu livro sobre o Expressionismo, Roger Cardinal inclui Kafka entre os expressionistas e o cita inúmeras vezes. E também lembremos de recriações do universo kafkiano na adaptação cinematográfica de *O Processo (Lé Procés)* realizada por Orson Welles em 1962 e as adaptações teatrais de Jean-Louis Barrault (*O Processo e O Castelo*, encenadas em 1947 e 1957, respectivamente) e Steven Berkoff (*A Metamorfose, Na Colonia Penal, O Processo*, realizadas entre 1969 e 1971), além das adaptações de Gerald Thomas, para sua denominada *Trilogia Kafka (Um Processo, Uma Metamorfose, Praga)*, que teve turnê mundial em 1989. Adaptações cuja *mise-en-scène* tem o Expressionismo como referência estética e visual.

³⁷⁹ Escrito em 1912, mas publicado em 1927. Benjamin se equivoca ao não colocar livro entre os primeiros romances. Na verdade, foi o primeiro escrito. O equívoco de Benjamin se dá pelo livro ter sido o último a ser editado por Max Brod, e editor e amigo de Kafka, que não obedeceu às recomendações do escritor de que seu trabalho literário fosse destruído.

³⁸⁰ “O episódio se contrapõe ao restante do romance por interromper a trajetória de declínio de seu protagonista, o adolescente ingênuo Karl Rossmann, marcado pelo progressivo isolamento num mundo exterior inacessível e estranho, construído por Kafka, a partir da leitura de relatos de viagens, como sua *Amerika*. A derrocada final de Rossmann é a história de seu progressivo afastamento do mundo, familiar e burguês, que se inicia com a saída da casa dos pais, a emigração para os Estados Unidos e o início de uma viagem sem rumo pelo novo país após afastar-se do tio que deveria acolhe-lo e dar-lhe trabalho em Nova York. Sua “narrativa de viagem” poderia ser descrita, nesse sentido, também como progressiva incorporação da condição do *desaparecido*, uma trajetória que somente no final sofre uma inflexão, no momento em que Rossmann se vê diante do anúncio do teatro de Oklahoma, um empreendimento grandioso que prometia oferecer trabalho a todos os interessados. Diferentemente dos episódios anteriores, narrados com técnica emprestadas dos romances realistas e picarescos (o *David Copperfield* de Dickens era o modelo inicial), Kafka descreve a contratação de Rossmann e os preparativos para sua partida junto com os outros participantes do teatro em tons de narrativa fantástica, ressaltando o vínculo do apelo missionário da propaganda (grande cartazes e anúncio de trompetes) e da burocracia exagerada da inscrição com a possibilidade de outro destino para sua protagonista.” GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 208.

Como quer que possamos traduzir conceitualmente essa pureza de sentimentos - talvez seja um instrumento capaz de medir de forma especialmente sensível o comportamento gestual -, o fato é que o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos dos menores estudos e histórias de Kafka só aparecem em sua inteira luz quando são transportados como atos para o ar livre de Oklahoma. Somente então se reconhecerá com certeza que o conjunto da obra de Kafka apresenta um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para ao próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências. [...] os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los. [...] Kafka é sempre assim; ele priva os gestos dos seus esteios mais humanos e os transforma em temas de reflexões intermináveis.³⁸¹

O gesto contém o conteúdo simbólico das narrativas de Kafka; porém, não se trata da definição de símbolo estabelecida por Benjamin em *A Origem do Drama Trágico Alemão*, mas enquanto imagens sem uma interpretação perceptível já fixada pela tradição, cujo desmoronamento na modernidade está presente no aspecto didático das parábolas kafkianas, em que o sentido destas permanece obscuro, não possuindo a chamada moral da história e onde o significante já não está atado ao significado. Para Benjamin, muitos contos de Kafka só adquirem luz se transformados num grande teatro de Oklahoma, com sua codificação gestual. Dessa forma, a esfera teatral é o campo propício para que os gestos libertos de sentido façam sua apresentação. Com essa libertação, ocorre um impulso a novas experimentações que estabelecerão novos campos formais com diferentes expressões de linguagem. Se, para Benjamin, o homem chinês “é algo de completamente distinto do caráter: uma pureza elementar dos sentimentos”³⁸² é porque associa sua simplicidade a formação de um gestual cada vez mais reduzido ao essencial e, dessa forma, em amplo antagonismo com o caráter complexo do ator do teatro burguês. Na verdade, embora assinale o teatro chinês, Benjamin faz uso de elementos de gestualidade investigados por ele na obra de Brecht (na peça *Um Homem é um Homem* em particular) – o gesto coadunado com a disposição da narrativa e com busca do estranhamento em relação às determinações de sentido – com o propósito de interpretar o teatro de Oklahoma com o que considera indícios de esperança na obra de Kafka.

Benjamin contrapõe essa visão com o teatro do mundo (*Weltheater*) barroco. A esperança associada ao teatro de Oklahoma, enquanto a ideia barroca se relaciona com o

³⁸¹ BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p. 147.

³⁸² BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p.146.

mundo primevo distante de Deus. O teatro do mundo era o palco do acontecimento mais importante do mundo dos fatos, o “mundo dos gestos”³⁸³. Tal qual os gestos dos expressionistas, os gestos de Kafka são “excessivamente enfáticos para o mundo habitual”³⁸⁴. Benjamin aproxima esse mundo dos gestos ao teatro e os gestos das personagens a gestos de ator, tendo o céu como pano de fundo. Porém, um céu que se apresenta estilhaçado. “Como El Greco, Kafka despedaça o céu, atrás de cada gesto; mas como em El Greco, padroeiro dos expressionistas, o gesto é o elemento decisivo, o centro da ação”.³⁸⁵ Os gestos agora não cedem à atribuição de sentido, estando relacionados com o esquecimento da tradição – nesta, os laços entre figuração e sentido eram estreitos - que, por sua vez, está ligado à perda da experiência (*Erfahrung*) e ao desenvolvimento do aparato tecnológico, urbano e burocrático da modernidade. Do declínio da narração, emerge de suas ruínas uma linguagem muda em que “os movimentos e as posturas corporais constituem um limite à conversão em palavra”³⁸⁶. A apresentação do mundo em Kafka encontra sua forma nas costas curvadas dos funcionários, recurvados ante os encargos do cotidiano, que os impelem aos gestos bruscos e à deformação. E essa deformação enquanto expressão literária também está em relação com esquecimento da tradição – em Kafka, leia-se tradição judaica - que converte o mundo histórico em mundo primevo, afastado do sentido e da esperança de salvação.

Portanto, na comparação final entre o teatro do mundo e o teatro de Oklahoma, no que tange a sua relação com os atores, o primeiro se afirma pelo esquecimento e, por conseguinte, por um distanciamento alienante em que não reconhece a si mesmo, como exemplificado quando a pessoa se registra nas invenções na modernidade: “No cinema, o homem não reconhece a própria andar, e no gramofone não reconhece a própria voz”.³⁸⁷ A condição aqui é a própria condição de Kafka, em que o gesto se perde tal qual a sombra se perde para *Peter Schlmihl* – conto de Adelbert von Chamisso (1781-1838) - ou o reflexo da imagem do espelho se perde do estudante Balduíno das duas versões cinematográficas de *O Estudante de Praga*. Já o teatro de Oklahoma, por sua vez, conclamando a participação de todos, há uma outra perspectiva na relação do ator com seu papel: o homem já se encontra o palco desde o início, bastando apenas saber que desempenhava papéis no mundo primevo e a passar a representar a si mesmo, e, da mesma forma, estar em cena se constitui um refúgio e “não é impossível que esse refúgio seja também a salvação. A salvação não é uma recompensa

³⁸³ BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p. 147.

³⁸⁴ BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p. 146.

³⁸⁵ BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p. 147.

³⁸⁶ GATTI, L. Op. cit., p. 198

³⁸⁷ BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, p. 162.

outorgada a vida, mas a última oportunidade de evasão oferecida a um homem, como diz Kafka, ‘cujo próprio crânio bloqueia o caminho’³⁸⁸. Com essa transmutação da configuração cênica elaborada por Benjamin, o homem suplanta a alienação que havia consigo mesmo e a distância que havia entre gesto e sentido como atributo do fim da tradição é eliminada. Dessa forma, uma disposição do gesto representaria uma esperança ante ao esquecimento da tradição mística – em Kafka, tradição judaica.

Embora Benjamin encontre paralelos entre a gestualidade de Kafka com a de Chaplin³⁸⁹ (impossível não lembrar, por exemplo, do humano aniquilado pela máquina, tanto na novela *Na Colônia Penal* quanto no filme *Tempos Modernos*), podemos deslocar procedimentos kafkianos de deformação de personagens (as costas curvadas dos funcionários) ou gestos abruptos (o pai que condena o filho a morte em *O Veredito*³⁹⁰) com o pertencimento desses elementos na semiologia do cinema expressionista. Podemos também nos remeter ao gestual do teatro e da dança expressionista e à sua expressão-tipo e, por extensão, ao seu herdeiro oriental, o Butoh.³⁹¹

Em seu monumental *O Princípio Esperança*, Ernst Bloch também se atenta a questão do gesto em relação a pantomina e sua assimilação pelo cinema; o caráter gestual como imanente aos predicados expressivos do veículo. Para o autor, a partir da dança expressionista se buscou uma renovação da pantomima, que, por sua vez, encontrou sua forma revigorada no cinema. Cita Asta Nielsen, que ele “considera a primeira grande atriz de filmes”³⁹² e que tinha a habilidade de, “com um piscar de olhos e um movimento de ombros, expressar mais do que cem poetas medíocres juntos”, evitando que “o silêncio se tornasse inexpressivo”³⁹³. Para Bloch, o fato de o cinema ter se constituído primeiramente de maneira silenciosa em sua

³⁸⁸ BENJAMIN, W. Op. cit., 1994, P. 150.

³⁸⁹ GATTI, L. Op. cit., p. 198, n36.

³⁹⁰ O tema do conflito de gerações, principalmente entre o filho a figura paterna, é um dos mais presentes da dramaturgia expressionista.

³⁹¹ Modalidade que combina dança e teatro, surgida no Japão após a 2ª Guerra Mundial, criada por Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (1906-2010). O estilo foi fortemente influenciado pelas tensões entre a visão Ocidental e a Oriental e entre a tradição e a modernidade em um período de desagregação do espírito nipônico. Ambos buscaram nas vanguardas européias, como no expressionismo, no cubismo e no surrealismo, e nas danças japonesas, como Nô e Bugaku, e também no zen-budismo, a inspiração para a criação dessa arte. Além de ter aparecido num momento histórico trágico para o Japão (como o Expressionismo na Alemanha), Kazuo Ohno estudou a técnica de dança de Mary Wigman, de quem sofreu influência decisiva. No campo gestual, os movimentos do Butô são mais longos e leves do que os gestos expressionistas carregados de tensão, embora igualmente enfáticos. Em contrapartida, apresentam afinidades temáticas como amor, sexo, morte e violência; porém, o Butô está alinhado a uma abordagem zen-budista, na busca do descondicionamento das cargas morais e emocionais que deixam traços no corpo e no gestual, por meio da busca do vazio da mente para se chegar ao inconsciente e da percepção da transitoriedade.

³⁹² BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. VI. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2005. P. 393.

³⁹³ Idem.

linguagem, revelou “uma força mímica sem igual, um tesouro até então desconhecido de gestos claríssimos”³⁹⁴. A partir do momento em que Griffith inseriu o *close-up* de rostos, o espectador percebe, de maneira mais contundente do que a do ator falando no palco, todas as nuances da expressão facial que exprime “dor, alegria e esperança manifestas”; numa bela analogia com elementos bíblicos do Evangelho de João, a experiência do espectador em contato com a face do ator realçada pelo *close-up* permite compreender “qual é a aparência do afeto que se tornou carne”.

Contudo, Bloch ressalta que todo esse vigor expressivo favorecido pela câmera nada seria sem o trabalho de atores especiais, que, ainda no filme mudo, “aprimoraram o gesto no refinamento concentrado ou na versatilidade”³⁹⁵, onde o meio permitia nuances para o cinema dos primeiros tempos, ainda uma “semi-arte”. Neste sentido, Asta Nielsen³⁹⁶ foi a pioneira ao trazer a teatralidade para o gesto nos filmes, sem cair para o grosseiro e o corriqueiro, enfatizando os meios-tons, tornando “essenciais as transições rápidas ou fugazes (como

³⁹⁴ Ibidem, p. 395.

³⁹⁵ Idem.

³⁹⁶ Asta Nielsen (1881-1972), atriz dinamarquesa que foi uma das primeiras estrelas de cinema, na década de 1910; e também, uma das primeiras intérpretes cinematográficas a ser reconhecida como grande atriz, sabendo dosar teatralidade e sutileza. Trabalhou principalmente na Alemanha, onde fez 74 filmes. Uma figura à frente de seu tempo, devido a voltagem erótica com grande carga andrógina e que, durante muito tempo, teve seus filmes proibidos nos EUA. Interpretou Hamlet, numa das primeiras adaptações da peça de Shakespeare, dirigida pelo também dinamarquês Svend Gade, em 1921 – no filme, Hamlet é nascido do sexo feminino e disfarçado como homem para preservar a linhagem. Estreou no cinema com *Aufgrunden* [*O Abismo*], onde já demonstra seu estilo quase minimalista no papel de uma jovem ingênua levada a uma vida trágica. Interpretou mulheres das mais variadas camadas sociais. Outros trabalhos marcantes foram *Vanina* [*Vanina oder Die Galgenhochzeit*] de Arthur von Gerlach (1922), *A Tragédia do Gólgota* [*I.N.R.I.*] de Robert Wiene (1923) – onde interpretou Maria Madalena - *Rua das Lágrimas* [*Die freudlose Gasse*] de G. W. Pabst (1925), além de adaptações cinematográficas de *Senhorita Júlia*, de Strindberg e *Hedda Gabler*, de Ibsen. Além disso, antes de Lousie Brooks, foi Lulu na adaptação da peça de Wedekind, *Erdegeist* (1923) dirigida por Leopold Jessner e com roteiro de Carl Mayer. Também foi a primeira *Mata Hari*, antes de Garbo. Com o advento do sonoro, dedicou-se somente ao teatro. Após a ascensão do nazismo, ministro da propaganda Joseph Goebbels ofereceu a ela um estúdio próprio, assim como foi procurada Hitler, que tentou convencê-la a voltar a filmar. Nielsen se recusou e saiu da Alemanha em 1936. Durante a Segunda Guerra, prestou assistência a judeus refugiados. Em 1946 publicou sua autobiografia e em 1968 foi produzido um documentário autobiográfico. Além de Bloch, era admirada por Bela Balázs e Walter Benjamin. Este último lhe dedicou algumas linhas, na primeira versão de *A Obra de Arte*, e que foi retirado das versões posteriores: “O procedimento do diretor, que para filmar o susto do personagem provoca experimentalmente um susto real no intérprete, é totalmente adequado ao universo cinematográfico. Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação. A exigência de um desempenho independente de qualquer contexto vivido, através de situações externas ao espetáculo, é comum a todos os testes, tanto esportivos como os cinematográficos. Esse fato foi ocasionalmente posto em evidência por Asta Nielsen, de modo impressionante. Certa vez, houve uma pausa no estúdio. Rodava-se um filme baseado em *O idiota* de Dostoiévski. Asta Nielsen, que representava o papel de Aglaia, conversava com um amigo. A cena seguinte, uma das mais importantes, seria o episódio e quem Aglaia observa de longe o príncipe Mishkin, passeando com Nastassia Filippova, e começa a chorar. Asta Nielsen, que durante a conversa recusara todos os elogios do seu interlocutor, viu de repente a atriz que fazia o papel de Nastassia, tomando seu café da manhã, enquanto caminhava de um lado para outro. “Veja, é assim que eu compreendo a arte de representar no cinema”, disse Asta Nielsen a seu visitante, encarando-o com olhos que se tinham enchido de lágrimas, ao ver outra atriz, exatamente como teria que fazer na cena seguinte, e sem que um músculo de sua face se tivesse alterado. BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1994, pp. 196-197.

alcançar uma colher, o jogo das sobrancelhas em caso de amor sem perspectiva e assim por diante) ”³⁹⁷, o que Bloch define como uma “tonalidade micrologicamente modulada – não da palavra, mas do *gesto* [grifo nosso] ”. Do mesmo modo, lembremos da intensidade de expressão dos atores nos filmes expressionistas; neles, era habitual os primeiros planos emoldurados, com a face do ator no centro com sua expressão intensificada pelo arfar típico da emoção exacerbada, pelo olhar transtornado ou pelas olheiras, próprios do vocábulo plástico com que atores caracterizavam personagens.

Assim como Kracauer e Benjamin, Bloch também estava atento às manifestações “micrológicas” que encontravam repercussão no cinema, onde os filmes eram carregados de “instâncias mímicas tanto oriundas do subconsciente quanto da intuição”³⁹⁸ e que não só se manifestavam nos atores e atrizes, mas também nas coisas, que se poderiam se tornar eloquentes de acordo com a habilidade do diretor. Cita exemplos de Eisenstein, como *O Encouraçado Potemkin*, nas botas rudes e desgastadas apresentadas isoladamente na escadaria de Odessa. Bloch parece definir o próprio cinema como dotado de uma essência gestual, pois mais a frente, ao analisar o advento do cinema sonoro, percebe uma espécie de pantomina sonora, associado tanto ao cenário quanto a ruídos - como o tamborilar de pingos ou a queda de uma colher³⁹⁹ - assim como aos sussurros. Desta maneira, parece haver uma confluência entre esse aspecto da linguagem cinematográfica e a “animação do inorgânico” de que fala Lotte H. Eisner, ao comentar a análise da abstração enquanto axioma estético da *Weltanschauung* alemã defendido por Wilhelm Worringer em seu *Abstraktion und Einfühlung*: “Os povos atormentados por uma discordância interior, que encontra obstáculos quase insuperáveis, precisam desse patético inquietante que conduz à ‘animação do inorgânico’ ”⁴⁰⁰. Para Eisner, o gesto incomum de animar os objetos seria um atributo intrínseco já cravado nas entranhas do próprio espírito germânico, de tal modo que “na sintaxe normal da língua alemã, os objetos têm vida ativa, completa: emprega-se, para falar deles, adjetivos e verbos que servem para os seres vivos, as mesmas qualidades lhe são emprestadas, eles agem e reagem da mesma forma”⁴⁰¹. Característica esta já presente antes do

³⁹⁷ BLOCH, E. Op. cit., p. 395.

³⁹⁸ Ibidem, p. 396.

³⁹⁹ *M – O Vampiro de Dusseldorf (M)*, dirigido por Fritz Lang e lançado em 1931, foi um dos primeiros filmes sonoros a fazer uso criativo de sons e ruídos como elemento de linguagem. Como exemplo, citamos o grito da mãe de Elsie, chamando a criança que não responde e o grito vai ficando sonoramente mais longínquo, dando a entender que ela já se tornou vítima do assassino; ou o assobio do assassino – o fragmento do *Peer Gynt*, de Edvard Grieg - que anuncia sua presença antes de qualquer aparição de Peter Lorre na tela.

⁴⁰⁰ EISNER, L. H. Op. cit., 2002, p. 21.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 29.

Expressionismo⁴⁰²; já nas construções de sua linguagem, a personificação do objeto se expande. Apropriado pelo cinema e incorporado aos atributos da linguagem cinematográfica indicados por Bloch, tornou-se um vigoroso componente de expressão dentro dos filmes expressionistas: como exemplo dessa “mímica de objetos”⁴⁰³, podemos lembrar de todo o cenário de *Caligari* (as casas, os móveis, o asilo), assim como os corredores, escadas e tetos baixos nos três segmentos de *O Gabinete das figuras de Cera*, a aldeia judaica de *O Golem*, em que imperam formas deformadas e pontiagudas.⁴⁰⁴

Se, para Kracauer, os filmes expressam os desejos (reprimidos) da sociedade, para Bloch a esfera do desejo também se manifesta: o filme é espelho e também distorção, à “disposição do desejo de plenitude da vida”⁴⁰⁵ podendo se constituir tanto como compensação e ilusão, quanto como informação traduzida em imagens. Em outras palavras, também para Bloch o cinema tem a virtual condição de expor ou dissimular a realidade. Por fim, seguindo esse trajeto, conclui Bloch:

O aspecto pantomímico do filme, é, em última análise, o da sociedade, tanto pelas diferentes maneiras com quem se expressa, quanto sobretudo pelos conteúdos intimidadores ou estimuladores, prometedores que são enfatizados.⁴⁰⁶

Por fim, nos remetamos agora novamente a *O Gabinete do Dr. Caligari*, o filme marco do Expressionismo no cinema. Nesse filme, o jogo dos atores integra-se

⁴⁰² Deleuze estabelece quatro tipos de montagem cinematográfica, dentro do âmbito do que classifica imagens-movimento: a montagem orgânico-ativa, empírica, ou melhor, empirista do cinema americano; a montagem dialética do cinema soviético, orgânica ou material; a montagem quantitativo-psíquica da escola francesa, em sua ruptura com o orgânico; a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão, que se vincula a uma vida não-orgânica. Entretanto, o Expressionismo se diferenciava da composição orgânica estabelecido por Griffith e continuado pela maioria dos dialéticos soviéticos (Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Dovchenko) de forma totalmente distinta da francesa: não pelo uso do movimento mecânico em superfícies sólidas ou fluídas à maneira impressionista, mas pelas coisas submersas nas sombras, que evoca a vida *não-orgânica das coisas*. Trata-se de um fundamento imperativo do próprio Expressionismo, que se estende para toda a natureza e que ignora as fronteiras do organismo; aquilo que é vital é atributo do animado e do inanimado. As coisas existentes são manifestações do espírito inconsciente perdido nas trevas, não importando se são naturais (árvores, Sol) ou artificiais (utensílios, móveis, teto). “São as sombras das casas que perseguem aquele que corre na rua”. DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 68.

⁴⁰³ NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Global, 1983, p. 20.

⁴⁰⁴ Jean Mitry fala da simbólica das coisas no Expressionismo: “Quer se trate de uma lâmparina, da paliçada, de um muro ou de uma calçada, o objeto implicado neste conjunto tem uma tripla significação: - Ele existe enquanto objeto com suas características, suas formas pessoais, sua matéria, seu peso, sua realidade verdadeira. Ele se dá pelo que é e não significa nada além do que é. - Ele se carrega, ou, mais exatamente, é carregado de uma significação abstrata. Ele se torna como que a representação de uma “essência”, a imagem-símbolo de um conceito. - Introduzido numa situação dramática, ele reflete ou simboliza todo um estado de espírito. Ele se torna signo. Ele diz o que lhe fazem dizer, sem deixar de ser o que é, independentemente do drama propriamente dito”. MITRY, Jean apud NAZÁRIO, Luiz. Op. cit., 1999, p. 162.

⁴⁰⁵ BLOCH, E. Op. cit., p. 397.

⁴⁰⁶ Idem.

“expressionisticamente” à decoração, aos cenários, aos figurinos e às maquiagens, como se gravuras expressionistas adquirissem vida e se movessem. Como predominante nos filmes da época, não há movimentação de câmera (essa só adquiria total liberdade no trabalho de Karl Freund em *A Última Gargalhada*, dirigido por Murnau em 1924). O que há são planos estáticos, que variam entre o geral para focar o cenário estilizado e o close para salientar a intensa atuação dos atores, com aberturas e fechamentos em íris marcando fim e inícios de sequências. O cenário é teatral, feito de painéis onde são pintadas as casas e a quermesse, desenhadas com traços oblíquos, enviesados. Tal condição do *decór* induz a uma caracterização e a um desempenho que imprime uma marca de "imagem em movimento". Isto significa que os atores se tornaram elementos pictóricos cinéticos, sendo parte de uma pintura expressionista que sai das telas do cenário e se move continuamente.

Krauss e Veidt, vindos do teatro e já familiarizados com o Expressionismo, souberam manejar esse jogo cênico com o cenário e, ao mesmo tempo, levar para as telas todos os elementos do *pathos* expressionista que traçava o estilo de interpretação: o arfar, a deformidade, a tensão concentrada nas mãos e na face, onde gestos bruscos sem transição ou nuances intermediárias e que, às vezes, não se completam, rompem com a espontaneidade naturalista. O hipnotizador Caligari e o sonâmbulo Cesare configuram os tipos tirano e autômato. Suas caracterizações fantasmagóricas remetem tanto a personagens de Hoffmann e da literatura romântica alemã como um todo, quanto à metáforas ligadas a situação alemã depois da Primeira Guerra: de um lado, a atrocidade da tirania que levou à morte milhares de alemães; do outro, um povo que foi conduzido à guerra e que agora estava dilacerado e reduzido a escombros, em luto e melancolia ao enterrar seus mortos. Mas, ressalta-se, que em seus gestuais e movimentos, ambos remetem a um estado de autômato e títere. Se em Cesare é mais evidente já em sua condição de sonâmbulo, em Caligari é perceptível quando folheia o livro *A ciência do Sonambulismo* com a mão retorcida contra as costas e por vezes, levantada a mão dotada do gesto convulso, pousando-a na cabeça, em que a alguma força obscura e irracional acirra sua perturbação interna tomando forma na deformação do símbolo do fazer; na já citada sequência em que a frase *Du musst Caligari werden* (você deve se tornar Caligari) oscila em sua volta enquanto cambaleia de forma ensandecida. Os desvarios se intensificam ao saber que Cesare morreu e quando veste a camisa de força - nada pior para um personagem expressionista. Seus movimentos são marcados por passos curtos, agudos, reforçados pelo uso da bengala.

O Cesare de Veidt, alto e extremamente magro, longilíneo em contraposição ao roliço Caligari, parece mesmo que saltou dos cenários para ganhar movimento. É uma verdadeira

sombra vestido em sua malha preta, se assemelhando a um bailarino das trevas em sua coreografia vacilante pronunciada em movimentos vagarosos, quase se projetando pelas paredes. O olhar profundo que vemos ao despertar é o olhar petrificado de quem olha e nada vê; submetido à voz dominadora de Caligari, desprovido de vontade própria, caminha aprisionado a um mundo de sombras que interage com o real somente de maneira violenta. Também notadamente relacionado a figuras triangulares, como aponta Jean Mitry:

Interpretado por Conrad Veidt, ombros largos, quadris estreitos, moldados em uma apertada malha negra, seu corpo desenha um triângulo. Os olhos, profundamente maquiados, sob os cumes da testa. Triângulos brancos inscritos nos triângulos pretos. O punhal que está armado é um triângulo branco e se destaca no triângulo preto da malha. Quando César, em seu sono hipnótico, caminha para matar a filha do prefeito, entra em seu quarto e quebra o vidro de uma janela, a ruptura adota uma forma triangular.⁴⁰⁷

O Cesare de Veidt está nada mais do que concatenado às linhas e volumes do cenário, que obedecem a uma totalidade expressionista que intenciona traduzir de forma simbólica os estados de alma e, na intenção dos roteiristas Mayer e Janowitz, tradução alegórica da tirania e submissão que assombrou a Alemanha na primeira guerra. Essa totalidade não se rompe totalmente nem com a história moldura, que seria o plano da realidade. Como diz Kracauer: “apesar de *Caligari* estigmatizar as chaminés obliquas como loucura, nunca restaurou as perpendiculares como normalidade”.⁴⁰⁸ Dos contrastes que permeiam os campos sintáticos e semânticos do Expressionismo (luzes e sombras, consciente e inconsciente), ecoa quase sempre uma espécie de *ying-yang* de seus planos formais e metafísicos. No episódio conclusivo do filme, permaneceu os ornamentos expressionistas onde deveria prevalecer uma realidade convencional indicada pela história moldura. Se lembrarmos do último plano, com o fechamento do rosto bondoso do psiquiatra que o insano Francis pensava ser Caligari, talvez devêssemos nos ater a ambivalência sugerida pela dualidade expressionista; se realmente o personagem que conta toda a história não tivesse razão, como se Caligari pudesse ser a face verdadeira da tirania psiquiatra (que assombrou o roteirista Carl Mayer, quando este esteve na Guerra), enquanto o ar aparentemente benevolente do diretor do hospício é que fosse fachada. Uma alegoria da frágil democracia em que se instituía a República de Weimar, cujo simulacro liberal foi instituído com todo o derramamento de sangue advindo do assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht e do massacre da República dos Conselhos de Munique?

⁴⁰⁷ MITRY, J. *Estética y Psicología del Cine. Vol. 1. Las Estructuras* ES. Traducción de René Palacios More. Siglo XXI de España Editores. Madrid. 3ª edición en castellano, 1986, p. 138.

⁴⁰⁸ KRACAUER, S. 1988, p. 87.



Figura 3: Conrad Veidt como o sonâmbulo Cesare, se esgueirando pelo muro como se fosse uma figura do cenário que adquire vida e movimento.

3.2 A atuação teatral expressionista: o grito no teatro

Em seu influente estudo *Anarquia no Drama*⁴⁰⁹, Bernhard Diebold apresenta contrastes entre as formas de expressão dentro do palco expressionista, cujo pêndulo oscila entre os terrenos do abalo visceral e da abstração pura. Neste trajeto, estabelece uma ramificação em três categorias gerais da representação expressionista em cena. O início do movimento é marcado pelas interpretações *Geist* e *Schrei*, que se originaram nas províncias alemãs e são quase que antagônicas. A *Geist* pretende uma expressão pura, voltada para o espiritual e a abstração total, e que tem entre em seus expoentes o pintor Wassily Kandinsky e o encenador Lothar Schreyer⁴¹⁰. A *Schrei* é a expressão do grito extático (numa referência explícita ao

⁴⁰⁹ DIEBOLD, Bernhard. *Anarchie im Drama*. Frankfurt: Frankfurter Verlags Anstalt, 1921 apud FERNANDES, Silvia. "A encenação teatral no expressionismo". In: GUINSBURG, J. (org.). Op. cit., p. 226.

⁴¹⁰ Basicamente, a tendência *Geist* se caracteriza pela intensificação da busca espiritual na arte, mediante a desmaterialização da realidade física e de suas formas, radicalizando em termos cênicos as teorias de Worringer e Kandinski em relação à abstração e a metafísica. Lothar Schreyer (1886-1966) – fiel seguidor de Kandinski - foi o principal nome da encenação abstrata. Sua concepção de Expressionismo não se aproximava em nada da visão mais política de um Ernst Toller, por exemplo. Para Schreyer, a única frente de luta é a estética. Agrupado em torno do periódico *Der Sturm*, acentuava o caráter místico ao propor apresentações fechadas dos espetáculos,

quadro homônimo de Edvard Munch) e que adquire expressão na deformidade que contorna gestos, movimentos e linguagem da cena e da atuação, enquanto exteriorizações agudas de uma interioridade visceral e particular; tem entre seus principais representantes os encenadores Gustav Hartung e Richard Weichert. Por último, a derradeira representação *ich* - próxima da *Schrei* em diferentes ângulos -, cujo nome já evidencia o realce dado ao protagonista em relação aos demais personagens; esse “Expressionismo tardio”⁴¹¹ já marca as encenações em Berlim no período inicial da República de Weimar, em encenações de Karl Heinz Martin e Leopold Jessner⁴¹², marcados pela intensificação mais direta do teor político, ao trazer a influência dos destroços da 1ª Guerra e do fracasso da revolução socialista.

Neste segmento, apresentaremos um apanhado das interpretações *Schrei*⁴¹³, por estarem mais ligadas ao uso da estética e da atuação expressionista utilizadas pelo cinema⁴¹⁴.

com público reduzido e próximo da concepção filosófica da cena, numa postura deliberadamente isolacionista que parece anteceder Grotowski e, termos de experiência teatral próxima da comunhão entre palco e platéia. No Sturm-Bühne berlinense e na Kampfbühne de Hamburgo – fundados por Schreyer – as encenações não apresentam os gestos contorcidos e nem os gritos extáticos da tendência *Schrei*; predomina os movimentos coreográficos rígidos e o realce do caráter sonoro da palavra, a fim de destacar seu sentido primário na busca por uma comunicação sem mediações conceitual. Antecedeu as encenações na Bauhaus (Schreyer trabalhou lá entre 1921 e 1923), assim como parece ter influenciado Samuel Beckett e Bob Wilson na cena contemporânea. Ver FERNANDES, Silvia. "A encenação teatral no expressionismo". In: GUINSBURG, J. (org.). Op. cit., pp. 239-245.

⁴¹¹ Ibidem, p. 226.

⁴¹² O primeiro destacou-se pela encenação de *A Transformação [Die Wandlung]* de Ernst Toller, em 1919, que marcou a estreia do recém-fundado Die Tribüne, marcadamente de esquerda. O texto de Toller enfatiza o caráter político, com seu caráter antibélico e pacifista, após suas experiências no campo de batalha na guerra. No campo formal, sua estrutura assemelha-se ao drama de estações, na jornada alegórica do protagonista Friedrich, onde ocorre a “transformação” após o contato com a miséria e a injustiça social. O Expressionismo aqui adquire dimensão redentora; autor e protagonistas não acreditam na violência revolucionária, mas numa nova religião da humanidade. Toller repetiria seu posicionamento em outra peça, *As Massas e o Homem (Masse-Mensch)*, encenada por Jurgen Fehling no Volksbühne de Berlim em 1921, em que a protagonista, Sonia Irene L., é uma grevista que defende a resistência pacífica.

Jessner, por sua vez, celebrou-se pela adaptação de textos clássicos a uma *Stimmung* expressionista e como alegoria das crises políticas do período, tratamento que marcou suas encenações de *Guilherme Tell* e *Ricardo III*. Defendia a autonomia do palco sobre o texto dramático, por onde o diretor apresentava sua visão particular e revelava a essência profunda da obra, o *Grundmotiv*. Sua montagem de *Guilherme Tell*, cuja estreia se deu a 12 de dezembro de 1919, foi considerada revolucionária por progressistas e antinacional por conservadores. Se, no texto original, Schiller defendia a unidade nacional ameaçada pela ascensão de Napoleão, a montagem de Jessner transpunha a ação para as tensões políticas de seu tempo. Como recurso cênico, opta pela abolição de qualquer paisagem e pelo uso da monumentalidade cênica, tornando lendário seu uso da escada enquanto configuração forma de relações de poder: no topo, predominava o vilão Gessler, representado a opressão; no último degrau e próximo ao proscênio, Tell e as massas solidárias. Eram claras as alusões à revolta spartakista, ao assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, à repressão à República dos Conselhos de Munique. A abordagem foi tão incendiária, que se deu uma verdadeira batalha entre setores da esquerda e da direita que faziam parte da plateia. Albert Basserman e Fritz Kortner, os atores que representavam Tell e Gessler, travaram uma lendária batalha com o público, utilizando seus potentes dotes vocais. Curiosamente, Kortner notabilizou-se por atuar nas duas encenações: interpretou o protagonista Friedrich na peça de Toller e também Gessler na montagem de Jessner. Ibidem, pp. 259-270.

⁴¹³ “A maioria dos críticos considera a representação *Schrei* a mais significativa do Expressionismo, especialmente pela influência marcante da atuação. Os atores ligados à tendência abusavam do estilo exacerbado, energético, espasmódico, exemplarmente representado em filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Metrópolis* ou *O Anjo Azul*. Os registros dos espetáculos do período mostram um estilo extático e contorcido de

Apontamos alguns precursores – principalmente August Strindberg, Franz Wedekind e Max Reinhardt – dentro de um panorama do teatro alemão da época e seus papéis decisivos na influência decisiva que exerceram na formação de uma poética expressionista no trabalho do ator.

3.2.1 *Schrei: antecedentes*

O termo é uma referência explícita a um célebre quadro – *O Grito* - de um notório proto-expressionista, o pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944). Num primeiro momento, a extensão significativa de sua imagem como expressão de desespero de um período que via o declínio da *Belle Époque* e caminhava para o advento da Primeira Guerra Mundial, com seus consequentes horrores e traumas. Adquiriu, no entanto, um significado mais abrangente nos dramas primeiros expressionistas, em que a expressão emocional em si se constituía como forma e conteúdo.

As peças *Der Sohn (O Filho)* de Walter Hasenclever, *Verführung (A Sedução)* de Paul Kornfeld, e *Der Bettler (O Mendigo)* de Reinhard Sorge, foram todas escritas durante 1912-1913, mas somente foram encenadas em 1916-17. Elas foram os veículos iniciais do desempenho expressionista. Desta forma, a representação *Schrei* personifica este Expressionismo precoce, cujo desenvolvimento ocorre pela primeira vez, não nos grandes centros como Berlim ou Viena, mas em vários teatros provinciais progressistas, principalmente localizados no sul da Alemanha, em cidades da região de Rheinmain, bem como Dresden⁴¹⁵ e Munique⁴¹⁶. Juntamente com o sua *Weltanschauung* que compreende

interpretação, com rostos lívidos e maquilagens violentas, e quem são visíveis as expressões delirantes imortalizadas pelo cinema expressionista. O uso insólito da iluminação pelos encenadores acentuava a máscara moldada no exagero dos traços fisionômicos, que visava ao arquétipo, mas muitas vezes resultava em caricaturas grotescas. O arsenal de gestos declamatórios, mãos crispadas e bocas escancaradas em *O Grito*, de Munch muitas vezes beirou o ridículo. O ator expressionista era explícito. Parecia trazer “o coração pintado no peito”. Ibidem, pp. 245-246.

⁴¹⁴ Confirmando isto, os atores Werner Krauss, Fritz Kortner e Ernst Deutsch, que David O. Kuhns coloca como ícones da interpretação *Schrei*, também serão ícones da atuação expressionista nas telas, junto com Conrad Veidt, Alexander Granach, Max Schreck. Do mesmo modo, Martin e Jessner. O primeiro dirigiu, em 1920, uma adaptação da peça expressionista de Georg Kaiser, *Von morgen bis mitternachts*, tendo Ernst Deutsch no papel central do bancário. Jessner dirige *Hintertrepe*, em 1921, com Fritz Kortner no elenco, em que elementos expressionistas se coadunam ao tempo e ao espaço já típico do Kammerspiele. Krauss já ficará célebre interpretando o Dr. Caligari.

⁴¹⁵ Lembrando que Dresden é a cidade onde se formou o grupo *Die Brücke (A Ponte)*, a grande manifestação do Expressionismo na Alemanha, fundada por um grupo de estudantes de arquitetura da Escola Técnica de Dresden: Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, em 07 de Junho de 1905. Somente em 1911 os artistas da Ponte se mudam para Berlim, onde as experiências na capital e o contato com as vanguardas internacionais, como o cubismo e o futurismo, levaram a uma mudança nos temas e na autoimagem do grupo. O grupo chega ao término de sua existência em 1913 como consequência de algumas discussões internas e dos diferentes desenvolvimentos artísticos de cada um. O nome do grupo, *A Ponte*, escolhido por Rottluff com base numa passagem de *Also sprach Zarathustra (Assim Falou Zarathustra)*, de Nietzsche, é representativo dos seus

estados emocionais e concepções filosóficas, a atuação *Schrei* - com o que era denominada a atuação extática - por estes teatros também foi uma declaração ousada de liberdade artística diante do domínio da tradição naturalista e da “magia” de Max Reinhardt. Uma apreciação das "origens" provincianas do *Schrei* do Expressionismo teatral, na verdade, remete à tradição de teatros subsidiados e cuja concepção do espaço teatral como uma espécie de laboratório de experimentação artística e não só espaço de entretenimento - não é de estranhar que alguns teatros regionais atraíram dramaturgos e atores abertos à investigação e à busca de novas formas, inspirados por teóricos como Adolphe Appia e Gordon Craig⁴¹⁷.

Em Berlim e Viena, é claro, foi Max Reinhardt quem liderou a maneira de tirar proveito das novas possibilidades de palco, sensivelmente ampliadas pelas novas capacidades de iluminação e maquinaria propiciadas pelo avanço tecnológico. As estilizações ecléticas de Reinhardt a partir da virada do século até o fim da guerra, sem dúvida, exerceram a maior influência individual na transição do Naturalismo para o Expressionismo teatral. Produções dele, Craig e de muitos outros dramaturgos antirrealistas, como Maeterlinck, Wedekind, e especialmente o último Strindberg, estabeleceram em 1916 uma tradição de encenação simbólica, que expandiram as possibilidades de tempo e de espaço e forneceram, pela sua vez, as diretrizes básicas para os diretores, que posteriormente os conduziram até o Expressionismo. Strindberg, principalmente, com sua concepção de íntimo e de subjetivo, se constitui numa verdadeira febre nos palcos alemães por essa época e o impacto de peças como *Rumo a Damasco*, *O Sonho* e *A Sonata dos Espectros*, no desenvolvimento das primeiras produções expressionistas, foi particularmente decisivo. Como afirma Kuhns, foi esta última fase da obra de Strindberg – “com a sua atmosfera onírica, dicção lírica, episódica na linha “drama de estações”, ação e caracterizações abstratas”⁴¹⁸ - que se apoderou dos palcos

objetivos artísticos no campo da pintura: estabelecer uma passagem (ponte) entre a arte sua contemporânea e a arte do futuro, renegando os cânones existentes na arte alemã neorromântica e estabelecendo, para isso, um contato íntimo com a natureza e a realidade.

⁴¹⁶ KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*, Cambridge University Press, 1997, p. 94.

⁴¹⁷ “O fato de que Expressionismo teatral ter se desenvolvido pela primeira vez em certos teatros provinciais progressistas está certamente relacionada com a tradição alemã bem estabelecida de teatro regional subsidiado, que data do século XVIII. Quando Bismarck uniu os inúmeros principados alemães e territórios após a Guerra Franco-Prussiana, esta tradição continuou em vigor, pois as várias administrações teatrais, regionais e locais, foram deixados intactos e permissão para continuar. Isso por si só não resulta necessariamente em uma receptividade para a *avant-garde* experimentação pós-naturalista. De fato, muitos teatros provinciais estavam estagnados em sua adesão, através da Primeira Guerra Mundial e mais além, para a tradição realista e naturalista. No entanto, sendo eles livres para definirem suas próprias políticas artísticas, alguns administradores e encenadores progressistas, em alguns dos teatros subsidiados, já por longa data, dessas cidades provinciais como teatro Düsseldorf, Frankfurt, Mainz, Darmstadt, Mannheim, Dresden, Munique, tiveram a oportunidade de experimentar e tomaram posse dela”. Ibidem, p. 95.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 96

alemães com o “imaginário simbólico de angústia psico-espiritual e alienação social, que pareciam captar tão perfeitamente o sentido da jovem geração expressionista e de sua própria situação histórica”⁴¹⁹.

Ao lado de diretores imbuídos do propósito de desemparedar o palco de pressupostos realistas e naturalistas enquanto imperativo de representação espaço-temporal, as montagens de peças proto-expressionistas nessa difusão de produções de textos de Strindberg também ajudaram a desenvolver um público específico, ainda que relativamente pequeno, voltado para a experimentação teatral. Ao abrir tanto o pensamento criativo de diretores quanto as expectativas estéticas do público, estas encenações abriram um precedente que preparou um terreno propício para propósitos mais ambiciosos e radicais, tanto para os artistas quanto para o público, de textos expressionistas que viriam a seguir. O que este período na história moderna do teatro alemão sinalizou, em suma, foi uma liberdade sem precedentes e a oportunidade para novas concepções de direção e escrita de textos.

Neste período, o teatro alemão favorecia uma liberdade nunca vista, o que estimulava o exercício desta liberdade tanto na atitude quanto em novos conceitos de encenação. Nessa esfera, um dos fatores principais para que as encenações expressionistas se desenvolvessem primeiramente nos teatros provinciais se devia ao fato de que os diretores de lá sentiam-se relativamente livres da pesada comparação com a maestria técnica de Reinhardt. Reinhardt dominou as duas primeiras décadas do teatro alemão do século XX, a tal ponto que, em geral, muitos teatros regionais simplesmente imitaram o seu trabalho. No entanto, vários diretores provinciais resolutamente resistiram a identificação com o legado Reinhardt. Dessa forma, o Expressionismo foi desenvolvido longe de Berlim e, portanto, longe de Reinhardt. Dentre esses encenadores, Richard Weichert foi um dos que manifestou diversas vezes “o desejo de ser livre de Berlim”.⁴²⁰ Deste modo, Reinhardt prosseguia seu domínio nos dois principais centros de teatros, Berlim e Viena; e, ao mesmo tempo, havia uma grande quantidade de trabalho inovador e de talento criativo no sistema teatro regional⁴²¹. E, em todo esse acesso e

⁴¹⁹ Idem.

⁴²⁰ RÜHLE, Gunter apud KUHNS, D. F. Ibidem, p. 98.

⁴²¹ “Em 1917, a de Dresden Albert-Theater, Kokoschka reencena *Morder, Hoffnung der Frauen* em um projeto triplo em que também estreou seus dramas expressionistas *Hiob* e *Der Brennende Dornbusch*. Esta produção contou com um elenco que incluía Ernst Deutsch, Kathe Richter, e o jovem Heinrich George nos papéis principais. Um ano antes, de direção de Richard Weichert no Mannheim Hoftheater já reorientou seu repertório para os novos antirrealistas / estilos de produção simbólica. Em Frankfurt, o progressista intendente Arthur Hellmer incentivados Georg Kaiser e outros autores emergentes, fazendo os estágios sob seu controle disponíveis para o desenvolvimento de suas novas peças. Carl Zeiss veio de Dresden para Frankfurt em 1917 e, com sua Regisseur Gustav Hartung, introduziu Expressionismo tanto para teatro quanto para a ópera na produção no Schauspielhaus lá. A convergência de autores expressionistas como Hasenclever, Kornfeld, Unruh, Zoff, Doblin, e Bronnen concluída a transformação de Frankfurt em um dos centros provinciais mais importantes

circulação, começava a ascender toda uma geração de atores e de atrizes tomados pela inquietação e que foram se desenvolvendo nesse redemoinho, transitando nesses teatros de província.

Durante esta época, Heinrich George se referia a Frankfurt como sua "pátria"; e, de fato, entre 1916 e 1919 foi atuando em elencos em Frankfurt, Dresden, Hamburgo, Mannheim, Darmstadt, e Munique que a maioria dos grandes nomes da fase expressionista Kortner, Deutsch, George, Elisabeth Bergner, Erwin Kaiser - explorou pela primeira vez seu caminho para as concepções inovadoras de desempenho exigidas pelo novo drama. Eles o fizeram, no entanto, não apenas em resposta a dramaturgia expressionista, mas também com referência ao modo como a sua própria formação e experiência tinha sido moldada por tradições divergentes e duradouras de atuação. Esta geração de jovens atores cresceu em meio a um conflito entre a declamação clássica ou a sua variante neorromântica, por um lado, e a versão naturalista de realismo, por outro.⁴²²

Desde o início do século XVIII, duas concepções conflitantes de atuação disputavam o domínio no cenário alemão. Uma delas foi o estilo formal e declamatório, baseado originalmente na tradição clássica francesa, e que mais tarde foi desenvolvido por Goethe na velha Weimar, de acordo com seus conceitos de "harmonia" e de "beleza". A outra foi a chamada escola realista, que surgiu a partir do Teatro Nacional de Hamburgo, em meados do século XVIII. Nesta tradição, havia o ideal de uma atuação mimética tecnicamente aperfeiçoada, articulada por Lessing em seu *Hamburg Dramaturgia*. Ainda não era um realismo psicológico fincado na emoção conquistada pelo rigor analítico na composição de personagens – como buscava Stanislávski -, mas sim um realismo artificial do tipo defendido por Diderot ao mesmo tempo na França. Como reação a essa artificialidade - tanto do "clássico" quanto do tipo "realista" – e com o caminho aberto por Escandinávia e França, foi que o teatro naturalista se desenvolveu na Alemanha, grande parte impulsionado pela presença de Otto Brahm (1856-1912) na direção da *Freie Brüne*⁴²³ e do *Deutsches Theater*⁴²⁴.

de desenvolvimento para o Expressionismo teatral. Posteriormente, Hartung tomou Expressionismo ao Darmstadt Landestheater e Weichert assumiu o controle em Frankfurt. Em Munique, o Kammerspiel encenava drama progressistas sob a liderança Erich Ziegel desde 1913. De 1917 em diante, Otto Falckenberg - cuja reputação *avant-garde* se estabeleceu com a encenação do Kammerspiel de *A Sonata dos Espéctros* acabei de mencionar, em 1915 - a liderança assumida de Ziegel e produziu uma grande matriz de trabalhos expressionistas por Kaiser, Sorge, Kornfeld, Essig, Goering, e mesmo Brecht no início, na sua peça quase expressionista *Trommeln in der Nacht (Tambores na Noite)*. Ziegel, por sua vez, abriu o Hamburg Kammerspiel com um programa dedicado a obras de Wedekind e seu repertório subsequente incluído Kaiser, Kornfeld e Barlach". Ibidem, p. 99.

⁴²² Ibidem, p. 100.

⁴²³ Influenciado pelo encenador naturalista francês André Antoine, a Freie Bühne foi fundada em 1889, tendo Otto Brahm sob sua administração, introduzindo as peças críticas de Henrik Ibsen na Alemanha e encenando as

Otto Brahm defendia intensamente a atuação naturalista contra as tradições de técnica e artificialidade então predominante; dizia querer que os atores e atrizes encontrassem as emoções do personagem “a partir de dentro e que as expressem com uma voz simples, natural - independentemente de que a voz é linda e ressonante, independentemente do gesto que o acompanhe ser gracioso ou não”⁴²⁵. Mesmo com o sucesso das peças naturalistas – e, por conseguinte, da atuação naturalista -, as produções dos clássicos pretendida por Brahm acabaram sofrendo de certa desarmonia de estilo, pois o velho drama poético era intrinsecamente ligado ao grande modo de declamação e não se adaptava à nova abordagem. Na virada do século, tanto a declamação quanto a rigorosa atuação naturalista estavam ficando fora de moda.

Diante desse impasse, parecia evidente que as velhas formas estavam estagnadas e nenhum sopro de renovação se encontrava nelas mesmas; ao mesmo tempo, o caminhar da situação histórica pedia uma nova forma de expressão que exprimissem novos anseios, incipientes impulsos críticos e, mesmo, de revolta. Na esteira do entusiasmo com Strindberg, diretores provinciais - e não ainda aqueles em Berlim - foram gradualmente convencidos a tentarem os experimentos mais ousados do Expressionismo inicial, cuja construção se inspirava nas inovações antirrealistas de sucesso de dramas como o *Rumo a Damasco*, *O Sonho* e *A Sonata dos Espectros*. Desde a virada do século, a obra de Reinhardt tinha alegado de forma convincente que cada estilo distinto da composição dramática requeria os meios de sua própria forma de direção correspondente. E Reinhardt, mesmo não pertencente ao movimento, pode colocar isso na prática quando encenou peças expressionistas no Deutsches Theater: pôs em cena, entre outras, as primeiras montagens de *O Mendigo*, de Reinhard Sorge e *Batalha Naval*, de Reinhard Goering⁴²⁶. Certamente diretores do teatro expressionista,

primeiras apresentações de peças de teatro do grande dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann. Apesar de sua influência, fechou depois de duas temporadas, embora ele tivesse encenado produções por mais três anos. Em 1894, no entanto, a missão da Freie Bühne tinha sido cumprida com o novo drama aceito em toda a Alemanha e impulsionando a criação de outros teatros privados e grupos amadores em Berlim, Munique e Viena.

⁴²⁴ Companhia teatral privada fundada em Berlim em 1883 pelo dramaturgo Adolf L'Arronge em reação às tradições teatrais que começavam a ficar ultrapassadas. Em 1894, Otto Brahm foi nomeado diretor e promoveu o novo estilo naturalista nas produções, que foram obsessivamente preocupados com a reprodução exata da realidade, em que predominava o diálogo natural e a integração cuidadosa de caráter, incidentes e meio ambiente. Brahm estimulada o realismo e encorajou escritores para tratar temas como alterações de conduta, crime, doença, e as vidas do proletariado. Sob sua orientação, o Deutsches Theater foi um sucesso popular e crítico. Quando ele renunciou ao cargo em 1904 e passou a liderança para Max Reinhardt, Brahm foi nomeado diretor do Teatro Lessing em Berlim, onde permaneceu até sua morte. A empresa experimentou um outro renascimento sob a direção de Max Reinhardt a partir de 1905, onde fundou uma escola-teatro, e construiu um teatro de câmara, o Kammerspiele; permaneceu diretor artístico do teatro até a sua fuga da Alemanha Nazista, em 1933.

⁴²⁵ BRAHM, Otto apud KUHNS, D. F. Op. cit., p. 100.

⁴²⁶ Na sequência dessas primeiras encenações, Reinhardt apresentará *Hiob (Jó)* de Kokoschka; *Kräfte (Forças)* de August Stramm; *Uma Geração*, de Fritz von Unruh, além de textos de Lennebahc, Else Lasker-Schüller e

durante e após a guerra, iriam achar que essa forma de montagem representava a feição do processo criativo, em especial, quando as possibilidades do jogo cênico solicitaram, em um momento histórico tão drástico e, mesmo traumático, uma expressão tão forte, ardente e intensa como a extática *Schrei*.

3.2.2 *Schrei*: êxtase e síntese.

Ao se pensar no *Schrei*, é claro, imediatamente trazemos à mente a famosa litografia de Munch, de 1893. De fato, Kuhns afirma que emprega o termo “para designar determinados textos expressionistas que apelavam para explosões vocais extraordinariamente intensas e prolongadas de emoção”⁴²⁷. Contudo, ao mesmo tempo, afirma que a inspiração é mais “visual do que auditiva”⁴²⁸, enfatizando o caráter fortemente sinestésico do termo: ao mesmo tempo designa de forma veemente som e imagem. O que une a forma expressionista são justamente esses acentos enfáticos de expressão, fortes contornos que se consolidam em traços, cores, versos, gestos, timbres ou inflexões. Na pintura, - além de Munch - Gauguin, Van Gogh e os fauvistas, com seus tons vivos e traços vigorosos, influenciaram profundamente tanto os pintores do círculo de Dresden, que se autodenominavam *Die Brücke* (*A Ponte*), quanto o círculo paralelo em Munique conhecido como *Neue Künstlervereinigung*. Mais do que grupos, eram verdadeiras comunas de artistas que não apenas aspiravam à renovação em uma nova visão da arte, mas que estendiam esse propósito na busca de um novo modelo de vida social, num ardente desejo de transformação da arte, da vida e do mundo. Uma dualidade que apresentava um ardente vitalismo que teve a inspiração da visão de mundo de figuras literárias como Walt Whitman, Rimbaud, Nietzsche e Wedekind, que exaltavam uma vontade livre e desejo de prazeres ilimitados. Contudo, não foram artistas relacionados com ambos os grupos que começaram a ilustrar a arte literária expressionista em periódicos como *Der Sturm*⁴²⁹, em que a angularidade violentamente emocional e a distorção especificamente associada com a arte visual expressionista tornou-se geralmente evidente⁴³⁰.

Arnold Zweig. FERNANDES, Silvia. "A encenação teatral no expressionismo". In: GUINSBURG, J. (org.). Op. cit., p. 234.

⁴²⁷ KUHNS, D.F., Op. cit., p. 101.

⁴²⁸ Idem.

⁴²⁹ *Der Sturm* (*A Tempestade*), foi uma revista vinculada ao Expressionismo e publicada em Berlim pela primeira vez em 1910, sendo a mais influente deste movimento. Fundada pelo poeta e crítico de arte Herwarth Walden, que popularizou o termo Expressionismo, criado para caracterizar toda a arte moderna que se opunha ao Impressionismo, mais tarde este abriu uma galeria de arte homônima (1912), divulgando em seu primeiro ano o grupo *Der Blaue Reiter* de Munique e os Futuristas italianos. Entre seus membros contava com Max Beckman, Lyonel Feininger, Barlach, Oskar Kokoschka e Egon Schiele. Entre os colaboradores literários estavam Peter Altenberg, Max Brod, Richard Dehmel, Alfred Döblin, Anatole France, Knut Hamsun, Arno Holz, Karl Kraus, Selma Lagerlöf, Else Lasker-Schüler, Adolf Loos, Heinrich Mann, Paul Scheerbart e René Schickele. O *Der*

A principal consequência formal desse convívio e influência entre artistas visuais e literários foi uma imagística de cores vivas – pigmentos no pintor e adjetivos no poeta - que carregavam uma violenta emoção, em que o jovem artista impunha um gesto de recusa de sua experiência da cidade, da máquina, do desregrado avanço tecnológico, das instituições da cultura oficial, da moralidade burguesa e a família patriarcal. Ao mesmo tempo, Diebold aponta uma dupla predisposição dos expressionistas: “o desgosto pela matéria e a espiritualidade, ou então o impulso vital para o prazer, o erotismo”⁴³¹ A peça *Von morgens de bis mitternachts (Da Aurora à Meia Noite)* de Georg Kaiser e os poemas de Georg Trakl, Georg Heym e Gottfried Benn expressaram isso com uma mistura de dor, desespero, visões melancólicas, imagens de horror e morte e cáustica ironia, enquanto os trabalhos abstratos de pintores como Kandinsky, Franz Marc, August Macke e Paul Klee registravam uma forte acuidade em suas linhas oblíquas, cuja vitalidade e energia ocasionavam novas vibrações e ondulações, sem qualquer afinidade com a natureza. Por sua vez, membros do *Die Brücke* como Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rotluff adotavam o primitivismo estético utilizando como forma condutora tanto a xilogravura quanto o uso de cores vivas como uma estridente resposta visual à inquietação afetiva do artista; ao mesmo tempo, banhavam-se nus com suas namoradas no lago Moritzburg para daí produzirem “pinturas de corpos nus na água ou em meio a folhagem, em linhas impudentes”⁴³², num gesto em que a liberdade do corpo se coadunava à liberdade espiritual e à liberdade artística. Simultaneamente, a poesia de Franz Werfel, "Oh Mensch!", expressava não repulsa, mas um abraço igualmente intenso de "humanidade" em um chamado apaixonado pela "Fraternidade Universal", um apelo que logo se tornaria chavão dentro do Expressionismo⁴³³. A indignação

Sturm consistia em focar dramas expressionistas, portfólios, ensaios de artistas, escritos teóricos de Walden sobre a arte. Cartões postais também foram criados como forma de apresentação da arte expressionista e abstrata de Franz Marc, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, August Macke, Gabriele Münter, Georg Schrimpf, Maria Uhden, Rudolf Bauer e outros. O termo *Sturm* foi marcado por Walden para representar a maneira pela qual a arte moderna foi penetrante na Alemanha na época.

⁴³⁰ “Entre 1910 e 1912 artistas gráficos, tais como Max Pechstein, Emil Nolde e Cesar Klein, associado com *Die Brücke*, responderam em ilustrações periódicas e impressões em xilogravura para as imagens vívidas do verso e prosa que estavam sendo escritos por membros de associações literárias expressionistas, como os *Neopathetisches Cabaret, Sturm e Aktion*. Durante este período, como observado anteriormente, Kokoschka estava ilustrando sua própria obra literária e dos outros nas páginas de *Der Sturm*. Kandinsky, um membro fundador da *Neue Künstlervereinigung*, publicou o almanaque *Der Blaue Reiter*, juntamente com Franz Marc, em 1912; isso em conjunto com uma exposição de pintura - com o mesmo título - em dezembro de 1911, por eles, Delaunay, o compositor Arnold Schoenberg, e August Macke entre outros. Entre os editores, Kurt Wolff foi particularmente responsável por facilitar o intercâmbio entre artistas expressionistas, poetas e dramaturgos.” KUHNS, D.F. Op. cit., p. 102.

⁴³¹ ASLAN, O. Op. cit., p. 118.

⁴³² CARDINAL, R. Op. cit., p. 53.

⁴³³ “O ideal pós-guerra do Novo Homem pode facilmente degenerar-se em um clichê. Os apelos de Kurt Heynicke “Oh, Homem, venha à luz!” (*O Mensch, inst Licht*), de Johannes R. Becher “Homem, erga-se!” (*O Mensch, stehe auf!*) e de Ernst Stadler “Homem, transforma-te na tua essência!” não convocam para um

com os efeitos nefastos da cultura burguesa e a empatia para todo o sofrimento humano teve, em sua essência, um desmesurado desejo vitalista a ser intensamente vivo. Este foi o significado básico da *Schrei* na arte expressionista antes de 1914. No entanto, até o final da guerra, esse apetite pela vida sofre uma violenta reviravolta, adquirindo um grotesco – e mesmo irônico - novo significado: o *Schrei* expressionista assumiu a função muito mais bem definida de expressar o trauma da batalha⁴³⁴. De fato, em seu drama antiguerra de 1918, *Seeschlacht (A Batalha Naval)*, Reinhard Goering estipula que "a peça⁴³⁵ começa com um grito."⁴³⁶

Nos primeiros dramas expressionistas, no entanto, o grito vitalista não é incorporado nos soldados traumatizados, mas na figura típica do artista de "rosto magro e ardor nos olhos", como Kurt Pinthus descreveu o jovem Hasenclever quando leu sua nova peça *Der Sohn* no cabaré literário *Das Gnu* no início de 1914. Nestas peças, o *Schrei* desponta de uma batalha - cultural, em vez de militar - da vida contra a morte. Na peça de Hasenclever, o filho idealista enfrenta a tirania do pai apegado aos valores mofados dos *status quo* brandindo um revólver em suas mãos, o que ocasiona a parada cardíaca do pai; já na peça de Arnolt Bronnen, *Vatermond (Parricídio)*, como o próprio título indica, o filho chega às vias de fato com o pai, assassinando-o. O conflito do filho contra o pai isto é concebido como o grito, não de indivíduos isolados, mas de toda uma geração.⁴³⁷

Na verdade, o *Schrei* parece ter encarnado para os expressionistas em uma espécie de gesto síntese da existência humana: o signo da humanidade, tanto em sua forma primitiva mais selvagem quanto em sua espiritualmente mais sublime. A epígrafe que Bernhard Diebold escolhe para seu estudo sobre os vários modelos dramáticos expressionistas ilustra o espírito comum subjacente a todas elas: "O homem não pode acreditar que ele é como os animais; e não pode acreditar que ele se parece com os anjos. Ele não pode ignorar um e não o outro; ele

programa definido de regeneração social, mas exibem a falta de clareza do sentimento proveniente de um lema pretensioso: *Mensch* (homem, humanidade). Não obstante, houve tentativas genuínas e sinceras de apressar a vinda daquela a que Marc e Kandinsky chamavam "época de grande espiritualidade", tentativas estas que incluíam projetos concretos de educação coletiva". Ibidem, pp. 54-55.

⁴³⁴ KUHNS, D.F. Op. cit., p. 102

⁴³⁵ *Play* no original, o que sugere jogo. Assim como o *spiel* em alemão.

⁴³⁶ Ainda durante a guerra, três dos principais dramaturgos alemães do período escreveram peças tomando como assunto a própria guerra. Reinhard Goering (1887-1936) escreveu *Seeschlacht*, Georg Kaiser (1878-1945) a trilogia *Gás* e Ernst Toller (1893– 1939) *Die Wandlung (A Transformação)*.

⁴³⁷ Lembrando que a relação problemática entre filho e pai também é um tema bastante caro a Kafka, um autor que Cardinal considera "expressionístico". Em *Das Urteil (O Julgamento)*, ao contrário dos dramas expressionistas, é o filho que morre, suicidando-se por ordem do pai. Em *Brief na den vater (Carta ao Pai)*, acaba não precisando seus sentimentos. Como aponta Cardinal, na relação de Kafka com o pai, "a culpa caminha lado a lado com o ódio numa sensibilidade angustiada". CARDINAL, R. Op. cit., p. 50.

deve conhecer ambos”.⁴³⁸ Dessa forma, o *Schrei* era, ao mesmo tempo, a experiência e a expressão dessa dupla condição, cuja dualidade manifesta uma carregada "tensão barroca" em que, como observa Kuhns, Kasimir Edschmid reconheceu a "ardor fanático" da "verdadeira tradição nacional alemã em atuação"⁴³⁹. "Animal" e "anjo" são imagens do pensamento que trazem em si a um legado barroco e são características de uma ambivalência que oscila entre as esferas do sagrado e do profano e percorre toda a forma expressionista e, por extensão, do desempenho do ator, tão bem configurada na noção de "êxtase".

A síntese dessas oposições, de acordo com Felix Emmel, foi o "gesto extático". Emmel foi um dos principais teóricos da interpretação *Schrei* e um compendio de suas ideias principais se encontra em seu livro *Das ekstatische Theater (O Teatro Extático)*, publicado em 1924. Para ele, o gesto extático era a personificação da "transformação interna do homem privado, em forma poética... aquela condição religiosa de ser possuído pelo ato de criação poética"⁴⁴⁰; nesse sentido, o ator deveria abandonar-se a si mesmo para dar corpo e transmitir a forma poética da encenação pela via do "êxtase". Tendo suas raízes nos cultos gregos, o êxtase tem o potencial de manifestar o apelo sensível para uma revolução interior, através de meios de expressão que o ator emprega desprendidos da realidade prosaica e expandidos em sua forma artística e poética.

Emmel argumentou que a arte compreende dois níveis: o "periférico" e o do "centro". Arte periférica tem a ver com os sentidos físicos [*Kunst der nerven*]; arte do centro envolve a faculdade espiritual [*Kunst des Blutes*]. "O ator de nervos seria aquele que faz uma imitação periférica do personagem; o ator de sangue se metamorfosearia no interior, dando seu sangue e sua alma à personagem para alçá-la ao tipo"⁴⁴¹. Para Emmel, Albert Basserman⁴⁴² era um "ator de nervos", que tinha uma imensa capacidade de transformar-se externamente; já

⁴³⁸ DIEBOLD, Bernhard. *Anarchie im Drama* (Frankfurt: Frankfurter VerlagsAnstalt, 1921), p. 5 apud KUHNS, D.F., Op. cit, p. 103.

⁴³⁹ EDSCHMID, K., *Schauspielkunst*, p.118 apud KUHNS, D.F., ibidem, p. 103.

⁴⁴⁰ EMMEL, Felix apud KUHNS, D.F. Op. cit, p. 103.

⁴⁴¹ EMMEL, Felix apud ASLAN, Odette. Op. cit., p. 117.

⁴⁴² Considerado o grande ator realista de sua geração na Alemanha. Nasceu em Manheim em 1867 e morreu num voo sobre o Atlântico em 1952. Integrou o elenco do Otto Brahm no Deutsches Theater e também no Lessingtheater. Foi um grande intérprete de Ibsen e Hauptmann, o que não o impediu de ter êxito em peças de Shakespeare (*O Mercador de Veneza*), Schiller (*Wallenstein*) e Strindberg (*Tempestade*, em que foi dirigido por Max Reinhardt no Kammerspiele). Já célebre no teatro, estreou no cinema em *Der Andere* (1913), de Max Mack, adaptação de *Mr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, e que causou sensação na época por ser sua estreia no cinema. No cinema alemão, trabalhou com Richard Oswald, Ernst Lubistch e Leopold Jessner, antes de atravessar o Atlântico fugindo no nazismo. Por essa época, continuou trabalhando no cinema, tendo suas participações mais conhecidas em *Correspondente Estrangeiro (Foreign Correspondent)* de Alfred Hitchcock, em 1940; e *Sapatinhos Vermelhos (The Red Shoes)* da dupla britânica Michael Powell e Emeric Pressburger, em 1948.

Friedrich Kayssler⁴⁴³ era um "ator de sangue", que tem apenas a si mesmo, mas carrega toda a humanidade dentro de si, o que o faz apto à transformação interna.

A disparidade de estilos está em que o modelo encarnado por Basserman atua de forma científica, num sentido de esclarecimento que, aos olhos expressionistas, soaria quase positivista. Formalmente, palavra e gesto cooperam entre si, mas não se tornam uma unidade expressiva. Já o "ator de sangue" efetua esta coligação de meios expressivos. Segundo Emmel, a expressão não deve ser resultado de uma sobreposição entre as expressões vocal e gestual, que privilegia um desses elementos; mas deve-se "fazê-las brotar da mesma fonte, do mesmo ritmo, para atingir a unidade palavra-gesto. É preciso falar com o corpo e mover-se com as palavras".⁴⁴⁴ Esse enlace só é realizado através da conduta instintiva próprio do "ator de sangue", atuando de modo que a expressão seja conduzida a um estado de encanto poético por onde toma forma a unificação extática da palavra e do gesto. Assim, a atuação em êxtase é "uma estranha mistura do consciente e do inconsciente" - a "consciência do sonho-visão", no qual, como o ator de "sangue" Kayssler observou, "é a alma que atua"⁴⁴⁵.

Fritz Kortner e Werner Krauss são os dois atores mais enaltecidos por Emmel. O primeiro privilegia a voz no seu processo criativo; Emmel o considera um "mestre da voz" (*Meistersprecher*) e o próprio Kortner se considerava "um borbulhante atleta da voz".⁴⁴⁶ O segundo, compõe sua personagem a partir do corpo, sendo a personificação mais bem-acabada da corporificação extática (*Gebardenekstase*). "Cada um de seus personagens", diz Emmel, "significa uma metamorfose fisicamente em êxtase".⁴⁴⁷ No entanto, nenhum virtuosismo ou atributo de extraordinária capacidade, por si só, alcança completamente o desempenho expressionista ideal. Nesse sentido, suas qualidades reunidas produziriam um ator ideal: "O que ambicionamos no ator ideal é a unidade interior de corporificação extática de Krauss e da força dinâmica verbal de Kortner"⁴⁴⁸.

⁴⁴³ Friedrich Kayssler (1874-1945). Grande ator da mesma geração de Bassermann. Trabalhou com Otto Brahm no Deutsches Theater e também com Max Reinhardt, quando este se tornou responsável pelo teatro em 1905. Foi diretor do Volksbühne de Berlim, de 1918 a 1923. Era um ator eminente intelectual, com profundo conhecimento da literatura moderna. Entre seus maiores êxitos no palco, estão *Gyges und sein Ring* (*Gyges e seu anel*) de Hebbel e *Fausto* de Goethe, em que fazia o papel título enquanto Bassermann interpretava Mefistófeles, ambos dirigidos por Reinhardt. Também foi grande intérprete do repertório moderno, de peças de Ibsen, Hauptmann, Strindberg. No cinema, atuou em 56 filmes.

⁴⁴⁴ ASLAN, Odete. Op. cit., p. 119.

⁴⁴⁵ EMMEL, F. *Das ekstatische Theater*, 37.

⁴⁴⁶ KORTNER, Fritz apud ASLAN, Odete. Op. cit., p. 118.

⁴⁴⁷ KUHNS, D.F. Op. cit., p. 105

⁴⁴⁸. Julius Bab, em sua ampla galeria de retratos de atores, *Schauspieler und Schauspielkunst* (1926), usou o mesmo método de síntese e contraste que Emmel emprega. Seu ensaio sobre Krauss e Kortner, por exemplo, é intitulado "*Krauss e Kortner, ou figura e voz*" [*Gestalt und Stimme*]. Como Emmel, Bab viu os dois atores como opostos totais em seus respectivos virtuosismos, mas o que os unia como "expressionistas" era ao mesmo tempo

O que realmente aproximava os grandes atores enquanto expressionistas, era, principalmente, o recurso a uma simplificação dos meios e formas de expressão. Simplificação que, para o ator expressionista, envolveu a redução do movimento físico a o mínimo. A ideia era que, quando um gesto ocorresse, tivesse uma carga simbólica e alegórica abrangente no alcance de significações, e não psicologicamente elucidativo como no teatro naturalista, por exemplo. O mesmo acontece com a redução da fala a um diálogo telegráfico [*Telegrammstil*] disposto a uma “essencialização”⁴⁴⁹ semelhante à concisão da expressão gestual. Ao mesmo tempo, a contenção física e verbal nesse procedimento de síntese, quando aplicado a atuação *Schrei*, tinha o propósito de gerar uma enorme pressão emocional que acabaria por explodir em gestos expansivos e longos monólogos apaixonados. Lançados como flechas, palavras e gestos crivavam o público com “avalanches visuais e auditivas retumbantes”⁴⁵⁰ e faziam dos atores incendiários arautos dessa nova e flamejante sensibilidade artística. Este influxo de redução resultante de compressão rumo à expansão explosiva, de fato, foi o ritmo essencial da atuação *Schrei*. Mais do que um grito manifesto e visível, era uma enfática exteriorização da pressão emocional que era retida e depois detonada bombasticamente, o que abria a passagem para que movimento e fala constituíssem "gestos de êxtase." Na teoria, pelo menos, houve uma consequência sinestésica - própria dos anseios expressionistas - na expressão: o discurso tornou-se visual e o movimento tornou-se auditivo.

"a sensação de enorme escala" e "a coragem para uma certa simplificação rítmica", atributos quais eles compartilhavam.

⁴⁴⁹ KUHNS, D.F. Op. cit., p. 105

⁴⁵⁰ Idem.

3.2.3 Suprema tríade: Krauss, Körtner e Deutsch⁴⁵¹

Na galeria de retratos do crítico Julius Bab, Kortner, Krauss e Ernst Deutsch são os mais representativos "expressionistas" na atuação; por outro lado, nenhum dos três são considerados exclusivamente "atores expressionistas"⁴⁵². De sua experiência com Krauss especificamente, Bab destaca "o contorno de sua caracterização física" na sua forma de apresentação dos personagens, assim como compara sua composição a "retratos desenhos de giz colorido, muito afiados nas pinceladas, muito bem definidos". Em suma, "a imaginação deste ator agarra o contorno físico de um personagem com energia muito espantosa"⁴⁵³.

No início de sua carreira, Krauss trabalhou com Wedekind. O principal resultado dessa experiência foi o que ele tomou para si mesmo a paixão e a energia de Wedekind. Assim, Krauss atuava com "energia espiritual sem precedentes" e tornou-se o "protótipo do novo ator"⁴⁵⁴ e o que carregou o epíteto de ser a ponte entre Wedekind e os novos atores dos

⁴⁵¹Segui a linha do Expressionismo *Schrei* traçada por Kuhns, onde os três intérpretes foram os mais proeminentes no teatro. Lembrando que no campo das artes performáticas dentro do Expressionismo, além de Mary Wigman na dança, há que se destacar as atrizes de teatro Gerda Müller, Gertrud Eysoldt e Agnes Straub, a atrizes de cinema Asta Nielsen, Lil Dagover e Greta Schröder, além da figura ímpar da dançarina e performer Valeska Gert. Esta última foi também pioneira no posicionamento frente às questões de gênero, que se refletia no tratamento dado ao corpo em suas performances. Mas é bastante problemática e ambivalente a postura expressionista em relação às mulheres, sendo um tema que mereceria um estudo muito mais aprofundado. Algumas considerações são bem apontadas por Roger Cardinal, em que pese a pouca capacidade de convencimento de sua hipótese de "ímpeto agressivo": "Quanto a atitude frente às mulheres, pode-se afirmar que as visões reacionárias de um Schopenhauer (a mulher enquanto antagonista irracional do homem) ou de um Strindberg (o amor sexual equivale ao inferno) predominam sobre as visões emancipatórias de um Novalis (a mulher encarna a sabedoria intuitiva) ou de um Ibsen (a mulher afirmando sua identidade de forma esplendida). Existe um bom número de autores expressionistas que retratam a mulher de forma violenta e degradante (Munch, Kokoschka, Schiele, Kirchner, Permeke, etc.; os pintores Beckman e Dix da corrente *Neue Sachlichkeit* são especialmente virulentos). A caricatura e distorção são "também" características da revolução forma da pintura: no entanto não desculpam um clamoroso sexismo, como os admiradores das mulheres expressionistas de Picasso podem notar. Por outro lado, existem exemplos comoventes de um tratamento terno dado às figuras femininas (Mueller, Macke, Jawlensky). As feministas talvez se interessassem em estudar por que as poucas pintoras e poetisas expressionistas (Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter, Else Lasker-Schüller, Claire Goll) tendem a ser frequentemente omitidas de estudos sobre o movimento por serem (talvez) excessivamente hesitantes ou por apresentarem uma falta de ímpeto expressivo. Käthe Kollwitz é a única que emerge com uma reputação que lembra a de seus colegas masculinos. Somente nas artes ligadas a performance - por exemplo, a dançarina Mary Wigman, as atrizes de teatro Gerda Müller, Gertrud Eysoldt e Agnes Straub, e a atriz de cinema Asta Nielsen - é o que o equilíbrio de certa forma se restabelece. CARDINAL, R. Op. cit., p. 114, n. 8.

⁴⁵² "No ensaio sobre Kortner e Krauss [*Schauspieler und Schauspielkunst*], Bab faz eco à distinção de Emmel entre os dois atores, localizando o poder de Kortner em sua voz e de Krauss em seu caráter de êxtase corporificado. Bab passa a maior parte do seu tempo discutindo Krauss, o que sugere uma prioridade do corpo mais do que da voz em sua visão da essência do desempenho do expressionista. No entanto, também enfatiza a importância da voz de Krauss, que, embora não com base em suas caracterizações, que, não obstante deixa de ser um "suporte adequado e ilustração do clima predominante os quais suas 'imagens espaciais' são estabelecidas". KUHNS, D.O. Ibidem, p. 106.

⁴⁵³ BAB, Julius apud KUHNS, D. F. Ibidem, p. 106

⁴⁵⁴ RÜHLE, Günther. *Theater für die Republik, 1917-1933 in Spiegel der Kritik*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1967, p.17 KUHNS, D. F., Op.cit., p. 106. Para Kuhns, esta descrição é digna de nota: porque as palavras de

dramas expressionistas. Embora tenha começado a atuar em uma idade muito precoce, ele nunca foi formalmente treinado. Em 1913, seu desempenho em uma produção de *Peer Gynt* atraiu a atenção do ator Alexander Moissi – que também trabalhou com Wedekind e participou da estreia de *Fruhlings Erwachen (Despertar da Primavera)*, dirigido por Reinhardt no Kammerspiele em 1906 -, e que recomendou a Reinhardt a contratação de Krauss no Deutsches Theater. Wedekind, por sua vez, tendo trabalhado pela primeira vez com Krauss em produção de sua peça *Os Cantores da Câmara (Der Kammersänger)*, ficou tão impressionado que concluiu que ele finalmente tinha encontrado um ator que tinha entendido como fazer seus personagens. Quando Reinhardt produziu o ciclo Wedekind, em 1913-1914, o dramaturgo insistiu com o encenador na utilização de Krauss em vários papéis principais. Krauss foi contratado e durante a temporada de 1913-1914, na companhia de Reinhardt, atuou em vários papéis de Wedekind. No Deutsches Theater, sua forma exemplar de atuar correspondeu às concepções expressionistas, atestado principalmente em seus trabalhos em personagens de Wedekind (Schigolch em *Erdegeist*, Launhart em *Hidalla*, Professor Diiring em *Der Stein der Weisen*, Konsul Kasimir em *Marquis von Keith*), no final de sua primeira temporada com Reinhardt.⁴⁵⁵

Na forma de atuar, Krauss se diferenciava da abordagem psicológica dos outros atores de Reinhardt, optando por uma forma mais distanciada e formalista de construção. O crítico Herbert Ihering destaca o aspecto sinestésico de seu desempenho como marinheiro em *Seeschlacht* de Reinhard Goering, dirigido por Reinhardt em 1918. Segundo o crítico, o ator atuou “com sentidos trocados”, onde “a palavra não era acompanhada de gestos, nem amplificada pelo movimento: a palavra era gesto, o Verbo se fez carne”, como se “visse sons e enxergasse gestos”⁴⁵⁶ Uma figura que parece fundir a concepção de ator ideal de Emmel, combinação das capacidades inversas encarnadas pela voz dinâmica de Kortner e pela corporificação extática de Krauss. Do mesmo modo, o crítico também faz menção ao procedimento de síntese do Expressionismo *Schrei*, ao afirmar que Krauss, no mesmo trabalho, “abrevia em vez de completar. Se Expressionismo é em última análise concentração é, aqui está um ator expressionista”.⁴⁵⁷

O procedimento de redução física e vocal exige não só grande concentração e intensidade, mas também esmerado rigor nos gestos e na expressão. Em termos de movimento

Rühle não são as de um crítico contemporâneo escrito no auge do expressionismo teatral. Em vez disso, a descrição da atuação de Krauss, escrito quase meio século mais tarde, sugere a durabilidade das estimativas críticas originais da obra de Krauss, qualificada em termos superlativos semelhantes.

⁴⁵⁵ WALLSTAB, Kurt apud KUHNS, D.F. Op. cit., p. 106.

⁴⁵⁶ IHERING, Herbert apud KUHNS, D. F. Op. cit., p. 107.

⁴⁵⁷ Idem.

físico, alterações bruscas de ritmo por vezes produz efeitos meramente mecânicos, cujo vazio e afetação era essencialmente ineficiente. Assim, o ator expressionista, ocasionalmente, assumiu as qualidades de um *autômato*, " com passo primitivo e gesto brusco no meio dos espectadores", como Rudolf Frank coloca⁴⁵⁸. Contudo, tal rispidez na expressão, controlada com o devido apuro, servia para concentrá-la em vez de torná-la obscura ou enfraquecida.

Na atuação de Krauss, Bab encontrou "a exatidão de uma fantasmagórica marionete em cada movimento"⁴⁵⁹. A voz dele sofria de uma falta de melodia, o que o levava a contornar seu discurso não com extensas pinceladas que exigissem grande fôlego, mas com "pontuação espasmódica" própria do *Telegrammstil*, dizendo as frases de maneira entrecortada. No entanto, tal era o controle de Krauss de seu estilo vocal *staccato* e de sua gama de expressões carregadas de ambivalência que, de acordo com Bab, ele poderia transformar o riso zombeteiro de um personagem - ou mesmo uma agonia de morte – em uma "Melodia fantasmagórica". Mas, no caso de Krauss, o elemento vocal e o elemento físico de sua atuação não são separados, assim como não há separação entre "o grito de um predador selvagem de seu salto físico para matar"⁴⁶⁰. Foi justamente essa capacidade de fusão envolvendo som e visão no desempenho *Schrei* de Werner Krauss que lhe permitiu, como disse Bab, de ser "um dos poucos na Alemanha [na época] que [pode ser] verdadeiramente criativa no cinema"⁴⁶¹.

Se a corporificação extática de Krauss teve um impacto visual amplificado sobre os sentidos do espectador, a voz de Kortner, de acordo com Bab, poderia manifestar a sua presença física no palco antes mesmo de ter feito a sua entrada. Como Gessler na produção de Leopold Jessner de *Wilhelm Tell* (Berlim, Staatstheater, 1919), Kortner, ainda nos bastidores, assombrava a plateia com sua voz, que "nos preenchia de medo quase físico" e que "crepitava como um relâmpago"⁴⁶². Esse relato do efeito eletrizante sobre o público da capacidade vocal desse autodenominado "atleta da voz" nos dá a impressão de uma súbita e intempestiva explosão de energia. No entanto, afirma Kuhns:

A diferença entre a intensidade de foco de Krauss e de Kortner "é a diferença entre um punhal e um porrete." A arte do primeiro era a "dissecar drasticamente" o trabalho do "cérebro"; isto resultou na "concretude fervorosamente definida de um retrato." A arte do último era um "fluxo de inchaço, um golpe devastador" impelido a partir do "sangue"; produziu a "sempre inconcebível, magia crescente de uma voz". A atuação de Krauss foi

⁴⁵⁸ FRANK, Rudolf, *Das neue Theater* (Berlin: n.p., 1928), 32 apud KUHNS, D. F., Op. cit., p. 108.

⁴⁵⁹ BAB, Julius, *Schauspieler und Schauspielkunst*. Berlin: Osterheld, p. 134 apud KUHNS, D.F., Op. cit., p. 108.

⁴⁶⁰ KUHNS, D.F. Op. cit., p. 108.

⁴⁶¹ Idem.

⁴⁶² BAB, Julius apud KUHNS, D.F., Op. cit., p. 109.

galvanizada pela energia da transição súbita; já as performances de Körtner parecem guiadas por uma energia de impulso. Aqui vemos os extremos opostos do espectro rítmico de desempenho em êxtase: *Schrei* como explosão expressiva e *Schrei* como um crescendo cumulativo. Neste último sentido rítmico, Kortner foi um arquiteto verbal. "Seu *Otelo*", como lembra Felix Emmel, "permitiu a um amor exorbitantemente crédulo crescer dentro de uma palavra-catedral."⁴⁶³

Se Krauss era herdeiro de Wedekind, Kortner - cujo vocal tonitruante é legado da tempestuosa tradição da arte declamatória, inspirou-se no grande ator austríaco da segunda metade do século XIX e início do XX, Josef Kainz⁴⁶⁴. Kainz tinha um estilo de atuar que lembrava os ideais de "harmonia e beleza" da velha Weimar⁴⁶⁵, um estilo pouco adequado às metas do programa naturalista que, mais tarde, foram introduzidos por Brahm no Deutsches Theater em 1894. Assim, os grandes gestos e voz magnífica deste ator da "velha escola" se tornaria um modelo teatral para a revolta contra o naturalismo muito antes do Expressionismo tomar a forma de um movimento teatral. O que Kortner trouxe para o palco expressionista foi precisamente a estética do desempenho lírico que ele tão ardentemente admirava em Kainz. Em sua autobiografia, Kortner recorda do impacto que a atuação de Kainz lhe causou quando jovem:

Uma noite, pela primeira vez, eu vi Josef Kainz como Franz Moor no palco do Burgtheater. A era de eletricidade tinha começado, e Josef Kainz era seu filho, e por meio dele fomos arrastados pela corrente principal da época. Seu comedimento em si era carregado eletricamente; seu espírito transmitia energia cintilante; seu discurso era uma forte corrente. Às vezes, assumiu a rapidez da velocidade do som, quando Kainz com raiva, rebeldia, apaixonadamente, descarregava exultante em si mesmo, impulsionando sua voz até níveis sem precedentes. Aqui um gênio cantou uma nova melodia, pulsando por todo o ritmo de uma época que estava surgindo antes de estarmos consciente dela.⁴⁶⁶

⁴⁶³ KUHNS, D. F., Op. cit., p. 109.

⁴⁶⁴ Ator austríaco de origem húngara (1858-1910). No início da carreira foi ator da corte de Ludwig II da Baviera, o protetor de Wagner (E retratado por Luchino Visconti no filme de 1973). Em 1883 foi contratado pela recém-criada Deustches Theater, conquistando o público berlinense com atuações em Shakespeare (Romeu, Hamlet, Ricardo II) e Schiller (Don Carlos e Franz Moor de *Os Salteadores*). Foi para Berliner Theater em 1888, mas desentendeu-se com o diretor Ludwig Barnay e foi expulso da companhia. Após fazer uma bem-sucedida turnê pelos EUA, foi capaz de retornar ao Deutsches Theater em 1892. Finalmente, em 1899, ele foi contratado pelo Burgtheater de Viena e, investido com o título de *Hofschauspieler* ("Ator Tribunal"), interpretou personagens como Shylock em *O Mercador de Veneza*, Tartufo e Mefistófeles. Tornou-se célebre pelo inconfundível ritmo musical de sua expressão vocal.

⁴⁶⁵ "Desde o seu início, a própria tradição Weimar foi construída sobre o conflito entre a preferência de Goethe de "contenção clássica" e o gosto de Schiller para extravagância. O que unia os dois poetas era sua crença no ideal de beleza e sua visão comum de atuação como uma questão de declamação musical e efeitos orquestradas. Aliás, foi este modelo musical de encenação que Felix Emmel considerou como o mais antigo antepassado do desempenho em êxtase expressionista". KUHNS, D. F. Op. cit., p. 110

⁴⁶⁶ Kortner, *Aller Tage Abend*, p.25-26 apud KUHNS, D. F., Op. cit., p. 109.

Kortner, ao ter o primeiro contato com o trabalho de Kainz, adotou um estilo devedor da tradição romântica. Kainz era herdeiro do violento lirismo do drama romântico do início do século XIX e da ideia de Weimar sobre musicalidade do desempenho. Em meados do século XIX, a escola do realismo romântico - que produziu atores como Kainz - tentou sintetizar essas ideias clássicas e realistas de desempenho. A insistência naturalista no desempenho mimético - com base no determinismo materialista - tentou destruir este compromisso com o refinamento técnico da tradição instrumental de corpo e voz na atuação, mas não foi totalmente bem-sucedida; em grande parte pela persistência de Kainz em atuar na maneira solene e declamatória tradicional, enquanto os jovens atores das produções naturalistas de Brahm atuavam de forma naturalista. De qualquer maneira, ainda que a atuação extática expressionista tenha sido inspirada por artistas como Wedekind e pelas exigências da própria dramaturgia, tal atuação começou com uma abordagem neorromântica.

Também Reinhardt contribuiu para o desenvolvimento do desempenho expressionista, treinando atores como Kortner⁴⁶⁷. No trabalho com o diretor, Kortner desenvolveu seus dotes vocais, como em sua participação em coros como em *Édipo Rei*, onde viria a aprimorar a voz que estremeceria a cena expressionista. Se dramaturgos expressionistas procuraram explorar o material emocional cru dos atores, as tradições de Kainz e Reinhardt forneceram uma gama de princípios técnicos e formais diante dos quais os atores aprimoravam seu controle expressivo. Para Kuhns, a dramaturgia *Schrei* expressionista, em suma, “não suscitou uma nova forma de atuar tanto como ele inspirou o rejuvenescimento e adaptação de um antigo”⁴⁶⁸.

O virtuosismo técnico necessário para esse tipo de atuação, no entanto, teve seus limites em termos de satisfação expressiva para o ator. Kortner logo se sentiu desolado sobre sua capacidade: “me abandonei a entrega vocal e não aprendi a entrar em contato com seu correspondente efeito mímico. Por mais que eu quisesse, eu não encontrava o caminho da exclusividade vocal para a expressão corporal. Ainda não tinha visto Chaplin”⁴⁶⁹. Embora tentasse apreender pela observação de animais e crianças e da expressão gestual do ator naturalista Albert Basserman – ainda que Kortner considerasse seu trabalho “prejudicado pela voz” - foi o contato com Chaplin que se constituiu um divisor de águas em seu trabalho; muito provavelmente, esta influência se efetivou posteriormente ao trabalho da fase

⁴⁶⁷ Não só Kortner, mas toda a nata de atores alemães que frequentaram o teatro e o cinema alemão do período trabalharam ou esmo, foram treinados por Reinhardt: “Os laços que unem o teatro de Max Reinhardt e o cinema alemão são evidentes já em 1913. Com efeito, os principais atores desses filmes, Wegener, Basserman, Moissi, Theodor Loos, Winterstein, Veidt, Krauss, Jannings, para citar apenas alguns, vêm da *trupe* de Reinhardt.” EISNER, Lotte H. Op. cit., p. 44,

⁴⁶⁸ KUHNS, D. F. Op. cit., p. 111.

⁴⁶⁹ KORTNER, Fritz apud KUHNS, D. F. Op. cit., p. 112.

expressionista do Kortner e coincidiu com sua atuação no cinema silencioso - mais tarde na República de Weimar – ainda que afirmasse que esta inquietação da relação entre expressão física e vocal já tivesse se infiltrado nele algum tempo.

Ainda não conhecia a magia do silêncio expressivo que pode até mesmo dispensar o discurso. Exigiu tempo para que ela ocorresse em mim e que percebesse que o gesto rege a fala, de fato a cria. Que testa, olhos, cílios, sobrancelhas, alunos, lábios, cantos da boca, queixo, de trás da cabeça, nuca do pescoço, braço, perna, punho, dedo, espinha dorsal, garganta, couro cabeludo, tronco e pélvis tinham a capacidade de comunicar os segredos da humanidade, como mais tarde vi pela primeira vez com Chaplin. Através da minha experiência com Chaplin, este reconhecimento finalmente me convenceu de que expressão corporal e facial liberta a verdadeira expressão vocal. Quando, em um ator talentoso, o som é falso, então a origem da falha encontra-se geralmente na face, no comportamento físico, muitas vezes nas pernas, muitas vezes no gesto.

A distinção entre a expressão verdadeira e falsa a qual Kortner se baseia, refere-se a um princípio de coerência e unidade estética, e não à *mimesis*. Sua base era a tradição filosófica da estética de Schiller. Formulação do princípio da unidade expressiva de Schiller, era que "a forma é tudo" - o que significa dizer que o significado e sua expressão formal se tornam uno. Em suas *Cartas sobre a educação estética do homem* (1795), Schiller afirmou que o significado de uma obra de arte não pode ser encontrado em seus teores específicos, mas apenas na forma que, nas suas relações de criação, abarcam em si mesma a atividade artística em sua totalidade. A arte é significativa não em termos de matéria e de conteúdo, mas apenas em termos de forma:

Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma é tudo: é somente pela forma que se atua sobre o todo do homem, ao passo que o conteúdo atua apenas sobre forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, atua sempre como limitação sobre o espírito, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética. O verdadeiro segredo do mestre, portanto, é este: *pela forma, ele destrói sua matéria*; e quanto mais imponente, ambicioso, sedutor, for o conteúdo em si mesmo, quanto o seu efeito se impuser, quanto mais o espectador se inclinar a consideração imediata da matéria, tanto mais triunfante será a arte que retém distanciado o apreciador e que afirma seu domínio sobre a matéria.⁴⁷⁰

Schiller parece conectado com aquilo o que Vassily Kandinsky diria sobre liberdade no uso das formas para o artista em seu livro *Über das geistige in der Kunst (Do Espiritual da*

⁴⁷⁰ SCHILLER. Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp. 111-112.

Arte). Neste tratado, um dos registros teóricos mais influentes do Expressionismo, Kandinsky argumenta:

A forma, no sentido estrito da palavra, não é nada mais que a delimitação de uma superfície por outra superfície. Essa é a definição de seu caráter exterior (que aparece, segundo os casos, mais fraca ou mais fortemente). *Portanto, cada forma possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação desse conteúdo.*⁴⁷¹

Para os artistas expressionistas dessa primeira geração – particularmente os poetas -, a questão da forma foi um problema sem resolução e de difícil defrontação. A ideia de que formas tradicionais poderiam moldar a potência de conteúdos modernos e inovadores era um conflito para um artista que ambicionava ser e estar para além da forma⁴⁷²; e mais, pareceria uma contradição extrema querer romper com padrões sociais e de modo de vida estabelecidos, se não se conseguisse romper com formas artísticas igualmente estabelecidas. Confronto que é

⁴⁷¹ KANDINSKY, W.. Op. cit., p. 76.

⁴⁷² Impossível não lembrar do lema de Maiakovski: “Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”. Creio que esse conflito com a forma possa ser estendido para a questão da relação entre o pensamento de esquerda, especificamente marxista, e sua relação com os procedimentos das vanguardas artísticas, onde grande parte via com reservas os procedimentos formais vanguardísticos, em descompasso com uma posição política de transformação e que pedia o novo. O posicionamento dos bolcheviques sofrerá modificações profundas ao longo dos anos 1920; Lunacharski, entre os dirigentes do partido, será o mais flexível em relação às tendências da vanguarda artística contemporâneas da revolução. Lukács foi o mais notório crítico dos métodos de criação das vanguardas. Porém, sua posição *antivanguardista* não difere das posições de Gramsci e Trotsky na década de 1920, se nos lembrarmos de suas reflexões sobre o Futurismo, em que pese as profundas diferenças entre o futurismo italiano e o futurismo russo. Em *A escola formalista de poesia e o marxismo*, capítulo de seu livro *Literatura e Revolução*, Trotsky combaterá o manifesto da escola formalista russa escrito por Viktor Tchlovski, onde este ataca o materialismo histórico. O movimento formalista – datado de 1914 - tem entre seus pressupostos a análise das obras de arte a partir apenas de suas relações formais. Contrapondo à leitura economicista que Tchlovski faz do marxismo, Trotsky aponta as deficiências das críticas ao mesmo levantadas pelo formalista russo e contesta a concepção formalista de uma “arte pura”, descolada dos campos sociais, econômicos e culturais. Para ele, é fundamental tanto a análise formal às obras de arte quanto o entendimento da produção artística como produto social não desvinculado de fatores econômicas, sociais e culturais. Mas mesmo dentro de uma ótica marxista, Trotsky não ignora o que chama “leis próprias da arte” e o campo formal da mesma: “É indiscutível que a necessidade da arte não é criada pelas condições econômicas. Mas tampouco a necessidade de alimentação é criada pela economia. A necessidade de alimentação e calor, pelo contrário, é que cria a economia. Nem sempre se podem seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Esta deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis de arte. Mas só o marxismo pode explicar por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística; em outras palavras, quem expressou a necessidade de certa forma artística, e não de outras, e por quê”. TROTSKY, Leon, 1879-1940. *Literatura e revolução / Leon Trotsky*; tradução de Luiz Alberto Moniz Bandeira; apresentação William Keach; [tradução de apresentação, cronologia da vida de Trotsky, glossário, sugestões de leitura e índice Débora Landsberg]. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 144. Nos anos 1930, Trotsky se aproximará das vanguardas, especificamente do Surrealismo, ao escrever com André Breton e Diogo Rivera, o *Manifesto Por uma arte revolucionária independente* (Manifesto da FIARI) lançado em 1938, em meio a censura nazifascista e stalinista, que implicava críticas à relação com a arte desses regimes, mas também com as relações de mercado das democracias burguesas. Na URSS, já se consolidava o famigerado Realismo Socialista, com total domínio do partido sobre as manifestações artísticas, sendo que Trotsky firmemente e já de longa data defendia uma política de não-direção do Partido em relação à produção artística, o que é retificado no manifesto.

transmitido sem ambiguidades no poema *Form is Wollust (Forma é volúpia)*⁴⁷³ de Ernst Stadler: “A forma quer me amarrar e limitar” ou “A forma é rigor claro e sem piedade”, são alguns dos versos. Destarte, tornou-se um conflito a ser resolvido em cada obra, no uso de linhas e cores, sintaxes e metáforas, acordes harmônicos ou dissonantes, o que possibilitava infinitas opções de composição da obra e de sua expressão final. Como afirma Jorge de Almeida: “É o que torna possível a tradição dos poemas sonoros dadaístas, como “Ango Laina” de Rudolf Blümmer ou a abstração plena de cores e linhas de Kandinsky e Franz Marc, e mesmo a utilização de “acordes inexistentes” por parte de Schoenberg”⁴⁷⁴. Se para o poeta Herwarth Walden “a matéria da poesia é a palavra”⁴⁷⁵ e se para Schoenberg “o material da música é o som”⁴⁷⁶, nesse momento as formas tradicionais também se tornam elementos a serem utilizados ou reutilizados pelo artista moderno, procedimento que vai ao encontro da concepção alegórica de Benjamin para as composições estéticas das vanguardas. Portanto, a própria forma se torna material. Desta maneira, no campo específico do ator, voltando a Kortner - ligado ao Expressionismo - e profundamente marcado pelo trabalho de Kainz - ligado à tradição romântica -; aqui, o jovem Kortner toma como ponto de partida de sua trajetória uma ligação com o ator tradicional que o impressionara, para desenvolver-se – com a inestimável contribuição de Reinhardt - e criar sua própria forma dentro tanto da herança cultural⁴⁷⁷ quanto da *Weltanschauung* de seu tempo, com todas as atribuições que este último abriga.

No drama expressionista, este princípio também engendrou a ideia de que a própria expressão é conteúdo e matéria, tanto quanto as ideias ali expressas. Assim, a unificação dos meios expressivos serviu ao objetivo de sua própria integridade estética, bem como aos

⁴⁷³ CAVALCANTI, Cláudia (organização e tradução). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, pp. 182-183.

⁴⁷⁴ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica e dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*/Jorge de Almeida.- Cotia: São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 68.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁷⁶ *Idem*.

⁴⁷⁷ Nos anos 1920, Lukács e Trotsky apresentavam pontos de contato em relação a questão da herança cultural burguesa e seu aproveitamento na literatura antes da revolução proletária. Trotsky discordava da posição do movimento *Proletkult* - apoiado por Bukharin e que contou com Maiakóvski, que posteriormente se desligaria do grupo - , a qual considerada sectária, e que pedia destruição total da "velha cultura burguesa" em favor de uma "cultura proletária pura" direcionada para o futuro; para Trotsky, uma nova cultura se formaria após todo o processo revolucionário – marcado por um descompasso entre revolução política e cultural - , porém não seria essa “cultura proletária”, mas uma cultura verdadeiramente humana, pois o marxismo intencionava a abolição de todas as classes e não uma nova dominação de classe. “A cultura e a arte proletárias” in TROTSKY, L. Op. cit, pp.149-169. O receio a uma volta a modelos rígidos e dogmáticos - o *Proletkult* acusava de "burguesa", "decadente" e "formalista", qualquer expressão que fugisse do marmóreo naturalismo por eles advogado como única forma acessível ao proletariado semianalfabeto - provocou dissidências dentro do próprio grupo. Continuamente atacado dentro do *Proletkult*, Maiakóvski fundou a LEF (Frente de Esquerda das Artes) em 1923, da qual também participaram Meyerhold e Tretiakóv e cuja perspectiva era a de que a revolução social e a revolução artística deveriam ter andamentos contíguos.

objetivos sociais ou espirituais, temáticas ambas do dramaturgo. Considerando que Kainz já havia ponderado – levando em conta sua perspectiva musical da atuação e da natureza instrumental do corpo e da voz - sobre a questão da harmonia instintiva entre palavra e gesto no trabalho do ator (“Suas palavras e movimentos devem aparecer pela frente como se viesse instintivamente em acorde harmonioso”⁴⁷⁸), os artistas expressionistas esforçaram-se para a busca de uma tal síntese com total estímulo. O próprio encenador expoente do Expressionismo *Schrei*, Richard Weichert, exigia uma musicalidade da palavra⁴⁷⁹. Dada a capacidade técnica, a energia necessária para produzir essa expressão *Schrei* enquanto fusão de voz e corpo estava aparentemente em todos os atores expressionistas, mas era intensificado nos artistas mais criativa e vigorosamente dotados: Krauss, Kortner, e Ernst Deutsch - além dos recursos da personalidade individual do ator.

Para Deutsch, além dos recursos do temperamento e da personalidade do ator, a relação com outros artistas e, em particular, com o diretor, também era catalisadora de energia. Eram artistas que cultivavam, com um grau incomum, uma sensibilidade à flor da pele em relação ao ambiente de sua performance - com outros atores no elenco, o diretor, o cenário, o texto principalmente. Na verdade, eles olhavam um para o outro e o quer que um lesse, o outro ouvia e essa simbiose impulsionava a inspiração no desempenho em seu ápice criativo. Diz o ator sobre sua relação com Reinhardt:

Mesmo o maior gênio entre os atores está aquém, em sua personalidade isolada, de todo o poder sugestivo que ele precisa. Não importa o quão ambicioso e entusiasmado que ele possa estar, ele sente que precisa de ajuda para atingir o topo. E chega o dia em que ele vê a mão amiga. Ele enfrenta aquele que é tão rico que pode se dar ao luxo de ser um perdulário. A natureza dessa riqueza é nada, mas o imenso poder sugestivo que ele comunica ao ator, reforça assim a um grau fenomenal os meios de expressão e sugestão deste último.⁴⁸⁰

O principal atributo desta ardente inspiração foi a capacidade de "sentir". Conhecido como *ein Liebhaber* (um amante), o ator que pudesse infundir no público e em seus companheiros de palco a experiência de sua paixão, era considerado um típico jovem intenso de sua geração.⁴⁸¹ Embora essa figura do *Liebhaber* recebesse uma observação irônica do

⁴⁷⁸ COLE e CHINOY, *Actors on Acting*, 289, apud KUHNS, D. F., Op. cit., p. 110.

⁴⁷⁹ WEICHERT, Richard apud ASLAN, Odete. Op. cit., p. 118.

⁴⁸⁰ DEUTSCH, Ernst. "Reinhardt and the Young Actor," in SAYLER, Oliver M. *Max Reinhardt and His Theatre*. 1924. New York, p.108

⁴⁸¹ Curiosamente, a ideia do jovem intenso parece anteceder a duas gerações que marcaram o teatro e o cinema estadunidense e britânico entre os anos 1950 e 1960, no qual intérpretes exerceram o papel de liderança juvenil e de pontas de lança de suas respectivas gerações, lançando um protótipo de jovem rebelde que depois se

crítico Julius Bab – pois, para ele o *pathos* juvenil já estava presente numa tradição do teatro alemão que vem desde Schiller e o *Sturm und Drang*, embora os expressionistas considerassem o jovem de intensa paixão um protótipo do “novo homem” -, disse ele: “Ernst Deutsch atuou em *O Filho* na estreia em Dresden em 1916, e o sucesso do ator foi quase maior do que o da peça. Um novo retrato do jovem havia sido encontrado, um ‘*Liebhaber* jovem’, um tipo moderno de êxtase”.⁴⁸² Na verdade, Bab também vê Deutsch como um herdeiro de Kainz, mais até do que Kortner, que o considerava sua influência decisiva. A essência desta técnica de inspiração “Kainziana” era uma “acentuação explosiva”, no qual a “rigidez” [*Starrheit*] do herói schilleriano foi lançada - a energia muscular foi transformada em energia nervosa”⁴⁸³. A este respeito, Deutsch era a quintessência do ator *Schrei* em êxtase, pois sua força em cena era comparável a uma espécie de “energia elétrica”, que “entrou em erupção como relâmpago surpresa”⁴⁸⁴. Tal ilustração eletrizante de sua expressividade súbita e intempestiva também lembra a técnica de Krauss, descrita anteriormente. A diferença é que a explosão na atuação de Krauss parece ter sido cuidadosamente planejada em comparação com a de Deutsch, que, ao que parece, obedecia a seu próprio caráter “vibrante espasmódico”.

estenderia ao *rock and roll*. Nos EUA, no final dos anos 1940 e início dos 1950, surgiu uma geração de atores e atrizes que renovou a atuação estadunidense com seu modo interiorizado de atuação, onde, por essa época, sobressaíram figuras como Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, Paul Newman, Patricia Neal, Shelley Winters, Geraldine Page, Kim Stanley, Rod Steiger, cujas personalidades marcantes e intensidades de desempenho foram influenciadas por professores como Stella Adler (Brando), Lee Strasberg (Newman, Page, Stanley e posteriormente Marilyn Monroe) e Robert Lewis (Clift, Neal) e que, cada um a seu modo, dedicavam-se ao treinamento do método de Stanislávsky, ou simplesmente “O método”, já devidamente “americanizado”. Esses professores fizeram parte do Group Theatre, que nos anos 1930, em plena depressão econômica nos EUA, buscava um novo realismo influenciado pelo mestre russo, montando peças de autores como Clifford Odets e Sidney Kingsley. Também fizeram parte do grupo Elia Kazan, Sanford Meisner, Lee J. Cobb, John Garfield, Canada Lee, Frances Farmer (que foi magnificamente interpretada por Jessica Lange no filme de 1982). Na Inglaterra, por volta de meados dos anos 1950, ocorreu o fenômeno dos *angry young men*, uma nova geração de intelectuais que eram em sua maioria de classe trabalhadora ou de classe média, dentro do rígido sistema de classes britânico. Eles mostraram um desprezo e uma irreverência franca e desinibida para com famílias aristocráticas e as elitistas universidades de Oxford e de Cambridge. Seus escritos frequentemente expressavam raiva e ressentimento com o que entendiam como hipocrisia, esnobismo e mediocridade das classes média e alta; ao mesmo tempo, lançavam uma atitude de desafio e busca de renovação diante tanto da dramaturgia em voga na época e a que julgavam escapista e já antiquada – na qual faziam parte Noel Coward, Christopher Fry e Terence Rattigan – quanto do modelo clássico e tradicional de atuação do teatro britânico, na época encarnado, principalmente, nas figuras dos grandes atores shakespearianos John Gielgud e Laurence Olivier. No teatro, seus maiores expoentes foram os dramaturgos John Osborne, John Braine, David Storey, Arnold Wesker, Joe Orton e Harold Pinter. A peça de Osborne, *Look Back in Anger*, levada ao palco em 1956 pelo Royal Court foi um marco do teatro britânico por levar a classe trabalhadora à cena (semelhante a *Eles não Usam Black-Tie* no Brasil) e mostrar uma jovem geração de origem proletária em revolta, embora fosse pejorativamente taxado de “realismo de pia de cozinha” pelos tradicionalistas. Na época, o dramaturgo J.B. Priestley descreveu Osborne como um *angry young man*, e a denominação acabou se aplicando a todo o grupo. Praticamente se estendeu ao cinema, com o chamado Free Cinema britânico, que percorreu os anos 1960, com os filmes de Tony Richardson, Jack Clayton, Karel Reisz, Lindsay Anderson, John Schlesinger, e que revelou atores e atrizes como Albert Finney, Alan Bates, Tom Courtenay, Mary Ure, Rita Tushingham, Rachel Roberts, Julie Christie.

⁴⁸² BAB, Julius. *Schauspieler und Schauspielkunst*, p. 172-173 apud KUHNS, D. F. Op. cit., p.115.

⁴⁸³ KUHNS, D. F. Op. cit., p. 114.

⁴⁸⁴ Idem.

Deutsch aparentemente aprendeu a concentrar uma boa dose de *energia expressiva em suas mãos*, uma qualidade que Karl-Heinz Martin explorou com *close-ups* em sua versão cinematográfica *Von Morgens bis mitternachts*, de 1920. Esta localização de expressão física também foi uma das características da obra de Deutsch, que fazia Bab se remeter Kainz:

Deutsch tem mais uma vez o jogo nervoso de dedos finos tateando e esquivando-se. Novamente vemos as amargas contrações musculares dolorosas de desdém sobre o lábio. É certo, com ele há nuances mais duras. E isso, com certeza, é a diferença dos 30 anos que se encontram entre sua juventude e a de Josef Kainz.⁴⁸⁵

Do mesmo modo, esse atributo do jogo expressivo de Deutsch é destacado por Odete Aslan:

À maneira dos mimos, Ernest Deutsch pratica a alternância tensão-descontração. O corpo parece dividido em zonas de tensão que se revelam progressivamente. As mãos são crispadas ou projetadas no ar. Os gestos cortam o espaço.⁴⁸⁶

Seu amigo Kortner considerava Deutsch como "um modelo para o ilustrador gráfico do período expressionista extático" devido apenas a sua aparência física, ao seu *physique du rôle*. De qualquer maneira, Kortner lembra que a maioria dos atores de Reinhardt não eram atraentes de acordo com os padrões convencionais de beleza. Ao invés de rostos bonitos, possuíam rostos distintos⁴⁸⁷, mas que capturaram a essência de seu tempo com suas fisionomias, do mesmo modo que as fisionomias desenhadas ou pintadas pelos artistas também traziam o semblante de uma era. Lembra Kortner: "Não é algo como um novo rosto; cada época tem o seu rosto, não só no figurativo, mas também no sentido literal,"⁴⁸⁸ Dessa forma, o rosto de Deutsch sintetizou a figura central do drama expressionista inicial - o filho rebelde que é um poeta visionário. Ele era um ator versátil e talentoso. Mas, de acordo com Bab, "interpretava velhos e demônios, mas nunca deixou de jogar meninos e jovens"⁴⁸⁹ Apesar de possuir uma grande gama de emoções em seu acervo expressivo, "sua beleza apareceu mais naturalmente relacionada com o sofrimento" do que qualquer outra coisa. Foi Deutsch, antes de Kortner e Krauss, que estabeleceu o paradigma de desempenho *Schrei* em

⁴⁸⁵ BAB, Julius. *Schauspieler und Schauspielkunst*, p.175 apud KUHNS, D. F., Op. cit., p. 114.

⁴⁸⁶ ASLAN, Odete. Op. cit., p. 121.

⁴⁸⁷ Faz lembrar o período da Grande Depressão Americana, quando, no início dos anos 1930, a Warner lançou atores como Paul Muni, Edward G. Robinson, James Cagney e Humphrey Bogart, cujos rostos também não eram padrões de beleza, mas pareciam expressar a crise ao serem escalados para tipos marginais nos filmes de gangsteres e nos dramas sociais produzidos pelo estúdio.

⁴⁸⁸ KORTNER, Fritz. *Aller Tage Abend*, 236, 146-47 apud KUHNS, D.F. Op. cit., p. 115.

⁴⁸⁹ BAB, Julius. *Schauspieler und Schauspielkunst*, p.176 apud KUHNS, D. F. Op. cit., p. 115.

êxtase. Ao criar o papel-título de Hasenclever de *Der Sohn (O Filho)* ele infundiu o tradicional *Liebhaber* Kainziano com uma moderna e explosiva combinação de "nervosismo vibrante, nitidez intelectual, e selvageria espasmódica"⁴⁹⁰. O cromatismo violento, as pinceladas sinuosas dos pintores e o *pathos* febril dos poetas encontraram um correspondente na expressão corporal deste ator.

Em suma, o que podemos inferir no apanhado da expressão dos três atores a que nos debruçamos é a presença de um elo que os une, no que tange ao uso de manejos linguísticos acoplados ao estreito vínculo que enreda sintaxe e semântica expressionista, manifestada na profunda concatenação entre distensão interna e escrita corpórea e que encontra sua arte-final no gesto expressionista. Krauss, Kortner e Deutsch formaram a trindade sagrada dos atores expressionistas no palco e tiveram seus momentos no cinema, notadamente o expressionista. Nas telas, juntaram-se outros atores que também se sobressaíram, especialmente Conrad Veidt, principalmente nos tipos autômatos com que seu corpo soube dar forma, em melodias fantasmagóricas que entoavam fisicamente marionetes em cada movimento, a um Expressionismo que chegou ao cinema tardiamente. Este tardar-se carregou em si as desilusões com os ideais de renovação e fraternidade pertencentes à grande parte dos expressionistas e, ao mesmo tempo, trouxe toda uma carga de descrença e desespero diante dos novos tempos abarrotados com as ruínas da Primeira Guerra que entulhavam a Alemanha. E, no mesmo percurso, foi assimilado por uma indústria que se formava e que – ajustada aos interesses do capital - não tinha interesse nenhum em transformações radicais no campo político e social, impulsionando a produção em massa de filmes que, na superfície dos elementos formais e materiais expressionistas que se estabeleceram como imagens alegóricas do trauma da guerra, em suas profundezas propugnavam um voltar-se para dentro e um culto da evasão que, conforme a ótica de Siegfried Kracauer, encontrou eco num público que já não suportava mais as mazelas da realidade.

⁴⁹⁰ Idem.



Figura 4: Ernst Deutsch em cena na peça *Der Sohn (O Filho)* e em litografia de seu personagem, feita por R. Gliese (1916)

3.3 As Mãos de Orlac/As Mãos de Veidt.



Figura 5: Conrad Veidt em *As Mãos de Orlac* (1924)

Caligari foi o primeiro exemplar de uma cinematografia inovadora no campo formal e técnico. A partir daí, não foram poucos os filmes da República de Weimar que foram classificados como expressionistas, por se ajustarem à definição de Siegfried Kracauer acerca do estilo: “(...) caracterizar os fenômenos na tela como fenômenos da alma”⁴⁹¹. Porém, grande parte dos filmes obedecem a um estilo mais próximo do realista, e que tomam a liberdade de uso de recursos expressionistas visando algum efeito emocional, simbólico ou atmosférico. Pode-se dizer que, dos que chegaram até nós⁴⁹², apenas seis filmes merecem o rótulo de

⁴⁹¹ KRACAUER, S. 1988, p. 87.

⁴⁹² Aponta Luiz Nazário: “Poucos foram os filmes produzidos à maneira de *O Gabinete do Dr. Caligari*, ou seja, inteiramente expressionistas; quase todos eles desapareceram. Perdidos ou destruídos hoje estão *Der Zeugende Tod* (1920), de Heinz Sarnow; *Das Haus ohne Turen und Fenster* (1921), de Friedrich Feher, com roteiro de Thea von Harbou; *Das Zweite Leben* (1921), de Alfred Halm; *Zirkus des Lebens* (1921), de Johannes Gutern, com roteiro de Hans Janowitz, estrelado por Werner Krauss; *Das Haus zum Mond* (1921), de Karl Heinz Martin, com cenários de Robert Neppach; *Masken* (1920), de William Wauer, com figurinos de Robert Health e Hermann Warm; *Toteninsel* (1920), de Carl Froelich, com cenários de Hermann Warm, Walter Röhrig e Robert

expressionistas em sua totalidade formal: *O Gabinete do Dr. Caligari*, *O Golem*, *Genuine*, *Da Aurora à Meia-Noite (Morgens Von bis mitternachts)*, *Torgus*, *Dr. Mabuse: O jogador (1922)*, *Raskolnikoff* e *O Gabinete das Figuras de Cera (Das Waxfigurenncabinett)*, feitos entre 1919 e 1924.⁴⁹³ Porém, poucos destes filmes implicaram numa adesão plena ao cunho total e genuinamente expressionista de Caligari – cujo rigor pictórico recebeu a denominação *caligarismo* -, porém uma permanente irmandade estrutural manifesta nos cenários, no trato refinado da luz e na temática mórbida em conexão com elementos góticos e românticos levaram tais filmes a receberem a classificação genérica de "expressionistas" e que entrariam num período de declínio a partir de 1924, embora alguns traços específicos permanecessem em filmes posteriores, seja no campo visual ou narrativo⁴⁹⁴. Curiosamente, destes filmes citados, três foram dirigidos por Robert Wiene (1873-1938): *Caligari*, *Genuine* e *Raskolnikoff*. Essa constatação é curiosa, pois geralmente é subestimada a contribuição de Wiene em *Caligari*, em favor dos roteiristas Carl Mayer e Hans Janowitz, da cenografia de Herrmann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann e mesmo dos atores Werner Krauss (*Caligari*) e Conrad Veidt (*Cesare*).⁴⁹⁵

Há um quarto filme de Wiene, *As Mãos de Orlac (Orlacs Hände - Der Leidensweg eines Künstler)*, produção austríaca lançada em 1924 e que apresenta elementos expressionistas e realistas que se relacionam de maneira pendular. Baseado no romance do francês Maurice Renard (1875-1939)⁴⁹⁶, conta a história de Paul Orlac, famoso pianista que

Health; *Der Puppenmacher von Kiang-Ning* (1923), de Robert Wiene, com cenários de Cesar Klein; *Zwischen Abend und Morgen* (1923), de Artur Robinson.” NAZÁRIO, L. O Expressionismo e o Cinema in GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Stylus 11), 2002, p. 515.

⁴⁹³ SALT, Barry apud SCHEUNEMANN, Dietrich (edit) *Expressionist film - New perspectives*. p. cm. — (Studies in German literature, linguistics, and culture), 2003, p. 19.

⁴⁹⁴ Podemos citar *Metropolis* (idem, 1926), de Fritz Lang, em que elementos expressionistas ainda persistem no cenário futurista, na configuração da massa e na caracterização do cientista e do robô de Maria, que ainda obedecem às alegorias do tirano e do autômato, respectivamente. Em especial, a construção expressionista do robô como contraponto a bondade e aura ascética da verdadeira Maria. E, como observado pela Profa. Yanet Aguilera, o robô de Maria apresenta uma bifurcação, ao vislumbrar em sua embriaguez um desvio da trajetória da catástrofe tão enfatizada por Kracauer. O autômato aqui tem, na questão corporal, uma possibilidade de leitura como uma configuração de sua embriaguez como uma revolta contra a domesticação do corpo da mulher, tratada no campo formal alegórico e expressionista. Uma perspectiva que remete ao posicionamento do precursor do Expressionismo, o dramaturgo e ator Franz Wedekind, no que tange ao rompimento das amarras do corpo ante ao desejo e a sexualidade; e, curiosamente, a adaptação cinematográfica de sua peça *A Caixa de Pandora (Die Büchse der Pandora)*, realizada em 1928 por um diretor já vinculado ao novo realismo, Georg W. Pabst, também se enquadra na categoria de filmes que ainda trazem um ou outro elemento expressionista. Entretanto, neste filme, este elemento não diga respeito a atuação da estadunidense Louise Brooks como Lulu, numa atuação natural e espontânea bem à frente de seu tempo, já anunciando a atuação do cinema falado orientada para o realismo.

⁴⁹⁵ A própria Lotte H. Eisner afirma: “Assim, diretores como Robert Wiene e Richard Oswald, que mais tarde se revelaram artistas apenas de segunda ordem, conseguiram iludir na estreia, assinando filmes que parecem, no momento, dotados de qualidades notáveis”. EISNER, L.H. – 2002, P. 25.

⁴⁹⁶ Autor de romances fantásticos, influenciado pela ficção-científica de H.G. Wells.

tem suas mãos mutiladas em um acidente de trem. Um cirurgião transplanta no pianista as mãos de assassino que acabara de ser executado. Sabendo disso, o pianista passa a sentir uma violenta aversão a seus novos membros, que o impede de tocar piano ou de tocar em sua esposa. Para piorar, novos assassinatos são cometidos e apresentam a impressão digital do assassino morto; com esses sinais, Orlac torna-se cada vez mais convencido de que ele não tem controle sobre suas mãos, que elas têm uma vontade própria e são impulsionadas ao assassinato. O tema do duplo (*Doppelgänger*) – recorrente da ficção romântica alemã de início do século XIX e que se estende já aos primórdios do cinema mudo alemão⁴⁹⁷ – toma forma aqui em um só corpo e adquire forma no conflito e combate de Orlac contra suas mãos, as quais crê autônoma. Seu médico afirma: “O espírito controla as mãos... a natureza e a força de vontade superaram qualquer coisa.” Entretanto, Orlac não se deixa influenciar por esse apelo ao poder da razão sobre forças instintivas mais escuras; tende mais a curvar-se a uma crença fatalista na malignidade imutável e soberana.

A primeira parte, que culmina com o acidente de trem em que Orlac perde suas mãos, não apresenta nada de expressionista em seu estilo – apesar do uso de jogos de luzes na escuridão no meio da confusão pós-acidente. O cenário não é estilizado à maneira de *Caligari*, em que os painéis com desenhos de traços oblíquos são usados como tal. Há até cenas externas que parecem utilizar paisagem natural, como os planos da varanda do hospital e da fachada da casa de Orlac; somente o quarto do hospital - no jogo de luz e sombra e nos quadrados que formam a parede –, na banca de jornal – totalmente revestida por jornais, com um pequeno espaço para o rosto da vendedora – e no bar – cuja arquitetura parece sugerir uma caverna de clima fúnebre e decadente, em que o pequeno degrau localizado ao fundo sugere uma descida por onde Orlac encontra-se nos recônditos mais sombrios de seu inconsciente - sugerem formas de inspiração expressionista. Porém os toques mais intensos de Expressionismo se manifestam nos conflitos de Orlac com suas novas mãos. A montagem se alterna entre planos médios e planos gerais; estes marcados por amplos espaços vazios,

⁴⁹⁷ Já em 1913, as produções de *O Outro (Der Andere)*, dirigido por Max Mack - e que foi o primeiro filme do grande ator teatral Albert Bassermann (1867-1952), que então trabalhava na companhia teatral de Max Reinhardt – e a primeira versão de *O Estudante de Praga (Der Student von Prag)*, dirigida por Stellan Rye e estrelada por Paul Wegener (1874-1948), já apresentavam o duplo como tema. O primeiro, tendo suas raízes em Dr. Jekyll and Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson; o segundo, em E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe (*William Wilson*). Lotte H. Eisner detalha as inspirações do roteirista Hanns Heinz Ewers: “Ewers se inspirou visivelmente em *Peter Schlemihl*, conto de Chamisso em que um jovem vende sua sombra, e em *Aventuras de uma Noite de São Silvestre*, onde E.T.A. Hoffmann faz o herói de Chamisso viajar com seu Erasmo Spikher, “o homem que perdeu sua imagem no espelho”. EISNER, L. H. Op. cit., p. 40.

ocupados por objetos de formas irregulares, mas claramente realistas (ao contrário de *Caligari*, onde as formas irregulares de cadeiras e camas, por exemplo, nos causam estranhamento devido ao desconforto que causariam num uso cotidiano). Alguns planos de detalhe aparecem para salientar objetos, como o anel no dedo de Orlac e a faca na porta da sala. Efeitos de câmera também são usados: a cabeça de Nera sobre a cama de hospital, estendendo sua mão contra o corpo adormecido de Orlac; ou quando Orlac está num bar, lendo sobre os crimes de Vasseur, e a sua imagem se torna fora de foco como se sua mente estivesse se desintegrando.

Mas inequivocamente, o trabalho de Conrad Veidt é que agrupa todos os componentes da estética expressionista “ (a estilização da natureza e das coisas, o simbolismo da rua, da escada, do espelho e do livro, o drama do crime involuntário vivido no corpo e na alma do personagem, com sua máscara branca, suas olheiras e seu arfar) ”⁴⁹⁸, sendo uma das maiores performances do cinema mudo alemão, em que o ator esbanja virtuosismo. Fazendo parte da galeria de seus personagens fantasmagóricos e assustadores, que incluem o sonâmbulo Cesare (*O Gabinete do Dr. Caligari*), o ensandecido Ivan, o Terrível (*O Gabinete das Figuras de Cera*) e o disforme Gwynplaine (*O Homem que Ri*). Veidt transforma seu corpo num instrumento total da gestualidade expressionista, totalmente antirrealista, tornando-o massa para estabelecer uma espécie de escrita corpórea onde cada aspecto do corpo serve de contorno para transmitir e dar forma às angústias e tormentos de Orlac. Seu dorso, curva-se ou inclina-se, simultaneamente atraindo e repelindo o punhal. Seus ombros, por vezes ficam pendentes, como que puxados pelo peso que as mãos agora carregam. Seus olhos atormentados e atônitos, são marcados por “olheiras filosóficas de inquietação existencial, reflexos da pressão constante do Mal impressos na face dos que vivem nos limites da existência”⁴⁹⁹. Sua testa carrega nos vincos e nas veias saltadas as marcas da tensão. O arfar, esse “sintoma de prolongamento da emoção, justificado pela penetração do choque exterior”⁵⁰⁰, é outro elemento da semiologia expressionista e que faz parte do repertório do Orlac de Veidt.⁵⁰¹ Ao contrário de *Caligari*, onde “o jogo dos atores integra-se à decoração, integrada à maquiagem e ao vestuário, integrados, por sua vez, à iluminação e aos cenários”⁵⁰², aqui Veidt é o único do elenco a fazer uso da estilização expressionista em seu

⁴⁹⁸ NAZÁRIO, L. Op. cit., 1999, p. 192.

⁴⁹⁹ NAZÁRIO, L. Op. cit., 1999, pp. 190-191

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 190.

⁵⁰¹ Para se atentar para elementos de uma semiologia do Expressionismo ver NAZÁRIO, L. *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Global, 1983, pp. 13-29.

⁵⁰² NAZÁRIO, L. Op. cit., 1999, p. 160.

trabalho de atuação, ainda que Alexandra Sorina (que interpreta a esposa de Orlac) se esforce – sem sucesso - em seguir as diretrizes do trabalho de Veidt, porém faltando-lhe o rigor e o controle. E, ao mesmo tempo, se distingue do cenário, diferenciando-se da integração que seu trabalho como o sonâmbulo Cesare tinha com Orlac. Em *Caligari*, “é o cenário que determina a estilização dos atores”⁵⁰³, isto é, as formas diagonais do cenário se coadunam com o gestual e a caracterização dos atores, dando a impressão de que estes – principalmente o Caligari de Krauss e o Cesare de Veidt – foram expelidos pelo cenário e criaram vida. E sobretudo, sublinhado aqui de forma mais completa e acabada, a ênfase dada às mãos. Conforme afirma Luiz Nazário:

Sobrecarregadas de significado, as mãos de Orlac assumem o caráter de um símbolo: instrumentos da vontade que comanda o fazer, pelo qual o homem manifesta sua humanidade (realizando um talento) ou desumanidade (praticando um crime), elas são a expressão objetiva da personalidade e o objeto mesmo da expressão de sentimentos – um signo material do sujeito. Em *Orlacs Hände*, as mãos do protagonista dissociam-se de seu corpo para viver um mundo à parte: são elas as verdadeiras protagonistas do drama. Conrad Veidt domina o espaço cênico com sua presença magnética, cuja energia se concentra sobretudo nos olhos, nos cabelos e nas mãos, levando o método expressionista à perfeição máxima, fazendo de seu corpo um instrumento total de expressão.⁵⁰⁴

Suas mãos⁵⁰⁵, frenéticas e carregadas de tensão, movem-se como que dotadas de autonomia em relação à vontade individual, sublinhando esse traço corpóreo para realçar a sugestão interna, aceita de maneira hipnótica, de que é um criminoso involuntário. “Sinto como viesse de você até atingir a alma”, diz ele às mãos, dilacerando-se por essa culpa imposta a si mesmo. Essa culpa transparece quando, após esconder a faca no piano (objetos simbólicos do matar e do criar), acorda de madrugada e caminha em movimentos lentos e longos, como um títere comandado pelas mãos. Orlac parece projetar o parricídio quando automaticamente desfere golpes de faca no vazio. Na constelação de elementos expressionistas, o conflito de Orlac com o pai – tema persistente na dramaturgia

⁵⁰³ “É o cenário que determina a estilização da interpretação dos atores. Werner Krauss, no papel do demoníaco Caligari, e Conrad Veidt, no do sinistro sonâmbulo, são no entanto os únicos a se adaptarem realmente a ele, pela concentração de sua interpretação e fisionomia. Com a redução dos gestos, conseguem movimentos quase lineares, que – a despeito de algumas curvas insidiosas – permanecem bruscos como ângulos quebrados do cenário. Além disso, sua evolução nunca ultrapassa os limites de um certo plano geométrico”. EISNER, L.H. Op. cit., 2002, p. 31.

⁵⁰⁴ NAZÁRIO, L. Op. cit., 1999, p. 193.

⁵⁰⁵ Interessante notar que no final dos anos 1980, no espetáculo *Um Processo*, montagem de Gerald Thomas baseado na obra de Kafka que se insere na chamada *Trilogia Kafka* (que inclui *Uma Metamorfose* e *Praga*), a atriz Bete Coelho, - que interpreta Joseph K. – dentro de uma exasperação de cunho expressionista, fazia um uso das mãos salientando a perturbação do personagem: em determinados momentos, elas tremiam e só deixavam de tremer quando a atriz as colocava na cabeça.

expressionista -, culmina com o horror diante da suposta realização de um desejo inconsciente; quando ouve que as impressões digitais de Vasseur estão na sala onde seu pai foi assassinado, sua expressão parece cair em convulsão e enquanto abre a boca horrorizado com as mãos desordenadas em suas têmporas, sua imagem parece atingir a expressão *Schrei* por excelência e remeter ao quadro *O Grito* de Munch.

Veidt parece seguir a melodia de “grande gesto” proposto por Paul Kornfeld⁵⁰⁶, onde o ator busca a essência da alma para que esta possa revelar-se fisicamente na escrita corpórea, abstraindo-se do que é real ou natural para alcançar a condição de portador da ideia substancial do sentimento proposto. Aqui, enquanto instrumento do fazer, as mãos adquirem uma potencialidade de inúmeras significações que derivam do filme e da intensidade do trabalho de Veidt. O caráter sexual em relação às mãos – precisamente à ação e ao toque - são estabelecidas logo no início do filme. Este se abre com a esposa de Orlac deitada na cama, com uma expressão de êxtase em seu rosto ao receber uma carta do marido. “Vou lhe abraçar, acariciar seus cabelos e sentir seu corpo entre minhas mãos”, conclui a carta. As mãos são signos evidentes de poder sexual e artístico, realçados na montagem, que termina com um close-up nas mãos de Orlac ao piano. Representam a ligação erótica entre marido e mulher, manifesta no choque com que ela reage ao saber de seus ferimentos e no arfar de alta voltagem erótica no reencontro com o marido na cama do hospital, que culmina quando a esposa se dirige às mãos, já enfaixadas, na cama do hospital (“...suas mãos, incrivelmente belas, doces mãos ...”). O apelo erótico se estende na relação de Orlac com sua empregada, quando esta é envolvida na trama do vilão Nera (Fritz Kortner⁵⁰⁷) que diz a ela “seduza as mãos dele!”. E ela se arrasta pelo chão e beija a mão pendente de Orlac. No entanto, a brusca alteração do êxtase ao terror após Orlac colocar as duas mãos em sua cabeça (independentemente de ser uma reação verdadeira ou simulada) indica que a transformação física de Orlac já abalou a relação entre marido e mulher e uma crise dos afetos se instala na trama. Nesse sentido, no campo erótico, pode-se pensar as mãos de Orlac como alegorias de virilidade perdida e impotência adquirida.

O personagem de Orlac também se inscreve no tipo autômato individual como Cesare

⁵⁰⁶ KORNFELD, Paul apud FERNANDES, Silvia. "A encenação teatral no expressionismo". In: GUINSBURG, J. (org.). Op. cit., p. 254.

⁵⁰⁷ Grande ator do teatro expressionista, Kortner aparece poucas vezes e também tem pouco a fazer gestualmente (se lembrarmos *Hintertrepe* e *Schatten*) devido a capa utilizada no figurino para esconder as mãos. Somente no final, ao se livrar das luvas quando é desmascarado, há um lampejo de um desvario expressionista quando aponta as mãos para Orlac, acusando-o de ter matado o pai. Somente na crueldade de sua expressão facial podemos apreender, talvez, uma espécie de Expressionismo comedido.

e o Golem. Mas aqui, com algumas particularidades: sua autossugestão é desmascarada e seus tormentos internos é que se definem como “irrealidade”, lembrando o personagem narrador de *Caligari*. Pois, ao final do filme, revela-se que todas as aflições de Orlac estão presentes somente em sua mente. Nera, o chantagista, é quem cometia os crimes, com luvas que continham as digitais de Vasseur gravadas; e este, era inocente, condenado à morte por crimes cometidos por Nera. Dessa forma, *As Mãos de Orlac* faz parte de uma série de filmes marcados por uma espécie de ironia em relação aos impulsos irracionais, com desfechos que sugeriam um chamado à razão.⁵⁰⁸ E enquanto tipo autômato, também pode ser interpretado como uma alegoria da perda da experiência, cuja transformação em autômato se dá pelo evento vivido do choque físico: o pianista perde seu teto transcendental com a perda das mãos, e precisa adaptar seus movimentos às mãos que não lhe pertencem e que, ainda por cima, lhe causam repulsa. Nesse sentido, o dano físico e os colapsos nervosos de Orlac também apresentam caráter alegórico em relação aos mutilados e traumatizados que voltaram dos campos de batalha da 1ª Guerra Mundial⁵⁰⁹ - tal qual as figuras retratadas por Otto Dix e descritas por Walter Benjamin -, com suas dificuldades de readaptação física e psicológica a sociedade civil.

E nessa pluralidade de significações, podemos pensar o pianista como alegoria da perda da cultura clássica, idealista e contemplativa para a absorção de uma nova cultura marcada pela experiência do choque, em meio às cicatrizes e aos escombros da barbárie se enredam na vida cotidiana juntamente com as novas formas de percepção que, no filme, é representado por suas novas mãos. Orlac é jogado no mundo da tutilidade, no sentido dado por Benjamin, ou seja, no edifício da modernidade cuja conjuntura de novos aparelhos de percepção dá condições à formação de uma arte proveniente de hábitos e com o propósito de uma nova e maior proximidade e interferência na realidade concreta, em que esta já não

⁵⁰⁸ Sobre esse aspecto dos filmes da República de Weimar, ler o já citado artigo de Laura Cánepa. CÁNEPA, Laura. Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 78-89, jul. 2010. No artigo, propõe breves análises dos filmes *A Boneca do Amor* (*Die Puppe*, 1919), *As Mãos de Orlac* (*Orlacs Hande*, 1924), *O Gabinete das Figuras de Cera* (*Das Waxfigurencabinett*, 1924) e, principalmente, *Sombras* (*Schatten*, 1923). Sugere a possibilidade de ver esses filmes como representantes de uma vertente fantástica que faz uso da ironia e da autoconsciência, propositivos de um chamado a racionalidade e que não foram devidamente avaliados pela memória histórica, incluindo aí os trabalhos canônicos de Siegfried Kracauer e Lotte H. Eisner.

⁵⁰⁹ Retornamos à hipótese de Anton Kaes, apontada na nota 217, de que os filmes alemães da década de 1920 resgataram – em uma variedade de formas - o choque da guerra e a derrota sem mostrar os campos de batalha. Kaes intitula esses filmes como “cinema pós-traumático”, fazendo um contraponto aos elementos “pré-fascistas” apontados na interpretação de Kracauer. Ao mesmo tempo, se aproxima da constatação do trauma dos que retornaram da batalha feita por Benjamin em *Experiência e Pobreza e O Narrador*. KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP, 2009.

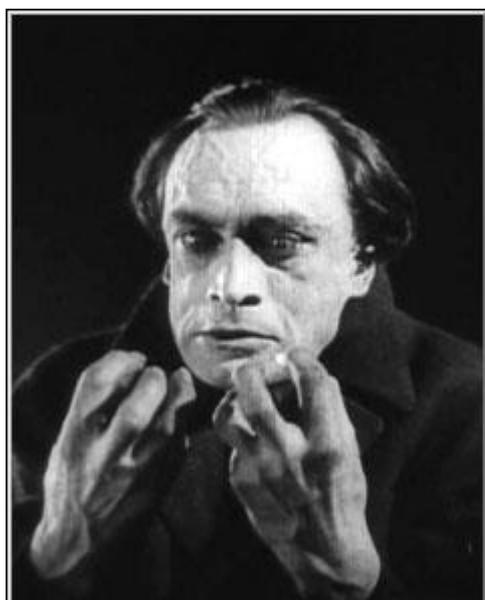
oferece espaço para o artista envolto em auréola e refugiado em sua torre de marfim. Dessa forma, a tortura do pianista é resultado de um choque de realidade, onde a arte contemplativa perde seu espaço e razão de ser, não sabendo lidar com o estreitamento dos laços entre arte e o mundo do trabalho. Em suma, o personagem é um sujeito fraturado próprio da modernidade, que se desespera ante a impossibilidade de se reinstaurar uma totalidade perdida e, diante disso, procura curvar-se para dentro de si mesmo ao invés de defrontar-se com a nova realidade. O fato de ser artista também remete a figura de escritores expressionistas que, se não morreram, voltaram da Guerra estilhaçados.

De qualquer maneira, salta aos olhos, na interpretação de Veidt, uma das mais perfeitas configurações da representação *Schrei* no cinema mudo alemão, cuja exasperada expressão do grito extático somado à movimentação grotesca e não natural traz a “fisionomia latente” do desespero e do terror interiorizado; e em relação às mãos, sublinhadas enquanto símbolo de ação – seja para praticar a arte, o amor ou o crime –, estas adquirem um caráter de gesto alegórico, que em um sentido mais amplo, é representação da alienação dentro da alegoria do autômato presente na tipologia do cinema dito expressionista. Nisso, ocorre uma sinestesia da forma expressionista, que se dá pelo impulso e pela forma do gesto: tal qual o pintor expressionista, o ator expressa a marca e o contorno de traços fortes e nervosos, habitada por um abalo que parece traduzir o inquieto interior da personagem representada cuja tensão transborda no olhar e no arfar de Veidt; e tal qual um poeta, o ator escreve em seu corpo todas as dores da *Weltanschauung* do período, que em síntese, é marcada pelo sentimento de luto e melancolia dentro de uma atmosfera violenta e bélica, elementos tão bem diagnosticados por Benjamin em seu *Origem do Drama Trágico Alemão* por suas afinidades com o barroco. Portanto, o ator expressionista também exerce um papel de alegorista, compondo e estilizando o gesto até alçá-lo à expressão tipo com seus significados latentes. Porém, se tratando de cinema e de seu caráter industrial, esse gestual – alegórico e expressionista – vai ao encontro do culto da evasão apontado por Siegfried Kracauer em relação à produção cinematográfica do cinema alemão do período – marcado por tentativas de fuga - e que encontra, na assimilação da estética expressionista pela então emergente indústria cultural, uma configuração formal propícia tanto aos interesses da indústria quanto a mentalidade do público alemão. Porém, em toda essa constelação de possibilidades de sentido, é interessante pensar que o Cinema da República de Weimar - principalmente o expressionista – apresenta em seu vigor alegórico, visões em que o seu “dizer o outro” está relacionado a seu futuro – a visão de Kracauer como premonição de Hitler e da submissão do

povo alemão nas suas configurações de tiranos e autômatos –, mas também em relação a seu passado. Utilizando a visão de Walter Benjamin da alegoria e da perda da experiência – coadunado com a hipótese de Anton Kaes – também podemos pensar esse cinema como a alegoria da perda da experiência que, em termos históricos concretos, foi resultante da traumática participação da Alemanha na Primeira Guerra.

Dessa forma, ambas as hipóteses parecem confluir em alguns pontos: o trauma não poderia ser narrado (como Benjamin coloca), portanto, deveria ser “alegorizado”, ficando dessa forma reprimido e escondido em sua estrutura latente, o que converge para o chamado “culto da evasão” indicado por Kracauer. Dessa forma, transpondo a dor e ruína para a estética expressionista, para *leitmotivs* da literatura fantástica e romântica ou enfim, para lugares e períodos históricos distantes, o grito de dor permaneceu abafado (intensificado pelo caráter mudo do cinema de então), impossibilitando um defrontar-se mais direto com a realidade, sublimando-se em traços metafóricos que auxiliou-se dos procedimentos artísticos do Expressionismo para criar poderosas imagens que compuseram a identidade estética do cinema alemão, - que incluem o gestual convulsivo como expressão do “frágil e minúsculo corpo humano”, de que fala Benjamin - cujo legado aticaria sobremaneira a imaginação de público, crítica, artistas e teoria estética de anos vindouros.





Figuras 6, 7, 8, 9, 10 e 11: A abjeção de Orlac (Veidt) por suas novas mãos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo sonho permanece sendo sonho pelo fato de ter sido tido muito pouco êxito, de ter conseguido levar pouca coisa a termo. Por isso, ele não pode esquecer o que falta, e mantém a porta aberta em relação a todas as coisas. A porta no mínimo entreaberta, quando se dirige para objetos agradáveis, chama-se esperança. Sendo que, como vimos, não há esperança sem angústia nem angústia sem esperança; ambas se mantêm mutuamente em suspenso, por mais que a esperança prepondere para o valente, por meio do valente (Ernst Bloch)

4.1 Por um Expressionismo a contrapelo.

Kracauer, em suas análises cáusticas sobre o Expressionismo no cinema, parece próximo da visão negativa de Lukács. Se o segundo via a *Weltanschauung* fascista nos autores que analisou, o primeiro enxerga uma premonição da ascensão nacional-socialista e de adesão por parte das massas. Benjamin, embora apresentasse – ainda que não de maneira aprofundada – afinidades entre o Barroco do século XVII e o Expressionismo, tinha suas reservas para com os expressionistas – como testemunhadas por Scholem – e, em suas *Das Passagen-Werk*, afirma: “[...] não se deve perder de vista as relações que Lukács estabeleceu entre o expressionismo e o fascismo”⁵¹⁰, em que pese as concepções extremamente distintas dos dois filósofos em relação à obra de arte na modernidade. Do mesmo modo, Furness se aproxima dessa opinião:

É costumeiro equacionar o Expressionismo alemão com movimentos políticos de esquerda, particularmente no começo da década de 20: muitos escritores, já o dissemos, se voltaram para o Comunismo, e isso foi, apesar de tudo, umas das razões por que os nazistas baniram o movimento (uma outra razão é que nele havia muitos judeus). Mas dever-se-ia lembrar que o anseio por uma nova sociedade, um novo objetivo, um Novo Homem também se imbrica com o programa do Nacional-Socialismo. A ênfase sobre o vitalismo, sobre o irracional e o visionário também é encontrada no fascismo: os teatrólogos Arnolt Bronnen e Hanns Johnst, e o poeta Gottfried Benn (embora por pouco tempo) abraçaram a causa nazista. O próprio Goebbels escreveu um romance, *Michael*, que contém certos traços expressionistas: seu apoio ao pintor Emil Nolde causou mais tarde algum embaraço ao partido. O que é certo é que a atmosfera de fervor febril, de histeria e intoxicação que caracterizou a obra de tantos expressionistas alemães revela uma inquietação e uma tendência ao extremo que não se pode considerar *saudável* [grifo nosso].⁵¹¹

⁵¹⁰ Machado esclarece: “O comentário de Benjamin é profundamente elucidativo, mas não deve ser mal interpretado. Sabemos, que na época ele elabora um conceito de obra de arte (não-aurático) inteiramente diverso do de Lukács. Prescindindo radicalmente de conceitos essenciais da interpretação lukácsiana da modernidade como o de ‘decadência’, Benjamin não desconsidera, entretanto, as relações que Lukács estabelece entre expressionismo e fascismo [...]”. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Op. cit., 1998, p. 16.

⁵¹¹ FURNESS, R. S. Op. cit., p. 101.

Furness, querendo classificar o doentio como ponto de intersecção das proximidades entre Expressionismo e nazismo, acaba utilizando um termo muito próximo do léxico nazista utilizado para a defesa de sua estética neoclássica ante o caráter enfermiço das vanguardas – notadamente o Expressionismo, com sua “Arte degenerada”. E, ironicamente, do mesmo modo Lukács. Em seu ensaio “Arte saudável ou enferma?” (*Gesunde oder kranke Kunst?*), o húngaro também utiliza termos próximos do vocabulário nazista. Lukács assinala uma “arte saudável” – apta a evidenciar a “consciência histórica da humanidade”⁵¹² – que se diferencia de uma considerada “enferma” através da forma. Na ótica do filósofo, a “arte saudável” é aquela que realça a harmonia entre o conteúdo social e racional presente em sua forma, o que propicia refletir sobre a verdade dos relacionamentos humanos; já a “arte enferma” se distingue pelo caráter “anormal” da dissolução das formas, onde a realidade é suplantada por um “amontoado de associações indisciplinadas”⁵¹³, que inclui o isolamento do indivíduo. Uma definição de “enfermidade artística” que apresenta muitas proximidades com o Expressionismo, dentro de uma leitura dogmática dotada de estreitos critérios estéticos.

Ao contrário de Furness, Roger Cardinal já ressalta de forma veemente as diferenças profundas entre as concepções de mundo do Expressionismo (que “odiava o imperialismo e o capitalismo, odiava o patriotismo e o sistema de classes, odiava generais como odiava os pais”⁵¹⁴) e o nazismo.

A ideologia nacional-socialista representa uma contradição de tal forma perfeita do Expressionismo, que é quase possível definir o último com a versão contrária do primeiro. Enquanto o nazismo exalta os valores de sentimentos de massa, patriotismo e autoridade, o Expressionismo dá prioridade à fantasia individual, a uma perspectiva cosmopolita e à iniciativa pessoal. Enquanto o nazismo exalta a submissão à conformidade e a observância de uma ordem rígida, o Expressionismo enfatiza o impulso de diferenciar-se dos outros e admira a forma nascida da espontaneidade. Enquanto o nazismo propõe-se a entoar cânticos de propaganda e a instituir de forma estudada os rituais militares, o Expressionismo manifesta-se de maneiras idiossincráticas e não programadas, com forte ênfase sobre o prazer e a emancipação.⁵¹⁵

⁵¹² LUKÁCS, Georg apud ADORNO, Theodor. “Reconciliación extorsionada” in: *Notas sobre Literatura*. Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 248.

⁵¹³ LUKÁCS. *Healthy or sick art?* In: *Writer and Critic and other Essays*. Tradução de Arthur Kahn, Lincoln: Merlin Press, 2005, p. 103-109p. 104-105

⁵¹⁴ CARDINAL, Roger. Op. cit., p. 108.

⁵¹⁵ Idem

Foi o Expressionismo a tendência estética e política que se opôs mais radicalmente ao nacionalismo, ao militarismo e ao racismo. Dessa forma, o Expressionismo alemão parece ser visto como a configuração estética do duplo (*Doppelgänger*), ao trazer em si uma ambiguidade carregada de tensões⁵¹⁶. Nesse sentido, o trajeto de Kracauer – se assemelhando à crítica da linha irracionalista da filosofia alemã, traçada por Lukács em *A Destruição da Razão*, que levaria ao nazismo – é apenas uma interpretação entre várias possíveis. O Expressionismo talvez seja o mais explosivo e ambivalente dos movimentos das vanguardas históricas e, que já trazia, em sua defesa da subjetividade, o imperativo para diferentes estilos e concepções entre os vários artistas ligados ao movimento e a estética. O mesmo se pode dizer do já citado campo político, estando ligados a artistas da esquerda e conservadores (já citamos os casos do pintor Emil Nolde e do poeta Gottfried Benn), e recebendo, na década de 30, tanto a crítica de Lukács e do dogmatismo stalinista quanto o menosprezo nacional-socialista ao terem suas obras expostas na exposição arte degenerada [*Entartete Kunst*], consideradas pelos nazistas signos tanto de insanidade mental quanto de bolchevismo cultural. Nem mesmo esse acontecimento histórico – classificado por Ernst Bloch como “um campo de concentração aberto ao público”⁵¹⁷ - foi suficiente para Lukács rever suas ideias⁵¹⁸. Na verdade, a concepção de arte nazista estava muito mais próxima do classicismo, mesmo que corrompido em um neoclássico medíocre e *Kitsch*, em que o resgate dos valores clássicos e do darwinismo social eram amparados pelo ideal estético de regeneração da raça ariana; a perfeição era exaltada no culto do corpo forte e sadio e nas formas simétricas e organizadas do agrupamento das massas. O Expressionismo, por sua vez, estava relacionado à deformação, à irregularidade das formas, ao abatimento físico e psicológico, a estética do feio e do monstruoso e, por último, a um ideal de fraternidade universal que, na perspectiva nacional-socialista, eram elementos que só poderiam ser associados à fraqueza, debilidade, demência, enfim, aos atributos do que os nazistas consideravam seres inferiores e que

⁵¹⁶ “O fato de se poder interpretar o Expressionismo como uma antítese – e principal vítima do ponto de vista cultural – do nazismo, e também como seu precursor e parente, demonstra a complexidade e a projeção desse movimento, bem como sua posição relevante na história do espírito da Europa central. Por esse motivo, o Expressionismo reveste-se de duplo interesse para nós. Por um lado, ele constitui uma parte do grande movimento internacional do Modernismo, tanto na arte como na literatura; por outro lado, ele é um capítulo turbulento e decisivo na história funesta da Alemanha moderna. SOCKEL, Walter H. apud FLEISCHER, Marion. ‘A Realidade precisa ser criada por nós’: Rumos da Prosa Expressionista Alemã” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 154.

⁵¹⁷ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Op. cit., 1998, p. 118.

⁵¹⁸ Em 1953, quase 20 anos depois da publicação de *Grandeza e Decadência do Expressionismo* e um ano antes da publicação de seu controverso *A Destruição da Razão* (onde defende a tese de que o fascismo alemão não teria existido sem o suporte teórico do irracionalismo que caracterizava a filosofia alemã, incluindo nesse trajeto Schelling, Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche), Lukács acrescentou uma breve nota a reedição de seu ensaio sobre o Expressionismo: “O fato de que os nacional-socialistas tenham condenado logo depois o expressionismo como ‘arte degenerada’ não muda nada da exatidão histórica da análise aqui exposta”. Idem.

arrastariam a humanidade à sua degeneração biológica e cultural. Acrescenta-se também o fato de estar incluído nas fileiras expressionistas inúmeros artistas de ascendência judaica. Da mesma maneira, se pode falar das concepções antagônicas do “Novo Homem”: para os nazistas, ligados à beleza, à força e à saúde, vinculado também a uma retomada da estética clássica que exprimisse o vigor e a perfeição da raça ariana e do povo alemão; para os expressionistas, ligados um sentimento de fraternidade universal e menosprezo da civilização industrial e da autoridade, bem como dotado de um sentimento de empatia para com os miseráveis e injustiçados. Curiosamente, a capa do catálogo da exposição “Arte degenerada” trazia a escultura *Der Neue Mensch* (O Novo Homem, 1912) do artista judeu Otto Freundlich, que seria a imagem-símbolo da degeneração com que o Expressionismo ameaçava a pureza racial alemã. Portanto, o Expressionismo, mesmo em sua constelação de contradições, representa como movimento, uma das mais perfeitas configurações do que pode ser considerado como polissemia em arte e que, parte de sua ontologia alegórica, se deriva desse histrionismo de significados.

Pode-se sustentar de modo mais categórico que o Expressionismo foi de caráter mais idealista, voltado para uma mudança da subjetividade, que não soube se colocar em termos estratégicos para uma revolução material – especificamente a revolução proletária -, quando houve a possibilidade para tal. Mas o caráter quase *proto-hippie* nas atitudes comunitárias dos membros do *Die Brücke*, por exemplo, sua teologia evangelizadora e, ao mesmo tempo, pacifista durante e depois da Primeira Guerra e, aquele impulso de exercer a Grande recusa ante os valores autoritários, de modo algum estão conectados a um ideário beligerante de aniquilamento e destruição dentro de uma lógica de superioridade racial de intuito extremamente genocida.

Kracauer, em sua análise dos filmes da República de Weimar, apresentou impressões que não podem ser negligenciadas. Já para 1925, deve ter tomado contato com a série de fotos de Heinrich Hoffman, fotógrafo oficial de Hitler, onde este gesticula da mesma forma desvairada que os tiranos retratados na tela, como Caligari e Mabuse⁵¹⁹. Não esquecendo o fato de que o advento do Expressionismo no cinema se deu quando o movimento já estava em fase de declínio, além de ser utilizado pelo grande capital da indústria cinematográfica, que não tinha interesse no aspecto revolucionário (ainda que no campo subjetivo e dos modos de vida) que o Expressionismo apresentou em outros campos. Nesse sentido, o aspecto evasivo da estética apontado por Lukács foi ao encontro do caráter evasivo que Kracauer via nos

⁵¹⁹ NAZÁRIO, Luiz. “O Expressionismo e o Nazismo” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit. , p. 651.

filmes alemães do período. Mas mesmo assim, a tensão entre a estética e o mercado não deixou de ter caráter dúbio, como nota Rudolf Kurtz em 1926: “O Expressionismo no cinema será sempre, face a sua especificidade, uma conciliação. [...] Mas, em que pese essa atenuação, sua força original ainda atua de forma suficientemente visível e revolucionária”⁵²⁰. De qualquer forma, em meio à riqueza formal dos filmes e suas contribuições para o desenvolvimento estético do cinema, a leitura de Kracauer é sagaz e penetrante. Privilegia de maneira mais enfática os aspectos sociológicos, do mesmo modo que, por exemplo, Lotte H. Eisner ressalta os aspectos formais, estéticos e culturais dos filmes do período; e, nesse sentido, parece descuidar os aspectos sociais e políticos quando fala de mito, alma fáustica do nórdico, espírito germânico ou de um pensador como Oswald Spengler, próximo do discurso reacionário da época. Em suma, Kracauer e Eisner apresentam leituras extremamente válidas, mas nunca serão definitivas a ponto de fechar questões ainda latentes sobre o Expressionismo no cinema.

Entretanto, o Expressionismo teve uma influência ampla e multifacetada que não pode ser reduzida à visão negativa de Kracauer. No nosso trabalho, tratamos desde o trajeto da reavaliação da alegoria barroca pelo Expressionismo apresentada por Benjamin, assinalando suas proximidades com Kracauer, no que tange ao vazio e mal-estar diante da modernidade à atenção dada aos vestígios e às manifestações culturais desprezadas por uma elite intelectual compenetrada com valores ultrapassados, assim como apontamentos ao que diz respeito a posicionamentos de ambos em relação à estética expressionista, ao cinema e às massas que constituem seu público alvo e ao uso da alegoria do autômato, notável enquanto imagem do pensamento em Benjamin e elemento da tipologia do cinema expressionista na República de Weimar. Contudo, ainda que sem o arrebatamento e sem necessariamente a visão de mundo dos artistas das primeiras décadas do século XX, consideramos que o extenso legado do Expressionismo, principalmente no cinema (Filmes de horror da Universal dos anos 30⁵²¹,

⁵²⁰ KURTZ, Rudolf apud NAGIB, Lucia. *Werner Herzog: o cinema como realidade* / Lucia Nagib. – São Paulo: Estação Liberdade, 1991, p. 216.

⁵²¹ Karl Freund (1890-1969), o inovador diretor de fotografia de importantes filmes feitos durante a República de Weimar, como *O Golem*, *A Última Gargalhada*, *Varieté*, *Metrópolis* e *Berlim- Sinfonia de uma Metrópole*, emigrou para os EUA em 1929, onde continuou sua carreira prolífica. Nos estúdios da Universal, foi o diretor de fotografia de *Drácula* (idem, 1931) e *Os Assassinos da Rua Morgue* (1932), ambos com Bela Lugosi. Depois também passaria à direção, dirigindo, entre outros, *A Múmia* (1932) para a Universal, *Dr. Gogol – O Médico Louco* (*Mad Love*, 1935) para a Metro Goldwyn Mayer. Este último, curiosamente, é um *remake* livre de *As Mãos de Orlac*, só que tendo como protagonista a figura ensandecida do Dr. Gogol (interpretado por Peter Lorre, em sua estreia nos EUA), um cirurgião que é apaixonado pela esposa de Orlac, sendo procurado por ela quando Orlac perde suas mãos e implantado nele as mãos de um assassino atirador de facas que acaba de ser executado.

*Film-noir*⁵²², Marcel Carné, Orson Welles, Nicholas Ray, Ingmar Bergman, Andrzej Wajda, Werner Herzog, Fassbinder, Ridley Scott e *Blade-Runner*, etc.) e no teatro (nos impulsos e desdobramentos no trabalho de Brecht, Artaud, Grotowski, Tadeusz Kantor, Beckett, Bob Wilson, Pina Bausch), constatam o quanto sua estética e sua *Stimmung* se enquadra a campos formais e estilísticos tão diversos, que comprovam todo o seu potencial alegórico se prestando a uma pluralidade de leituras e significações que ainda continuam orientado manifestações artísticas de nossa contemporaneidade. Do mesmo modo, as mãos crispadas resultantes de tormentos internos, rompendo com gestos cotidianos, poderia ser identificada com uma matriz de trabalhos futuros, quando o realismo e o naturalismo já predominavam no cinema: podemos citar, no cinema, as mãos retorcidas pela culpa e pelo descontrole do infanticida vivido por Peter Lorre prestes a ser executado pelo lumpemproletariado de Düsseldorf em *M* (1931) de Fritz Lang; as mãos do Drácula de Bela Lugosi, em que os dedos se movem com o intuito de hipnotizar suas vítimas; ou ainda as mãos tatuadas L.O.V.E. e H.A.T.E. do pastor Harry Powell (Robert Mitchum) em *The Night of the Hunter* (1955), de Charles Laughton, carregadas de perversidade e de repressão sexual, simbolizando a malignidade do puritanismo estadunidense em contraste com a inocência das crianças e da generosidade da bondosa Rachel (Lilian Gish); as unhas de Zé do Caixão (José Mojica Marins) marcando o terror terceiro-mundista em solo brasileiro; sem contar a referência direta do *Nosferatu* (1979) de Werner Herzog, em que as mãos do vampiro interpretado por Klaus Kinski parecem metaforizar o legado do Expressionismo, destruído por um nazismo que ameaça ressurgir com novas roupagens. Se abirmos o arco de interpretação a outros campos estéticos, o gestual de feição expressionista estende sua escala de criações: nas artes plásticas, por exemplo,

⁵²² O termo foi criado tardiamente em 1946 pelo crítico francês Nino Frank, se referindo aos filmes policiais produzidos nos EUA, adaptações de livros da chamada série Noir, de escritores como Dashiell Hammett (*The Maltese Falcon*), Raymond Chandler (*The Big Sleep*), James M. Cain (*Double Indemnity*) e Mick Spillane (*Kiss me Deadly*). Teve seu auge entre os anos 1941 e 1958, mas frequentemente foi revisitado nos anos posteriores, temática ou formalmente, seja na Europa (*À Bout de Souffle*, *Tirez sur le Pianiste*, *Pierrot le Fou*, *Le Samouraï*, *La Mariée était en Noir*), quanto nos EUA (*Chinatown*, *Taxi Driver*, *Body Heat*, *Blue Velvet*, *L.A. Confidential*, *The Man Who Wasn't There*). Mais do que um gênero, trata-se de um estilo, com um visual com profunda influência expressionista na atmosfera sombria, nos ângulos de câmera e no uso dos contrastes de claro e escuro na fotografia em preto e branco. Curiosamente, esse estilo marcou a obra de cineastas germânicos que emigraram para os EUA, a começar pelo próprio Fritz Lang (*Ministry of Fear*, *A Woman at the Window*, *Scarlet Street*, *The Blue Gardenia*, *The Big Heat*), cuja produção estadunidense, pode-se dizer, é inteiramente carregada de uma *Stimmung noir*, atmosfera que também pode ser estendido a grande parte do conjunto da obra de cineastas como Orson Welles (*The Stranger*, *The Lady from Shanghai*, *Mr. Arkadin*, *Touch of Evil*) e Nicholas Ray (*They Live by Night*, *In a Lonely Place*, *On Dangerous Ground*, *Bigger than Life*), assim como a alguns filmes específicos de Alfred Hitchcock (*Shadow of a Doubt*, *Strangers on a Train*, *I Confess*, *The Wrong Man*). Dentre os outros cineastas de origem germânica que se notabilizaram no estilo, destacam-se: Billy Wilder (*Double Indemnity*, *Sunset Boulevard*), Otto Preminger (*Laura*, *Where de Sidewalk Ends*, *Angel Face*), Edgar G. Ulmer (*Detour*), Robert Siodmak (*The Spiral Staircase*, *The Killers*, *Criss Cross*), Fred Zinnemann (*Act of Violence*), Max Ophuls (*Caught*, *The Reckless Moment*).

poderíamos observar na *Action Painting* de Jackson Pollock, em que o gesto físico do gotejar frenético fazia do processo parte da obra pronta, aproximando a pintura da performance⁵²³. Ou, mais diretamente, nas adaptações de obras de Kafka, como a adaptação de *A Metamorfose* feita por Steven Berkoff em 1969 com as mãos retorcidas e rastejantes de modo a expressarem a transformação de Gregor Samsa; ou as mãos trêmulas que pousavam na cabeça utilizadas por Bete Coelho, ao interpretar Joseph K. na montagem de *Um Processo*, parte da *Trilogia Kafka*, dirigida por Gerald Thomas em 1988. Ou mais ainda, se nos remetermos ao universo do rock e do pop, com o clip de *The Mercy Seat (1988)*, de Nick Cave and the Bad Seeds, canção em que o eu-lírico é um condenado a morte que relata suas últimas horas, e, na música e no clip, as tatuagens G.O.O.D e E.V.I.L. em suas mãos, devidamente salientada nos gestos, simbolizando que ele não é tão inocente e nem tão culpado⁵²⁴.

Se o Expressionismo expressa a melancolia da decomposição da unidade, presente no vocabulário de Kracauer e Benjamin - em termos como desagregação ou perda da experiência - e, no cinema alemão, fez-se arauto da catástrofe, traz também em si o potencial utópico, conforme aponta Roger Cardinal:

[...] o Expressionismo queria alcançar o inalcançável, e portanto, acabou apontando na direção de um horizonte de possibilidades que ainda está fora de nosso alcance. Nesse sentido era realmente utópico. Existe uma forma de apontar que é inútil, um gesto no vazio, um reflexo inanimado. E existe o gesto que encarna aquilo que Ernst Bloch chama de “o princípio da esperança”. É esse o gesto, ao mesmo tempo inútil e cheio de vigor, esse apelo a um tipo de ausência vibrante, que faz o Expressionismo, como uma exortação a nossa era atual.⁵²⁵

Surrealistas, beatniks, hippies, punks, e as recentes manifestações anticapitalistas do século XXI são desdobramentos dessa rebelião e desse brado utópico, que clama por sua

⁵²³ Dentro da recepção crítica de sua obra, duas delas se destacam. Jackson Pollock era enaltecido pelo crítico Clement Greenberg. Segundo este, Pollock “fugia do assunto como da peste”, ou seja, correspondia à expectativa de Greenberg segundo a qual uma arte de vanguarda exigia do artista que este se concentrasse somente nos próprios meios de sua atividade. Deste modo, um quadro era somente uma superfície plana revestida de formas e cores. T.J. Clark, por sua vez, apresenta uma reflexão diametralmente oposta, investigando a obra de Pollock por outro viés, exaltando o potencial metafórico e alegórico do artista em seu ensaio *O Pequeno em Pollock*. Isto vale tanto para a obra pronta (como o *Número 6, 1950*) - em que concorda com o historiador Serge Guilbaut, quando este vê o quadro como “uma horripilante, horripilada intuição da fusão e da fissão, do pequeno e do grande, de núcleo e partículas espalhadas”, se constituindo uma metáfora da bomba -, quanto para o processo, em que enxerga traços de automatismo em um obsessivo-compulsivo: “Dois passos, agachar, mergulhar o bastão na lata... E assim vai, rapidamente, rigidamente, sem entusiasmo [...] Pollock se move para baixo e para cima em torno de sua tela colocada no chão, como um proletário tentando acompanhar o ritmo da linha de montagem ou como um louco dando voltas em sua cela.” CLARK, T. J. *Modernismos: Ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Organização: Sônia Salzstein. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 58-60.

⁵²⁴ O clip pode ser visto no Youtube, através do link <https://www.youtube.com/watch?v=Ahr4KFI79WI>.

⁵²⁵ CARDINAL, R. Op. cit., p. 110.

materialização na realidade em meio ao redemoinho desesperador de uma sociedade que aniquila indivíduos, grupos, classes sociais, os setores oprimidos em geral. E, tal qual o Expressionismo, pecaram pela falta de organização e unicidade, caindo muitas vezes na abstração do sistema ou *establishment* sem atingir seus alicerces concretos ou suas esferas de poder. Em contrapartida, quando avisos de incêndio de novas experiências, mas revestindo velhos monstros, soam suas sirenes em nossos dias, o legado da revolta expressionista e, de seus herdeiros, se faz presente para o enfrentamento e uma reorganização do pessimismo⁵²⁶, em frente única com a lembrança dos oprimidos de que falava Benjamin nas suas *Teses sobre o conceito de História*. O decretado fim da história – como se o inimigo que não tem cessado de vencer tivesse conquistado a vitória definitiva - já era e, na verdade, nunca foi. O cortejo segue. Nesse sentido, podemos pensar o Expressionismo dentro do conceito benjaminiano de “tempo-do-agora” [*Jesztzeit*], o alegórico tempo messiânico que realiza a interrupção do cortejo dos vencedores no andamento da história: nele, a humanidade busca tomar posse de si mesma na luta pela emancipação. Em outras palavras, cada momento de rebelião carrega em si a rebelião de todos os oprimidos e traça a prefiguração de toda a humanidade liberta. São os estilhaços do tempo messiânico, que abarca a luta pela libertação próxima de uma história da salvação⁵²⁷. Dessa forma, ocorre uma constelação que ata passado e presente, construídas pela rememoração desses “agoras”, que configuram “chance revolucionária de combate” e fazem do momento presente força redentora. Se os movimentos citados – todos dotados de contestação e inconformismo - hoje são cânones do campo artístico e cultural - caindo em um historicismo particular desses campos - cabe agora rememorar seus potenciais de rebelião e anseios libertários de maneira efetiva, que nada mais é do que um modo de escovar sua história a contrapelo. Dessa forma, podemos pensar num resgate do Expressionismo hoje dentro de seus estilhaços de tempo messiânico, estremecendo com a força do passado as estruturas do presente.

Kracauer, por sua vez, em sua última obra, *History – the last things before the last* - lançada postumamente em 1969 – trazia um novo posicionamento em relação a Marx; se

⁵²⁶ Solicitado em seu ensaio sobre o Surrealismo, trata-se de um pessimismo que é revolucionário em Benjamin, atento à ascensão da barbárie na escalada fascista de seu tempo e que o faria vítima. Não se trata do *Kulturpessimismus* alemão, de caráter conservador e pré-fascista (Carl Schmitt, Oswald Spengler, Moeller van der Bruck), preocupado com o declínio das elites e da nação. Trata-se sim de um estar atento às ameaças que o progresso técnico e econômico sobre a humanidade e de um pessimismo ativo que toma partido das classes oprimidas.

⁵²⁷ O caráter messiânico se dá pelo paralelo com a história judaica, em cujo calendário são rememorados “a saída do Egito (*Pessach*), a revolta dos Macabeus (*Hanuka*), a salvação dos exilados na Pérsia (Purim). O imperativo da lembrança - *Zachor!* – e mesmo um dos elementos centrais do ritual da Páscoa judaica: lembre-se que de seus ancestrais no Egito como se você tivesse sido um escravo naquele tempo”. LÖWY, M. Op. cit., 2005, p. 124.

antes diferenciava Marx das perspectivas evolucionistas de um socialdemocrata como Kautsky, agora não mais via-o como pensador dialético, mas como filósofo positivista próximo a Comte com uma visão teleológica e progressiva da história⁵²⁸. Tampouco não trazia a força messiânica de Benjamin em suas *Teses*, embora mantivesse a crítica ao historicismo, na hipótese de que a superação das contradições do tempo, poderiam ocorrer além da história, ao final dos tempos, enquanto interrupção redentora da continuidade histórica. Porém, se em Benjamin a revolução seria a concreção da redenção da história secular – através da interrupção messiânica do tempo –, em Kracauer essa junção de tempo histórico e tempo messiânico seria mais questionável e mesmo sem solução existente. Ainda assim, estendia em relação à história a perspectiva de redenção – mas a “redenção da realidade física” com a qual intitulava sua teoria do cinema de 1960 – que se daria na reunião do mundo disperso da realidade incorporado a uma perspectiva redentora, onde a história seria um lugar intermediário entre realidade e Absoluto⁵²⁹. Embora explicitasse a tensão religiosa de seus escritos de juventude – na verdade, sempre submersa na secularização de seu pensamento – na concepção da ordem cósmica perdida que privou o homem de qualquer sentido na existência, não tinha a força revolucionária de Benjamin: a realidade não se pautava em relações de dominação e a redenção não se constituía num resgate dos oprimidos.

Além do rememorar das potencialidades do passado e da reorganização do pessimismo – este último trazendo todo o peso melancólico de Benjamin, e que também é traço do Expressionismo - talvez o resgate dos oprimidos⁵³⁰ necessite passar pelo resgate da utopia, no

⁵²⁸ Estranho esse redirecionamento da posição de Kracauer em relação a Marx em plenos anos 1960, quando ganhava força uma retirada do marxismo do rebaixamento stalinista que predominava nos PCs. Na mesma época, na Europa Ocidental e EUA, eram publicadas as obras de Lukács, Karl Korsch e Gramsci que rompiam com esse paradigma nos anos 1920. Ao mesmo tempo, eram publicadas obras da Escola de Frankfurt, Herbert Marcuse lançava *O Homem Unidimensional* e o marxismo era chamado a dialogar com outras correntes, como a psicanálise. Do mesmo modo, no maio de 1968 em Paris, o “transformar o mundo” de Marx e o “mudar da vida” de Rimbaud – duas palavras de ordem que eram apenas uma para André Breton – estavam coadunados em relação aos anseios libertários daquela geração.

⁵²⁹ TRAVERSO, E. Op. cit., p. 216.

⁵³⁰ Bloch se aproxima de Benjamin na concepção de um marxismo que resgate do passado os anseios dos oprimidos para o presente e em direção ao desejo de um futuro emancipador: “Marx foi o primeiro a colocar no seu lugar o *pathos* da transformação, como o início de uma teoria que não se resigna a contemplar e explicar. Desse modo, as divisões rígidas entre o futuro e passado desabam por si mesmas: o futuro que ainda não veio a ser torna-se visível no passado: o passado vingado, herdado, mediado e plenificado torna-se visível no futuro. O passado compreendido isoladamente e assim registrado é uma mera classificação de mercadoria, isto é, um *factum* coisificado sem consciência de seu *fieri* e de seu processo contínuo. Mas a ação verdadeira no próprio presente ocorre unicamente na totalidade desse processo inconcluso tanto para a frente quanto para trás. A dialética materialista torna-se instrumento para dominar esse processo, para chegar ao *novum* mediado e dominado. A *ratio* da era burguesa, que ainda era progressista, é a herança imediata disso (descontando a ideologia vinculada ao local e o crescente esvaziamento dos conteúdos). Mas essa *ratio* não é a única herança: ao contrário, também as sociedades precedentes e até mesmo alguns de seus mitos (novamente descontando a ideologia e, com maior razão ainda, a superstição pré-científica conservada nela) eventualmente proporcionam material hereditário progressista a uma filosofia que superou a barreira burguesa do conhecimento, ainda que,

sentido de que falava Ernst Bloch⁵³¹. *Mutatis Mutandis*, Bloch apresenta diversas afinidades com Kracauer e Benjamin no campo político e filosófico: ao conceberem um marxismo com tonalidades teológicas, de serem críticos à ideia de um *continuum* histórico pautado no progresso, no interesse pelos vestígios do passado no presente. Entretanto, foi dentre deles o que mais se entusiasmou com o Expressionismo. Dentro de sua preocupação de salvar alguns conteúdos do passado de modo a não serem assimilados pelo fascismo, e do uso de uma rememoração modernizadora de culturas opostas às dominantes, podemos pensar - de modo semelhante e dentro de um procedimento análogo -, na restauração no Expressionismo de sua “ressonância utópica”⁵³². “O que é desejado utopicamente guia todos os movimentos libertários [...]”⁵³³. Diferente do reducionismo senso comum vociferados por pregoeiros do conformismo - em geral comprometidos com a reificação burguesa e seus floreios no campo da ideologia, e para quem a utopia não passa de abstração, idealismo estéril ou ampla imaginação⁵³⁴- e por adeptos de um otimismo inconsequente que já foi fatídico para partidos de esquerda, Bloch fala do utópico de forma concreta, no sentido de perceber e superar o que nos é apresentado como constituição natural dos fatos e das coisas. Desse modo, como crítica real do presente, com vistas à reestruturação da sociedade, em que se fundem messianismo e práxis marxista enquanto forças subversivas: enxergar para além da obscuridade do instante vivido, em que “o devir [*Seiende*] está à deriva e oculto de si mesmo”⁵³⁵, nesse estar-aí em

como se compreende por ele mesmo, esse material deva ser especialmente esclarecido, criticamente apropriado, redirecionado em sua função. Pensemos, por exemplo, no papel da finalidade (para onde, para quê) em cosmovisões pré-capitalistas ou também no significado da qualidade, em seu conceito não mecânico de natureza. Pensemos no mito de Prometeu, que Marx chama de ‘o santo mais ilustre do calendário filosófico’. Pensemos no mito da idade do ouro e em sua transposição para o futuro na consciência messiânica de tantas classes e povos oprimidos. A filosofia marxista, como aquela que finalmente se comporta de modo adequado frente ao devir e ao que está por surgir, conhece igualmente todo o passado em sua amplitude criativa, porque ela não conhece nenhum outro passado a não ser o ainda vivo, o ainda não liquidado. A filosofia marxista é a do futuro, portanto também a do futuro no passado. Ela é, assim, nessa consciência de linhas de frente unidas, teoria-práxis viva da tendência compreendida, teoria-práxis afeita ao evento, conjurada com o *novum*. E permanece sendo decisivo o seguinte: a luz, em cujo brilho o *todo* como processo inconcluso é retratado e promovido, chama-se *docta spes, esperança compreendida em termos dialético-materialistas*”. BLOCH, E. Op. cit., p. 20.

⁵³¹ Contudo, Arno Muntzer aponta as diferenças entre Bloch e Benjamin nessa junção de messianismo e marxismo que é característico da obra dos dois autores: “Bloch insiste muito mais que todos os outros teóricos do marxismo no aspecto antropológico dessa transformação humana do mundo: sobre “a revelação do verdadeiro rosto do homem”, sobre a “ressurreição da natureza”, da verdadeira natureza do “homem ainda não realizado”, como resultado desse processo universal de transformação, de redenção e de emancipação da humanidade. Ao contrário, Walter Benjamin realiza, na sua própria visão da história, uma síntese entre a visão apocalíptica da redenção, própria do messianismo judaico, e as imagens dialéticas da humanidade oprimida pela emancipação, na história política e social do século XIX”. Münster, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Biblioteca básica), p. 73.

⁵³² CARDINAL, R. Op. cit., p. 82.

⁵³³ BLOCH, E. Op. cit., p. 18.

⁵³⁴ “Os que realmente negam a utopia são aqueles que criam um mundo medíocre e fechado, do qual as grandes avenidas que se abrem para a perfeição estão excluídas: a burguesia”. HOBBSAWM, Eric. *Revolucionários*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Pp. 141 e 145

⁵³⁵ BLOCH, Ernst. Op. cit., p. 23.

que reside o nó do mistério do mundo. Um gesto de feição expressionista, que resgate o antigo *Aufbruch*, que era definido pelo próprio Kracauer como “saída do mundo sombrio de ontem em direção ao um amanhã construído com base em concepções revolucionárias”⁵³⁶ e cuja intensidade anunciava “o evangelho de uma nova era de fraternidade”⁵³⁷. Um gesto que ao mesmo tempo é um despertar de um “ainda-não consciente” que se direciona a um “vir-a-ser” da consciência antecipadora de uma vida melhor desejada. Gesto estético, ético, social e político de quem não se conforma com a superfície construída das opressões do presente. Nesse sentido, o Expressionismo – em seu caráter transformador e evangelizador – também foi uma forma de antecipação utópica que compreendeu e expôs os grilhões da vida reificada em violentos traços e vislumbrou o que poderia ser um paraíso terrestre baseado na fraternidade entre os seres.

⁵³⁶ KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 53.

⁵³⁷ Idem.



Figura 12: “Acorde de sua noite escura”. O sonambulo Cesare, o autômato dominado pela vontade do tirano Caligari. Conrad Veidt e Werner Krauss em *O Gabinete do dr. Caligari* (1919).



Figura 13: Peter Lorre como o infanticida julgado pelo submundo em *M* (1931) de Fritz Lang.



Figura 14 : Drácula (Bela Lugosi) usando as mãos para hipnotizar suas vítimas.



Figura 15: Zé do Caixão e suas unhas no terror terceiro mundista.



Figuras 16 e 17: Robert Mitchum como o Pastor Harry Powell, com L.O.V.E. e H.A.T.E tatuado em suas mãos, mais uma vez a mão como signo da ação. *The Night of the Hunter* (1955), dirigido por Charles Laughton.



Figura 18: Steven Berkoff como Gregor Samsa, em sua adaptação teatral de *A Metamorfose* de Kafka (1969).



Figura 19: Nick Cave no clip *The Mercy Seat* (1988), em que o condenado tem tatuado G.O.O.D e E.V.I.L., referência direta de *The Night of The Hunter* e aos signos apresentados no filme: “Like my good hand I tatoed E.V.I.L. across it's brother's fist”.



Figuras 20 e 21: O vampiro que traz a peste e sua releitura. Os Nosferatus de Murnau (1921) e Werner Herzog (1979), vividos por Max Schreck e Klaus Kinski, respectivamente.

4. BIBLIOGRAFIA:

4.1. Obras de Siegfried Kracauer:

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Los empleados: un aspecto de la alemania más reciente*. Tradução e notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

_____. *Estética sin Territorio*. Edición y traducción de Vicente Jarque. Colección de Arquitectura 51. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2006.

_____. *Kleine Schriften zum Film*. Band 6.3 1932-1961. Herausgegeben von Inka Mülder-Bach. Unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel und Sabine Biebl. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2004.

_____. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Traducción de Jorge Honero. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2001.

_____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

4.1.2. Obras sobre Siegfried Kracauer:

HANSEN, Miriam. "With skin and hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*, v. 19, n. 3, p. 437-469, Spring, 1993.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. "O asilo para os sem-teto e a construção da "falsa consciência" – segundo Siegfried Kracauer". *Verinotio revista on-line* –Espaço de interlocução em ciências humanas n. 14, Ano VIII, Jan./2012 – Publicação semestral –

_____. A crítica de Siegfried Kracauer ao "Romance-Reportagem" - In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências* - 13 a 17 de julho de 2008 - USP – São Paulo, Brasil.

_____. "A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – Micrologias. Sobre Rua de Mão Única (Benjamin), Vestígios (Bloch) e Os Empregados (Kracauer)". *Cadernos Cedom*. Ano 1, nº 1. Janeiro de 2008.

_____. "A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental: sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács". *Significação*, São Paulo, n. 27, p.181-207, 2007.

_____. "Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império: pontos de contato". *História*, São Paulo, v. 25, n.2, p. 48-63, 2006.

SALES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema do suplemento literário*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

SANTOS, Patrícia da Silva. *Siegfried Kracauer: sociologia e superfícies – Escritos até 1933*, tese de doutorado em Sociologia defendida na Universidade de São Paulo, 2014.

TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer: Itinerario de um intelectual nómada*. Traducción de Anna Montero Bosch. Valencia: Institucio Alfons el Magnanim, 1998.

WAIZBORT, Leopoldo. "O verdadeiro mais próximo". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 85, p. 47-81, nov. 2009.

4.2. Obras de Walter Benjamin:

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. [organização Michael Löwy; tradução Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu]. – 1. Ed. – São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*/ Walter Benjamin; tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. 2012 – Obras Escolhidas (v.1)

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (2ª versão). Tradução, apresentação e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

_____. *A origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª Ed. - São Paulo; Brasiliense, 1994 – Obras Escolhidas (v. 1)

_____. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" in *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Tradução: José Lino Grünwald. São Paulo: Abril, 1980. Col. Os Pensadores.

4.2.1. Obras sobre Walter Benjamin:

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin* / Willi Bolle. 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

DYMETMAN, Anne. *Uma Arquitetura da Indiferença: A República de Weimar*. São Paulo: Edit. Perspectiva, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição).

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Stylus 11), 2002.

GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia* - 1ª ed., 1ª reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Tradução: Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio; uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau editora, 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Shizuka Kuchiki. São Paulo: Perspectiva, 1989.

4.3. Obras sobre o Expressionismo:

CÁNEPA, Laura. "Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar". *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 78-89, jul. 2010.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Tradução: Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

CAVALCANTI, Claudia (organização e tradução). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução: Lucia Nagib. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FERNANDES, Silvia. "A encenação teatral no expressionismo". In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Tradução: Laura Lucia da Costa Braga. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Stylus 11), 2002.

KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP, 2009.

KANDINSKY, Wassily. 1866-1944. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução: Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*, Cambridge University Press, 1997.

KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlin 1926. Reeditado por: KIENING, Christian/BEIL, Ulrich. Zürich: Chronos, 2007.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo sobre a Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

MATTOS, Claudia Valladão de. "Histórico do expressionismo" e "A escultura expressionista". In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MERKEL, Ulrich (org.). *Teatro e política: poesias e peças do expressionismo alemão/ Georg Heym, Ernst Toller, Georg Kaiser*. Coordenação, notas e introdução de Ulrich Menkel; tradução de Cora Rónai e Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1983.

NAZÁRIO, Luiz. "O expressionismo e o cinema"; "O expressionismo e os meios de comunicação" e "O expressionismo e o nazismo". In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

_____. *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Global, 1983.

4.4. Bibliografia geral:

ADORNO, Theodor. O curioso realista in *Novos Estudos CEBRAP*. Tradução e notas de Laura Rivas Gagliardi e Vicente A. de Arruda Sampaio. São Paulo, n. 85, p. 5-22, nov. 2009.

ADORNO, Theodor. *Notas sobre Literatura*. Ed. Akal, Madrid, 2009.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica e dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*/Jorge de Almeida.- Cotia: São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA, J. e BADER, W. (orgs.). *O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. Volumes I, II e III. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg São Paulo: Perspectiva, 1994.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. V1. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2005.

_____. *O Princípio Esperança*. V2. Trad. Werner Fuchs. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2006.

_____. *O Princípio Esperança*. V3. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2006

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHIPP, Herschel Browning. (Org.). *Teorias da Arte Moderna*. Tradução: Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CLARK, T. J. *Modernismos: Ensaio sobre política, história e teoria da arte*. Organização: Sônia Salztein. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GALARD, J. *A Beleza do Gesto: uma Estética das Condutas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros – 1. Ed., 1. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. – (Críticas Poéticas, 7).

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HOBBSAWM, Eric. *Revolucionários*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

LOUREIRO, Isabel. “Os conselhos na revolução alemã de 1918-1923”. *Crítica Marxista*. (São Carlos). São Carlos: Ufscar, Departamento de Ciências Sociais, n. 23, 2006, pp. 97-106.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Writer and Critic and other Essays*. Tradução de Arthur Kahn, Lincoln: Merlin Press, 2005.

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. “Grandeza y decadência del expressionismo”, in *Problemas del realismo*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966. Trad. Carlos Gerhard, 1966.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Tradução: Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital* [Karl Marx]; [tradução de Rubens Enderle]. – São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *A Ideologia Alemã*. Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. Tradução: Jesus Rainieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MITRY, Jean. *Estética y Psicología del Cine. Vol. 1. Las Estructuras ES*. Traducción de René Palacios More. Siglo XXI de España Editores. Madrid. 3ª edición en castellano, 1986.

MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Biblioteca básica).

NAGIB, Lucia. *Werner Herzog: o cinema como realidade / Lucia Nagib*. – São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática. 1986.

PECHMAN, Robert Moses (org.). *A Pretexto de Simmel: cultura e crítica na metrópole contemporânea*. 1ª ed - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014 (Metrópole).

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 254/ dirigida por J. Guinsburg)

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *História da literatura e do teatro alemães*. Campinas: Ed. da Unicamp 1993.

SAFRANSKY, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução: Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SAYLER, Oliver M. *Max Reinhardt and His Theatre*. New York: Brentano, 1924.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002,

STALLYBRAS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

TROTSKY, Leon. *Questões do modo de vida. A moral deles e a nossa*. Trad. Diego Siqueira, Daniel Oliveira. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009.

_____. *Literatura e revolução / Leon Trotski*; tradução de Luiz Alberto Moniz Bandeira; apresentação William Keach; [tradução de apresentação, cronologia da vida de Trotski, glossário, sugestões de leitura e índice Débora Landsberg]. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

VILLELA, Thyago Marão. *O ocaso de Outubro: o construtivismo russo, a oposição de esquerda e a reestruturação do modo de vida*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

4.5 Filmes citados:

4.5.1 Filmes alemães:

Der Student von Prag (O Estudante de Praga). 1913. Direção: Stellan Rye.

Der Golem (O Golem). 1914. Direção: Paul Wegener e Henrik Galeen.

Homunculus. 1916. Direção: Otto Rippert.

Das Cabinet des Dr. Caligari (O Gabinete do Dr. Caligari). 1919. Direção: Robert Wiene.

Genuine. 1920. Direção: Robert Wiene.

Der Golem – Wie Er in die Welt Kam (O Golem – Como Veio ao Mundo). 1920. Direção: Paul Wegener e Carl Boese.

Torgus. 1920. Direção: Hans Kobe.

Von Morgens bis Mitternacht (Da Aurora à Meia-Noite). 1920. Direção: Karl Heinz Martin.

Hintertreppe (Escada de Serviço). 1921. Direção: Leopold Jessner (supervisão: Paul Leni)

Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens (Nosferatu). 1922. Direção: F.W. Murnau.

Dr. Mabuse, der Spieler (Dr. Mabuse, o Jogador). 1922. Direção: Fritz Lang.

Varina. 1922. Direção: Arthur von Gerlach.

Schatten (Sombras). 1923 Direção: Arthur Robison.

Die Strasse (A Rua). 1923. Direção: Karl Grune.

Siegfried Tod (A Morte de Siegfried) – Die Nibelungen I (Os Nibelungos I). 1923 Direção: Friz Lang

Kriemhild Rache (A Vingança de Kriemhild) – Nibelungen II (Os Nibelungos II). 1924. Direção: Friz Lang.

Der Letzte Mann (O Último Homem ou A Última Gargalhada). 1924. Direção: F.W. Murnau

Das Wachsfigurenkabinett (O Gabinete das Figuras de Cera). 1924. Direção; Paul Leni.

Orlacs Hände (As Mãos de Orlac). 1924 Direção: Robert Wiene.

Varieté (Variedades). 1925. Direção: E. A. Dupont.

Metropolis (Metrópolis). 1926. Direção: Fritz Lang

Fausto (Fausto). 1926. Direção: F. W. Murnau.

Der Student von Prag (O Estudante de Praga). 1926. Direção: Henrik Galeen.

Die Büchse der Pandora (A Caixa de Pandora). 1928. Direção: G. W. Pabst

Der Blaue Engel (O Anjo Azul). 1930. Direção: Josef Von Sternberg.

M (M – O Vampiro de Düsseldorf). 1931. Direção: Fritz Lang

Nosferatu: Phantom der Nacht (Nosferatu – O Vampiro da Noite). 1979. Direção: Werner Herzog.

4.5.2 Filmes de outras nacionalidades:

Bronenosets Potyomkin (O Encouraçado Potemkin). URSS. 1925. Direção: Serguei Eisenstein

The Man who Laughs (O Homem que Ri). EUA. 1927. Direção: Paul Leni.

Dracula (Drácula). EUA. 1931. Direção: Tod Browning.

The Mummy (A Múmia). EUA. 1932. Direção: Karl Freund.

Mad Love (Dr. Gogol – O Médico Louco). EUA. 1935. Direção: Karl Freund.

Modern Times (Tempos Modernos). EUA. 1936. Direção: Charles Chaplin.

Ivan Grozniy (Ivan, o Terrível). URSS. 1944. Direção: Serguei Eisenstein.

Henry V (Henrique V). GB. 1944. Direção: Laurence Olivier.

The Night of the Hunter (O Mensageiro do Diabo). EUA. 1955. Direção: Charles Laughton.

Le Procès (O Processo). FRA. 1962. Direção: Orson Welles.

Blade Runner (Blade Runner – O Caçador de Androides). 1982. EUA. Direção: Ridley Scott.

