



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PAULA TAINAR DE SOUZA

EXPRESSIONISMO ALEMÃO NO CINEMA:
HORROR POÉTICO-QUOTIDIANO EM *O GOLEM*

Londrina
2016

PAULA TAINAR DE SOUZA

EXPRESSIONISMO ALEMÃO NO CINEMA:
HORROR POÉTICO-QUOTIDIANO EM *O GOLEM*

Dissertação de Mestrado da Linha de Pesquisa Territórios do Político apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina – PPGHS/UEL.

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Souza, Paula Tainar de .

Expressionismo Alemão no cinema : Horror poético-quotidiano em O Golem / Paula Tainar de Souza. - Londrina, 2016.
71 f. : il.

Orientador: José Miguel Arias Neto.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Pós-Primeira Guerra - Tese. 2. Expressionismo Alemão - Tese. 3. Alemanha - Tese.
I. Neto, José Miguel Arias. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

PAULA TAINAR DE SOUZA

**EXPRESSIONISMO ALEMÃO NO CINEMA:
HORROR POÉTICO-QUOTIDIANO EM *O GOLEM***

Dissertação de Mestrado da Linha de Pesquisa Territórios do Político apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina – PPGHS/UEL.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Hélio Sochodolak
Universidade Estadual do Centro-Oeste –
UNICENTRO

Profª. Drª. Silvia Cristina Martins de Souza
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 16 de Setembro de 2016.

“Fui para a mata porque queria viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida e ver se não poderia aprender o que ela tinha a ensinar, em vez de, vindo a morrer, descobrir que não tinha vivido.”

Henry David Thoreau (1817-1862)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tiveram contribuição no decorrer desse caminho, especialmente:

Meus pais, Pedro Souza e Valdenice de Souza, que devo a minha vida que participaram ativamente de todo meu processo de formação e estiveram presentes em cada escolha com muito amor, paciência e dedicação. Eu amo vocês e serei eternamente grata.

Meu orientador, José Miguel Arias Neto, que sem as orientações e norteamentos eu não teria alicerce para iniciar tal análise, por isso teve papel fundamental e principal na elaboração deste trabalho.

Meu irmão amado, Gustavo da Silva Perez – quem a Vida carinhosamente possibilitou que eu escolhesse – que além de doar seu tempo para ler meus escritos e criticá-los, é o melhor companheirismo para compartilhar qualquer experiência.

Ana Paula Anunciação, por tantos acontecimentos em conjunto e confidências compartilhadas nos últimos anos, você é a melhor amiga que eu poderia ter.

Minha querida e amada companheira Luna, não tão silenciosa, mas muito leal, por me presentear com a graça de sua presença.

Meu Amigo de longa data, Luis Fernando Jardim, que foi a causa do renascimento da minha paixão pela Aurora. Obrigada pela contribuição na construção do meu dia em uma eterna manhã.

Ao Amigo Gustavo Rafael Bianchi Azevedo Ferreira, por compartilhar comigo sua loucura, ideias e experiências. Serei eternamente grata pela potência do encontro.

Os Amigos da graduação em História da Uel e do mestrado, que foram os melhores amigos que alguém poderia ter encontrado. Vocês contribuíram para que minha passagem por Londrina fosse mais bela e potente.

Os professores da graduação: Pedro Bonoto, Anderson Francisco Ribeiro e Luis de Castro Campos Júnior, que desde o início me auxiliaram tanto academicamente quanto pessoalmente.

Os professores do Programa de Pós-Graduação em História Social da UEL por compartilharem sua sabedoria e com isso dar suporte para a construção do conhecimento histórico.

Por fim, quero deixar meus sinceros agradecimentos à CAPES pela bolsa de estudos concedida, sem a qual o processo teria sido ainda mais difícil e minhas visitas à livrarias teriam sido escassas.

E a todos aqueles que também tiveram papel importante, mas devido a quantidade extensa não foi possível nomeá-los, meus sinceros agradecimentos.

GRATIDÃO!

SOUZA, Paula Tainar de. **Expressionismo alemão no cinema**: horror poético-quotidiano em O Golem. 2016. 71 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Após as disputas pela hegemonia econômica durante o século XIX, o continente europeu foi palco da Primeira Guerra Mundial e a Alemanha viu-se inserida em um contexto caótico. A derrota alemã na guerra agravou os problemas políticos e econômicos que o país enfrentava e a imposição do Tratado de Versalhes juntamente com a implantação da República de Weimar contribuíram para o aumento do ressentimento alemão. Esse contexto foi terreno fértil para o cinema expressionista que havia acabado de surgir e toda a tensão presente no cotidiano ofereceu contribuição para um refinamento do gênero. Ao estabelecer um diálogo entre obra de arte e contexto, o historiador pode resgatar vestígios utilizando-os enquanto fonte para construção do conhecimento histórico. O expressionismo alemão auxiliou na criação de uma nova imagem de mundo ao passo que também representou com maestria a tensão que todos estavam vivendo no pós-Primeira Guerra na Alemanha. A fonte documental é o filme alemão *The Golem: how he came into the world* produzido no ano de 1920 pelo diretor Paul Wegener que está inserido entre os filmes do período. A presente pesquisa tem o objetivo de identificar a potência criativa no processo de produção expressionista, bem como o diálogo e influência do contexto no qual foram produzidos utilizando a obra *The Golem (1920)* como ponto de partida.

Palavras-chave: Alemanha. Pós-Primeira Guerra. Horror artístico. Criação. Resistência.

SOUZA, Paula Tainar de. **German expressionism in film: horror poetic-quotidian in The Golem**. 2016. 71 p. Dissertation for Master's degree in Social History – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

After disputes over economic hegemony during the 19th century, the continent hosted the First World War and Germany found itself inserted in a chaotic context. The German defeat in the war aggravated the political and economic problems facing the country, and the imposition of the Versailles Treaty, with the establishment of the Weimar Republic, contributed to the increase in German resentment. This context is fertile ground for the expressionist cinema that had just come up; all the present tension in daily life offered contribution to a refinement of the genre. By establishing a dialogue between the work of art and context the historian can rescue traces, using them as a source for construction of historical knowledge. The German expressionism helped in creating a new image of the world while also represented a masterly tension that everyone was living in post-War Germany. The source document is the German film *The Golem: how he come into the world*, produced in 1920 by the director Paul Wegener, that is inserted among the films of the period. This research aims to identify the creative power in the expressionist production process, and the dialogue and influence of the context in which they were produced, using the work *The Golem (1920)* as a starting point.

Keywords: Germany. Post-First War. Horror art. Creation. Resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Plano Geral do gueto de Praga no filme <i>The Golem (1920)</i>	30
Figura 2 –	<i>Médium shot</i> do Rabino Loew, Famulus – o assistente – e o Golem	32
Figura 3 –	Close up do demônio Astaroth	35
Figura 4 –	A revelação da palavra mágica por Astaroth	36
Figura 5 –	Plano médio em que Famulus se protege do Golem	43
Figura 6 –	O Golem e a criança	47
Figura 7 –	O Golem com a criança no colo	48
Figura 8 –	Plano geral dos Judeus agradecendo à Jeová	49
Figura 9 –	A corte assistindo à miração do Judeu Errante	55
Figura 10 –	Close up do Golem com a expressão cerrada	57
Figura 11 –	Close up do Golem com expressão contemplativa	57
Figura 12 –	Plano do Golem sorrindo com olhar contemplativo	58

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1- O SURGIMENTO DO CINEMA EXPRESSIONISTA	8
1.2 Vida e Obra de Paul Wegener.....	21
Capítulo 2 - ARTE E REPRESENTAÇÃO NO CINEMA EXPRESSIONISTA	28
2.2 DO HORROR DA GUERRA PARA O <i>HORROR ARTÍSTICO</i>	40
Capítulo 3 - COMUNIDADE JUDAICA – O GOLEM E A RESISTÊNCIA AO ANTISSEMITISMO	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
FONTE DOCUMENTAL	71

INTRODUÇÃO

Teria sido o cinema expressionista um dos testemunhos do caos que se instaurou durante a Primeira Guerra Mundial e no pós-guerra na Europa? Para responder a esta questão far-se-á uma análise do filme: *The Golem: how he came into the world*¹ (1920) produzido por Paul Wegener com o auxílio de Carl Boese. Para concretizá-la, vamos nos embasar no método de análise fílmica proposto pelo historiador Marc Ferro direcionando um olhar para o filme enquanto testemunho histórico do tempo presente de sua produção. A narrativa do filme possui dupla temporalidade ao passo que se passa no século XVI está contextualizada no pós Primeira Guerra na Alemanha.

Quando *The Golem: how he came into the world* foi produzido, o cinema estava completando pouco mais de duas décadas de existência. Devido aos limites técnicos do cinema, produtores e cineastas eram obrigados a inventar “soluções” para construir narrativas visuais. Estas questões são fundamentais para compreender abordagens políticas e culturais presentes em obras do período, inclusive em nossa fonte. Neste sentido, é significativo utilizar uma produção da década de 1920 que está inserido “num tempo e num espaço em que o cinema ainda não tinha sido dominado pelo viés comercial do espetáculo e do entretenimento” (BILHARINHO, 2003, p.63).

Paul Wegener realizou três produções fílmicas do monstro Golem. A primeira ocorreu em 1914: *O Golem*; a segunda, em 1917, é uma paródia da primeira: *O Golem e a Bailarina*; ambas desapareceram durante a Primeira Guerra (EISNER, 2002), por isso encontramos apenas trechos do primeiro disponíveis na internet. A terceira versão foi rodada em 1920 – *O Golem: como veio ao mundo*, trouxe de forma mais intensa uma releitura da experiência coletiva da guerra e do ressentimento por ela gerado.

O filme *The Golem* tem sua narrativa baseada em uma antiga lenda judaica do monstro Golem², que surgiu na mística hebraica do século XIII. Não só as circunstâncias, mas também os nomes dos personagens são idênticos ao mito escrito em 1915 por Gustav Meyrink. Muitas produções do início do século XX foram baseadas em obras literárias resultando em inúmeras adaptações de romance para filme. *The Golem* (1920) é ambientado na cidade de Praga

¹ Título original *Der Golem: wie er in die Welt Kam*. Produzido na Alemanha, do gênero *expressionista*. Direção de Paul Wegener e Carl Boese. Duração de 68 minutos, P/B, filme mudo, com legendas disponíveis em português, inglês e espanhol.

² O escritor austríaco Gustav Meyrink escreveu um romance e publicou em 1915, intitulado *O Golem*.

medieval, século XVI³. A história é dividida em cinco capítulos, que apresentam simultaneamente o desenrolar da vida dos personagens mais importantes que compõem a trama central – a criação do Golem e o motivo pelo qual ele é criado.

The Golem (1920) está inserido no gênero do expressionismo alemão. Influenciadas pela literatura romântica, essas produções filmicas têm suas origens na Alemanha, solo fértil para o gênero. Embora o filme *expressionista* tenha surgido na década de 1910, se manifestou em outras artes: primeiramente na pintura, e se expandiu para arquitetura, literatura, teatro, música, dança e fotografia. Essa estética tinha o objetivo de romper com o padrão estabelecido pelo Antigo Regime – perspectiva artística tradicional com foco na razão. O *expressionismo* vem criando uma nova concepção de mundo distorcida da realidade que se manifesta na arte. Na Literatura, esse movimento vem contrapor o realismo do século XIX, e privilegia a visão singular do artista e o sentimento. Assim, através da emoção, é oferecida vazão às singularidades do criador, tornando presente aspectos pouco explorados até então, como loucura, grotesco, sobrenatural, fantástico, angústia e o exagero, por exemplo. Os filmes expressionistas foram chamados também de *filmes góticos*, mas tinham como nome original *schauerfilmes* (*filmes arrepiantes*).

O auge do *expressionismo* ocorreu após a Primeira Guerra Mundial na década de 1920. Esses filmes deixaram transparecer a influência da pintura na estética da fotografia dos planos. Mesclam sonho e pesadelo de forma lúdica resultando na criação de um mundo novo, distorcido, exagerado e esteticamente umbroso. A posição da câmera foi um aspecto que possibilitou ao *expressionismo alemão* construir sua singularidade. Karl Freund – diretor de fotografia de *The Golem* (1920) – foi um dos que explorou os ângulos mais inusitados. No *expressionismo* “a câmera (...) se encarrega sozinha de evocar o extravagante pela utilização de ângulos imprevisos” (EISNER, 2002, p.75), que auxilia na criação desse mundo onírico, distinto da realidade.

As técnicas utilizadas pelo *expressionismo* permitiram transmitir, através do filme, perspectivas diferentes do tido como comum. Predominava a expressão – liberdade para evidenciar visão singular do artista. Isso resultava na inauguração de cenários deformados, ausência de tempo/espaço definidos, remetendo a subjetividade do narrador, ao sonho e a imprecisão das lembranças – quando confusa tende ao exagero, ou até mesmo a perspectiva caótica de um indivíduo tomado pela loucura. O diretor de fotografia Karl Freund com

³ No século XVI existiu um dos maiores guetos - comunidades judaicas, em Praga. As obras literárias e cinematográficas remetem a existência do Golem a este período, no qual ambientam sua existência em função de antiga lenda judaica

ângulos de câmera criou perspectiva onírica. Em *The Golem* há efeitos especiais: o surgimento do demônio Astaroth, o surgimento de chamas em movimento no ar, a fusão de imagens. São efeitos que, hoje, embora considerados simples, na época precisaram de muita criatividade em vista dos recursos técnicos disponíveis. Antes dos filmes expressionistas, a produção de filmes de horror era escassa. Devido seu aspecto crítico, essas produções atingem seu declínio em 1930, mesmo período que Hitler ascende ao poder. Concordamos com Siegfried Kracauer quando ele afirma que o cinema alemão tem como base a classe média (KRACAUER, 1961). O filme representa a mentalidade de uma sociedade, influencia e é influenciado por uma tendência coletiva.

Os filmes do gênero *expressionista* influenciam toda a produção fílmica posterior do gênero de horror. Perpetuou-se enquanto um gênero clássico devido ao caráter de novidade. Diferente das produções hollywoodianas que colocam em primeiro plano o realismo, os filmes do *expressionismo alemão* exploram o mundo fantástico e tratam de temas oníricos. Os aspectos denunciados nas obras *expressionistas* prendiam a atenção do espectador. Destituídos de comédia, essas produções eram narradas a partir de acontecimentos de horror, trazendo também a figura de criaturas sobrenaturais. Em meio às consequências da Primeira Guerra notamos um forte interesse por filmes do gênero reproduzidos na tela do cinema, principalmente entre os menos privilegiados (BADDELEY, 2005).

Os cineastas utilizam a montagem para manipular planos e simular continuidade entre eles. Com a montagem cria-se efeitos, provoca sensações no espectador e atualiza na tela aspectos cotidianos, permitindo a colagem de signos a fim de produzir sentidos, ideias e propagar ideologias. O *expressionismo alemão* utiliza a montagem para causar impacto e realizar críticas através do horror. Essas histórias de ficção são uma perspectiva poética da realidade, utilizam técnicas cinematográficas para criar ilusão. Embora explorem o sobrenatural e monstros não existentes, tem consequências causais na realidade (CARROLL, 1999).

A criação de narrativas expressionistas ocorrem a partir da ótica do horror com uma estética refinada, que conquistou boa parte do público. A presença da figura do monstro na narrativa também é um dos aspectos que nos interessa. Essencialmente quando adquirem características humanas, são criaturas ameaçadoras e repugnantes, evitadas a todo custo. O gênero de horror é uma forma de expressão, composta por elementos contraditórios e perturbadores que resulta em ambientes e narrativas fantasmagóricas.

Os filmes do *expressionismo alemão* “demonstravam o potencial que o cinema tinha para criar, por meio de técnicas de iluminação e cenografia, mundos sinistros e fantasmagóricos de castelos em ruínas habitados por morcegos e assombrações” (HUNTER, 2011, p.88). O gênero *expressionista* experimentou inúmeras técnicas, mas há singularidades em cada obra, por isso a análise também deve ser direcionada compreendendo suas peculiaridades (FERRO, 2010). Cada fonte é única e composta de sua própria linguagem, além disso, seu impacto social é tão intenso que tem criado um real mais real que o próprio real (MARTIN-BARBERO, 2013), produzindo mudanças nas relações entre os indivíduos.

O objetivo da presente pesquisa é investigar o filme *The Golem: how he came into the world* (1920), direcionando um olhar enquanto testemunho do período umbroso Pós-Primeira Guerra. A metodologia consiste em olhar para a fonte não só enquanto testemunho do presente, mas também como uma visão de mundo singular criada pelo diretor. Para o debate utilizamos como base os estudos de Walter Benjamin, temos como referência principal o texto intitulado *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*; Marc Ferro, especialmente os textos da obra *Cinema e História*; e Gilles Deleuze e seu estudo acerca do ato de criação.

Iremos direcionar o olhar para a análise da nossa fonte *The Golem: how he came into the world* (1920) enquanto *documento*, realizando uma leitura história do cinema. Essa forma de análise é proposta pelo historiador francês Marc Ferro em seus estudos da relação entre a História e Cinema. Ele compreende a influência social e política em que resultam na produção de determinados filmes. Na proposta de ver o filme enquanto *documento*, o foco é estabelecer diálogo entre o contexto e a obra – que diz muito do tempo em que foi produzida. Muitas vezes, diz mais do tempo em que foi produzido, do que daquele que pretende representar. Desse modo, “o filme possui significações que não são somente cinematográficas, ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (FERRO, 2010, p.32).

Devido à presença de questões externas ao filme provenientes da relação entre contexto e obra, a crítica não pode limitar-se apenas a ele por estabelecer um diálogo com a realidade. Tendo consciência disso, não fragmentamos a fonte para desenvolvimento dos estudos. *The Golem* (1920) será analisado em sua totalidade, inclusive seu contexto de produção, “só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (FERRO, 2010, p.33).

Walter Benjamin debateu de forma inédita a temática do cinema, por isso é de extrema importância para a pesquisa. O cinema propicia um salto qualitativo no campo da arte, por

isso não cabe discutir se ele é arte ou não devido às modificações nesse conceito com o surgimento da reprodutibilidade técnica. Além disso, em *A obra de arte na era da Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin (2012) diagnostica uma problemática no processo de produção, a perda do aqui-e-agora da obra de arte, que ele irá chamar de aura. A aura é a “existência única no lugar onde está” (BENJAMIN, 2012, p.12), é exatamente onde consta a presença da obra, bem como sua história. Contendo vestígios dos lugares que passou, o cuidado qual foi submetida, seu tempo de existência. Benjamin afirma que a autenticidade é perdida no processo de reprodução, pois a reprodução técnica não é capaz de captá-la. Anteriormente obra de arte era caracterizada especificamente por expor sentimentos e permitir apreciar a beleza, mas com o objetivo de atingir as massas muda-se o conceito de arte, pluralizando-a.

Apesar dessa perda da aura com a reprodução técnica, o cinema, assim como as outras obras de arte, resulta de um processo de criação. Para o debate que está será desenvolvido é pertinente retomar um autor político dialogando com um autor essencial. Desse modo, é possível estabelecer diálogo das reflexões de Benjamin com Gilles Deleuze. De acordo com a filosofia de Deleuze (1979) ele afirma que a obra de arte é manifestação da potência criativa do artista. Independente da área que o indivíduo atua, só há criação quando o criador tem alma artista. E o sentido de arte aqui não é uma potência restrita apenas ao que se convencionou chamar da arte⁴. Criar é dar existência a algo partindo do caos. Quando há a criação de uma obra, o artista pode representar a realidade e/ou recriar fenômenos de sua experiência pessoal e social, desse modo, encontramos a presença de crítica, denúncia, ou até mesmo estima por qualidades da organização social presente.

O filósofo também define a arte como ato de resistência à sociedade de controle. A criação não segue o modelo pré-estabelecido, tem atitude desobediente quando ignora leis e ordens vigentes para seu desenvolvimento, sendo em alguns casos clandestinos. O expressionismo alemão surge para romper com o padrão artístico presente na arte até então e traz uma nova visão de mundo causando sensações diferentes no espectador. Nessa perspectiva é resistência, mesmo não sendo imortal “a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (...), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213).

⁴ De acordo com Siegfried Kracauer (1961), o primeiro filme a ser encarado como arte foi *L'Assassinat du duc de Guise*, devido à presença da literatura através da adaptação, aspectos teatrais e possibilidades cinematográficas.

O fascínio pelo cinema de horror resultou na escolha do *expressionismo alemão* como objeto. As produções do pós-guerra trazem em sua narrativa os traumas que a guerra causou nos envolvidos, sendo também ato de resistência. Diante desse contexto conturbado, concordamos com Hannah Arendt (1989) quando ela afirma em *Origens do Totalitarismo* que “compreender não significa negar o ultraje, ou explicar fenômenos por meio de analogias e generalidades tais que deixa de sentir o impacto da realidade e o choque da experiência”. O desenvolvimento da pesquisa será organizado em três capítulos.

No primeiro capítulo, *O Surgimento do cinema expressionista*, foi realizado um estudo acerca do contexto em que *The Golem* está inserido. Assim como sua importância no pós-guerra – momento em que foi produzido –, tendo consciência de que “o filme se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica” (FERRO, 2010, p.32). É pertinente a reflexão acerca do cinema em contexto de guerra, e como ela continua através dele. Contamos brevemente a biografia do diretor e ator Paul Wegener, a exposição de algumas de suas obras e a descrição da narrativa de *The Golem: how he came into the world*. Nesse capítulo fizemos uma breve análise acerca da sociedade de massas e sua relação com o surgimento dos meios de comunicação.

No segundo capítulo a discussão se desenvolveu a partir do *Expressionismo Alemão* e a técnica cinematográfica. A intenção foi partir do contexto – que está presente no primeiro capítulo – diagnosticar de que forma o horror cotidiano migra para a tela do cinema. Para tanto, houve análise do gênero *expressionista* e como ele se manifesta no filme *The Golem* e a influência do Romantismo, que auxilia na constituição do nacionalismo. Além disso, o estudo contemplou o conceito de horror, levando em conta distinções e semelhanças entre o horror do cotidiano e o horror estético no cinema. Para embasar esse capítulo, revisamos o debate historiográfico sobre o *expressionismo alemão* realizado entre Siegfried Kracauer e Lotte Eisner.

No terceiro capítulo, *O Golem e a comunidade judaica*, foi estudada a dinâmica do antissemitismo europeu, levando em conta as modificações de significados que ele adquiriu no decorrer dos tempos e a referência ao misticismo como fonte da resistência da comunidade judaica do leste europeu. Desse modo, a análise da fonte foi direcionada com foco no diagnóstico de uma possível tensão entre a singularidade da tradição judaica do Golem e seu destaque ao judeu enquanto figura problemática. Foi necessário também uma pesquisa acerca da figura do monstro e suas representações. Na fonte, o Golem – uma ameaça criada para combater outra ameaça – é simultaneamente herói e vilão, tornando-se um perigo a partir do

momento que adquiriu livre-arbítrio e desenvolveu características humanas. Siegfried Kracauer afirma que foi justamente a presença desses monstros destituídos de bondade e isolados em *egotrips* de poder – Caligari, Golem, Nosferatu, Vanina, Marbuse, Jack estripador –, que influenciaram a procissão de tiranos.

Capítulo 1: O SURGIMENTO DO CINEMA EXPRESSIONISTA

O contexto europeu que antecede a Primeira Guerra Mundial é complexo e conturbado. Até os primeiros acontecimentos do conflito acreditava-se que seria uma guerra para resolver definitivamente problemas decorrentes das disputas entre potências europeias que queriam legitimar sua supremacia em relação às outras. No século XIX, notou-se um enorme avanço tecnológico e, conseqüentemente, um aumento na produção industrial, levando as potências à concorrência do espaço de mercado e disputa de colônias (que forneciam matéria-prima), principalmente na África e Ásia. Dentro dessa lógica do neocolonialismo, as colônias permitiam que sua metrópole tivesse acesso à matéria-prima, assim como o mercado consumidor, exportação de capital.

Na década de 1870, a Alemanha passou pelo processo de unificação, que resultou em rápido desenvolvimento militar, econômico e geopolítico do país. Com isso, a Alemanha rompeu com uma espécie de equilíbrio europeu, ameaçando a Inglaterra que era a potência hegemônica da Europa desde o século XVII. Estendendo essa ameaça à França, quando legitimou sua superioridade derrotando-a durante a Guerra Franco-Prussiana⁵. A Sérvia tinha o interesse de construir um país único, a Grande Sérvia, que uniria todos os povos de origem eslava da região dos Balcãs: o pan-eslavismo. No entanto, esse projeto de unificação da Sérvia, confrontava os interesses do Império Austro-húngaro – que mantinha domínio no local. De certa forma, a disputa do leste europeu entre Sérvia e Áustria culminou em uma política de Alianças, que é fundamental para compreensão do conflito.

É importante enfatizar que as causas da Primeira Guerra não podem ser resumidas nas disputas imperialistas, embora esse fator tenha exercido muita influência (HOBSBAWN, 1988). O início do conflito teve seu cenário preparado desde meados do século XIX⁶, quando as potências europeias já estavam em conflito. As rivalidades foram se intensificando, a política de alianças estava ocorrendo e novos países disputando a hegemonia gera desequilíbrio no comando da política internacional. A corrida armamentista também é um fenômeno que está presente nos países europeus, que não queriam entrar em um conflito sem preparo. É comum encontrar generalizações reducionistas afirmando que a causa principal da Primeira Guerra Mundial é o assassinado do arquiduque Francisco Ferdinando por um

⁵ A Alemanha derrotou a França na Guerra Franco-Prussiana e anexou os territórios de Alsácia e Lorena aos outros conquistados.

⁶ O século XIX é um período onde se iniciam inúmeras mudanças sociais, influenciadas pela Revolução Industrial. Simultaneamente com o avanço dos meios de comunicação, notamos a constituição da sociedade de massa.

nacionalista sérvio, mas esse episódio foi somado a outros acontecimentos, podendo ser interpretado como uma causa imediata.

Outro fator que contribuiu para a singularidade da Primeira Guerra foi o fenômeno universal da constituição das multidões, simultaneamente com o avanço dos meios de comunicação. Foi um momento que auxiliou na transformação do pensamento humano, com a destruição de valores vigentes e a criação de novos. Esse fenômeno de aglomeração nos centros urbanos exerceu papel fundamental no avanço dos meios de comunicação que caracterizaram a sociedade de massa. De acordo com Gustave Le Bon, o surgimento dessa sociedade influenciou todo o contexto e acontecimentos da vida social e política. Isso ocorreu devido à relevância que a opinião pública passou a desempenhar. Ante desse fenômeno, a opinião do povo não tinha a menor importância, estava sob uma vertente tradicional dos soberanos. Mas devido a participação ativa na política das multidões, tornaram-se as novas classes dirigentes:

A chegada das classes populares à vida política, sua progressiva transformação em classes dirigentes é uma das características mais chamativas de nossa época de transição. (...) O surgimento do poder das multidões deu-se primeiramente pela propagação de certas ideias lentamente implantadas nos espíritos, depois pela gradual associação dos indivíduos que levou à realização de concepções até então teóricas (LE BON, 2008, p.21).

Na era das multidões, a força estava exatamente na quantidade de pessoas que constituíam um grupo. Quanto mais pessoas se convencerem e defenderem determinada ideia, mais fácil implantá-la. Para Gustave Le Bon, a multidão é *sustentáculo do poder*, pois, “é na imaginação popular que o poder dos conquistadores e a força dos Estados se fundam” (LE BON, 2008, p.68). Aqueles que detêm o conhecimento de como utilizá-las e uni-las podem atingir emocionalmente certo grupo de pessoas. Comover, criar novas colagens de signos substituindo discursos já presentes, ganhando a aceitação do público. Nesse contexto os aparelhos ópticos que estão em desenvolvimento (CRARY, 2012) adquirem tanta influência e a imagem vai conquistando cada vez mais sucesso.

De acordo com Gustave Le Bon, não é possível ocorrer transformações sem antes destruir crenças tradicionais (LE BON, 2008). No início do século XX há um aumento intenso no aglomerado de pessoas que compõem os centros urbanos. O indivíduo desaparece, compõe um grupo e resulta em uma Alma Coletiva, ou seja, por serem predisposta à ação e se constituírem enquanto classe é da alma das multidões que surgem os novos caminhos que as

nações irão trilhar. As questões utilizadas como justificativas eram globais e o resultado foi a constituição da sociedade de massa e supervalorização da informação e tecnologia.

Na transição do século XIX para o século XX as alianças entre os países estavam organizadas da seguinte forma: Tríplice Aliança (Alemanha, Império Austro-húngaro, Itália); Tríplice Entente (França, Reino Unido, Império Russo). Resumidamente, as disputas imperialistas e o revanchismo entre os países, principalmente da Inglaterra e França contra a Alemanha, é uma das causas que irá resultar na Primeira Guerra. Assim como a corrida naval, a disputa pelo território do leste europeu⁷ e o atentado de Sarajevo – considerado o estopim da guerra – são acontecimentos muito relevantes. Este atentado consiste no assassinato do herdeiro do trono do Império Austro-húngaro Francisco Ferdinando e sua esposa, Sophie Chotek, por um membro de uma organização nacionalista chamada Mão Negra, também defensora do pan-eslavismo. Devido ao caráter terrorista do assassinato, a Sérvia não cedeu à pressão do Império Austro-húngaro em assumir responsabilidade sobre o atentado⁸, por isso, o Império declara guerra à Sérvia. Consequentemente, a Rússia entrou no conflito ao lado da Sérvia. Pela política de alianças, a Alemanha declara guerra à Rússia. A França e Inglaterra apoiando Sérvia e Rússia, declararam-se contra Alemanha e Império Austro-húngaro.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, as alianças foram reestruturadas. As mudanças deixaram a disputa organizada da seguinte maneira: os Impérios Alemão, Austro-Húngaro e Turco-Otomano compondo a Tríplice Aliança; e opostamente França e os Impérios Britânico e Russo compunham a Tríplice Entente. É importante enfatizar que, a Itália que outrora estivera junto com a Tríplice Aliança, passou a apoiar a Entente, devido à promessa de adquirir territórios necessários para seu processo de unificação.

Os principais países envolvidos no conflito eram industrialmente avançados e a maioria transformou indústrias de bens de consumo em indústrias bélicas. A reestruturação da sociedade estava presente também em seu cotidiano cultural. Por isso, enquanto os homens iam para os fronts de batalha, faltavam pessoas para trabalhar, isto exigiu que as mulheres ingressassem no mercado de trabalho⁹.

⁷ Dos países presentes na Primeira Guerra, a esmagadora maioria do leste europeu iria entrar contra a Tríplice Aliança.

⁸ De acordo com Christopher Clark (2014), as organizações sérvias responsáveis pelo assassinio do arquiduque em Sarajevo mantiveram sigilo a tal ponto que mal deixaram coisas escritas a respeito do atentado. O membro, Dragutin Dimitrijevic, chefe da operação tinha o hábito de queimar todo e qualquer vestígio escrito regularmente.

⁹ Com a necessidade de aumentar cada vez mais a demanda de homens nos campos de batalha, tornou-se necessário que as mulheres assumissem responsabilidades nas fábricas, principalmente na produção de artefatos militares.

Devido à intensa utilização dos avanços tecnológicos, a Primeira Guerra foi o conflito de maior mortalidade ocorrido até então. Houve utilização de armas químicas, tecnologias como o rádio e a metralhadora, os submarinos, tanques e, já no final do conflito, a introdução do avião. Rapidamente a Primeira Guerra envolveu mais que um contingente de soldados para formar pelotões de ataque e estava no cotidiano da população civil, ocorrendo em dimensões nunca vivenciadas antes. Muitos civis realizaram atividades em vários campos necessários: saúde, comunicações, inteligência, fábricas de armamentos e de suprimentos, dentre outros. Em contrapartida, houve milhões de refugiados que se viram obrigados a abandonar suas casas e prisioneiros de guerra que ajudaram a transportar feridos. Devido ao grande número de países, soldados e civis envolvidos, esse conflito inicialmente foi chamado de *Grande Guerra* e caracterizou-se como uma guerra total. Ou seja, envolveu o esforço de todas as sociedades envolvidas com as terríveis consequências desta nova configuração. Uma delas foi a ausência de diferenciação entre civis e militares, pois na medida em que os primeiros faziam um esforço de sustentação da guerra na retaguarda, passaram a ser visto como combatentes e o campo de batalha passou a abarcar todo o território nacional.

A Europa foi palco do conflito, tendo por base a conquista do poder, por isso, sofreu consideráveis mudanças na organização política do seu território. A evolução tecnológica contribuiu intensamente para que a Primeira Guerra produzisse tanto horror. Esse fenômeno transformou a guerra em um conflito impessoal, fazendo de vidas meras estatísticas e a técnica transformou a ação de “matar e estropiar uma consequência remota de apertar um botão ou virar uma alavanca (...) tornava suas vítimas invisíveis, (...) somente alvos” (HOBSBAWM, 1995, p.57). Boa parte das ações, realizadas à distância e sem envolvimento pessoal, foram naturalizadas nas estratégias de combate. Um exemplo é o emprego de armas químicas das quais destaca-se o gás mostarda como um dos agentes químicos mais utilizados¹⁰. Hannah Arendt (1989) chama atenção à impessoalidade na doutrina do „eterno antissemitismo“. Naturalizar o ódio e perseguição aos judeus enquanto algo normal como se não houvesse a necessidade de explicação coerente para prática de horror. De modo geral, são os “próprios assassinos, apenas seguindo ordens e orgulhosos de sua desapaixonada

¹⁰ Também conhecido como ipirita e representado quimicamente pela fórmula $C_4H_8Cl_2S$. É conhecido como gás mostarda devido a semelhança do cheiro. É significativamente tóxico, e causa danos em quem é atingido: Cegueira momentânea, lesões na pele, neurológicas, gastrointestinais, vias respiratórias, rompimento dos vasos sanguíneos, vômito. Foi utilizado enquanto arma química e causou muitos danos físicos naqueles que foram expostos.

eficiência, assemelhavam-se sinistramente aos instrumentos „inocentes“ de um ciclo inumano e impessoal de eventos” (ARENDDT, 1989, p.28).

Independente dos mitos a respeito da Primeira Guerra, ela foi definitivamente um divisor de águas na memória e na história europeia. Para aqueles que viveram o antes e o depois, Hobsbawm (1995) afirma que a paz se tornou sinônimo de tudo que era anterior a 1914. Ele ainda afirma que o conflito foi tão complexo que manteve a atividade de debates e estudos, desde seu início até a atualidade. Na Primeira Guerra os meios de comunicação foram utilizados como estratégias de guerra. Convencer era o objetivo:

Obviamente, guerras anteriores haviam saído nos jornais. E, em algumas ocasiões – como no caso da Guerra da Crimeia e da Guerra dos Bôeres –, a cobertura da imprensa havia influenciado a condução do combate (...). Mas, antes de 1914, os meios de comunicação de massa, cuja origem era comparativamente recente quando a guerra começou, nunca haviam sido usados como uma *arma* de guerra. De fato, um dos maiores mitos sobre a Primeira Guerra Mundial é que ela foi efetivamente decidida pela mídia, usada como um canal de propaganda pelos governos. (FERGUSON, 2014, p.334)

A imprensa não foi em momento algum uniforme, nem totalmente controlada, mas os países perceberam rápido que aumentar o seu poder era interessante (FERGUSON, 2014). A propaganda visava convencer, prioritariamente, aqueles que ainda não haviam adotado efetivamente uma posição diante da guerra, buscando não apenas legitimar o conflito, mas também a perspectiva do emissor do discurso. E a Primeira Guerra tornou-se um assunto polêmico que em pouco tempo havia tomado conta do imaginário da população. Winston Churchill afirmou que essa expectativa anterior a guerra, ou seja, esse começo foi o momento mais instigante, pois ainda existia capacidade sincera de se impressionar com o horror, se comover, algo que se tornaria banal com o passar dos anos (HASTINGS, 2014). Mesmo com todos os sinais direcionando para o início de uma guerra¹¹, ainda havia dúvida de seu início, a incerteza estava presente em ambos os lados.

O historiador Eric Hobsbawm chama atenção para esse fenômeno de descrença, mesmo com a possibilidade de um conflito tão presente na sociedade:

A possibilidade de uma guerra generalizada na Europa fora é claro, prevista, e preocupava não apenas o governo e as administrações, como também um público mais amplo. A partir do início da década de 1870, a ficção e a futurologia produziram, sobretudo na Grã-Bretanha e na França, *sketches*, geralmente não realistas, sobre uma futura guerra. (...) Nos anos 1900, a guerra ficou visivelmente

¹¹ A incerteza era tamanha acerca do início ou não, da guerra, que foi realizado o Congresso Universal para a Paz – em 1914 ocorreu o 21º -, o Prêmio Nobel da Paz (1897) e a Primeira Conferência de Paz em Haia (1899). (HOBSBAWN, 1988, p.419).

mais próxima e nos anos 1910 podia ser e era considerada iminente (HOBSBAWN, 1988, p.419).

Ao fim da Primeira Guerra, temos uma Europa frágil em todos os setores sociais. Muitos mortos, mudança na organização política territorial, todo o continente encontrava-se economicamente deficiente. O conflito pela hegemonia da Europa teve duração de 1914 a 1918, quatro anos que resultaram em aproximadamente 15 milhões de mortos, sendo 8,5 milhões de soldados somados com 6,6 milhões de civis (WHITE, 2013). O resultado foi um grande caos econômico e político em toda a Europa, principalmente na Alemanha que além de derrotada, foi totalmente responsabilizada pelo conflito. O Tratado de Versalhes que lhe foi imposto após o fim da guerra representou uma humilhação para os alemães, causando muito ressentimento. Os alemães se viram obrigados a pagar severas indenizações para França e Inglaterra, tem seu armamento dividido entre os mesmos, sendo impedida de continuar investindo em indústria bélica e proibida de fortalecer seu exército – que não poderia exceder 100 mil homens¹². A França com um sentimento de revanchismo em relação à derrota na Guerra Franco-prussiana (1870-1871) exigiu que a devolução dos territórios da Alsácia e da Lorena¹³. A Alemanha também se viu desprovida de outras colônias¹⁴. Além disso, o II Reich é substituído pela República de Weimar¹⁵:

Os que desejavam manter a Alemanha fraca queriam dinheiro vivo, em vez de (como seria racional) bens da produção corrente, ou pelo menos parte da renda das exportações alemãs, uma vez que isso teria fortalecido a economia alemã contra seus competidores. (...) Para seus rivais de meados da década de 1920, isso parecia ter vantagem extra de fazer a Alemanha incorrer em profunda dívida, em vez de expandir suas exportações para equilibrar sua balança externa. E de fato as importações alemãs subiram às alturas (HOBSBAWM, 1995, p.103).

A experiência era de um contexto caótico e crítico de humilhação que agravou a vergonha da derrota. Neste contexto o *cinema expressionista* denunciou a insatisfação, invocando seus excessos e estigmas (EISNER, 2002). De acordo com Siegfried Kracauer (1961), o filme espelha a mentalidade de uma sociedade da forma mais direta possível em relação às outras artes, desse modo, influencia e é influenciado por uma tendência coletiva.

¹² Para fins práticos, todos os pagamentos, alemães e aliados, cessaram em 1932. (HOBSBAWM, 1995, p.103)

¹³ Região disputada devido a riqueza em carvão natural e ferro, concedendo matéria-prima para sua metrópole. Transforma-se em um símbolo dos conflitos entre Alemanha e França.

¹⁴ A Alemanha não perdeu somente os territórios do oeste, a Alsácia, Lorena e Eupen-Malmedy; mas também no norte: a região norte de Schleswig; e no leste a parte mais importante: partes da Alta Silésia, lado ocidental da Prússia, e Posen. (BESSER, 2014, p.20).

¹⁵ A República de Weimar foi proclamada em 9 de Novembro de 1918, pelo social-democrata Philipp Scheidemann.

Primeiro porque o processo de produção envolve um grande número de pessoas, o que torna mais fácil observar nessas produções fatores presentes na sociedade. E em segundo lugar, são produzidas para cativar o espectador, que tem que consumir para que a equipe de produção tenha lucro.

O auge do *expressionismo* na Alemanha ocorre em plena República de Weimar. Boa parte dessas obras filmicas contou com uma crítica ao funcionamento desse governo e foi uma representação desse contexto e do funcionamento da sociedade após a guerra. Uma República social democrata que representava um modelo político de submissão às sanções do Tratado de Versalhes. Produções artísticas deixaram evidentes aspectos de seu tempo e uma guerra deixou a marca de seus acontecimentos catastróficos.

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

As obras expressionistas buscaram representar os sentimentos, o cotidiano e o contexto que os alemães vivenciavam. É possível observar a continuação do conflito através dos meios de comunicação e da arte. Essa natureza caótica do real e simultaneidade dos acontecimentos instigaram artistas a criar obras que posteriormente foram interpretadas enquanto testemunho da realidade. Toda produção filmica diz muito do tempo em que foi produzido e na década de 1920 temos a presença de uma multidão experimentando as consequências desastrosas da Primeira Guerra. A maioria das pessoas não imaginava que a disputa alcançaria tais proporções. Muitas pessoas estavam interessadas em participar, “quase todos os jovens adultos serviram nas forças armadas durante a guerra” (BESSER, 2014, p.25), esse fenômeno se devia à propaganda. Existia um fascínio no status que a farda proporcionava a fim de experimentar a sensação que muitos filmes estrangeiros „vendiam“ (KRACAUER, 1961).

O cinematógrafo surgiu no século XIX e foi uma invenção do mundo moderno e tornou-se popular na medida em que desenvolveu a capacidade de contar histórias a partir da reunião de experiências sensoriais como a imagem, o som e o movimento. Walter Benjamin está inserido em um contexto que o permitiu através de reflexões, concluir que era possível fazer política também com a arte. Desse modo, situou o cinema no contexto do surgimento da

reprodutibilidade técnica da obra de arte. A grande diferença em relação a períodos anteriores na história da humanidade, segundo o autor, é que as novas artes derivadas de desenvolvimentos tecnológicos pós-revolução industrial são produzidas para serem reprodutíveis, fomentando e atendendo um mercado de consumo cultural, como é o caso do cinema e da fotografia. Assim, uma visão mercadológica massiva invadiu o universo da arte e as massas passam a ser o seu principal mercado consumidor, por isso as produções cinematográficas comerciais eram destinadas a encantar as massas. Apesar de nos referirmos as multidões enquanto massa, este é um conceito muito amplo. Ainda que estejam inseridas em uma coletividade, não podemos ignorar o fato de permanecerem plateias heterogêneas, como afirmara Kracauer. Para obter popularidade era preciso atender as inúmeras expectativas dos vários espectadores que frequentavam o cinema. Além disso, sem deixar em de lado a meta de conquistar espaço também no mercado estrangeiro e como já observou Sigfried Kracauer:

Toda vez que en aquellos tempos, los primeros de la posguerra, prevalecía la convicción de que sólo podían conquistarse los mercados extranjeros con realizaciones artísticas, la industria cinematográfica alemana estaba ansiosa de experimentar en el campo del espectáculo estéticamente calificado. El arte logró conquistar la exportación e la exportación significó salvación (KRACAUER, 1961, p.66).

Houve, portanto, a criação de uma nova relação do público com a obra artística, se antes ela era exclusividade da elite, com todas as mudanças que sofreu, tornou-se acessível também à maioria desprivilegiada. De acordo com Walter Benjamin, com a reprodutibilidade técnica passou a ser possível para as classes populares a realização de atividades até então restritas à minoria, entre eles o acesso à obra de arte. Vários fatores contribuíram para que a arte se tornasse acessível a todos. A reprodutibilidade técnica, com a produção em massa, possibilitou a comercialização a um custo menor. Eric Hobsbawm descreveu o fenômeno:

Talvez não seja tão surpreendente o fato de que as gigantescas casas de exibição cinematográfica se tivessem erguido como palácios nas cinzentas cidades do desemprego em massa, pois os ingressos de cinema eram extremamente baratos, e tanto os muito jovens como os velhos, mais atingidos pelo desemprego de então e depois, tinham tempo de sobra e, como observaram os sociólogos, durante a Depressão era provável que maridos e mulheres partilhassem juntos mais atividades de lazer que antes (HOBSBAWM, 1995, p.106).

O baixo valor do acesso às pequenas salas de cinema que tornaram possível aos operários e iletrados o aproveitamento de seu tempo em atividades alternativas e hobbies

devido à guerra. Partindo dessa afirmação realizada por Eric Hobsbawm, é possível que os espectadores da década de 1920 tivessem esse perfil por conta do contexto no qual estavam inseridos. Afinal, o cinematógrafo não representava muito para os que detinham privilégios e conhecimento, nesse primeiro momento essa nova tecnologia era encarada como “uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho” (FERRO, 2010, p.28). Além disso, o cineasta era compreendido como “caçador de imagens” não tendo o status de intelectual e, na maior parte dos casos, continuava anônimo.

Com a invenção do cinematógrafo, o filme não só expressa sentimentos, mas também induz o espectador à reflexão. Colocando as imagens em movimento, o cinema compõe com múltiplas faces um oceano de conceitos, por isso a análise fílmica torna-se tão complexa e rica para o trabalho do historiador. Mesmo que o filme seja constituído por fragmentos (edição), o tempo está presente na ligação das imagens. O filme é um meio de comunicação que permite processo de montagem, assim a ilusão não está apenas no fato de colocar a imagem em movimento, mas na organização delas que resultam na sensação de continuidade. Com essa capacidade de “colocar as imagens em movimento”, o cinematógrafo foi muito bem recebido pelo público. No cinema, a ilusão de ótica, e conseqüentemente a lógica, ocorre devido a *filmagem* e a *montagem*: há o registro, organização e seleção de como serão combinadas imagens para produzirem determinado sentido. Desse modo, o cinema é compreendido enquanto uma projeção descontínua (XAVIER, 2008).

O filósofo Gilles Deleuze afirma que o cinema é a relação entre a imagem e o tempo, “entre duas imagens que conjura todo o cinema do Um (...) entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira” (DELEUZE, 2007, p.217). O tempo, por sua vez, é o que está entre as imagens. E da relação entre imagem e tempo surgirá os estilos cinematográficos de cada cineasta. As obras permitem ao expectador criar outra imagem quando prende sua atenção, transportando-o para outro tempo, outro plano que contenham apenas traços, no caso do expressionismo uma realidade de horror. No livro *A imagem-tempo* Deleuze observa que “cada Imagem-Movimento exprime o todo que muda, em função dos objetos entre os quais o movimento se estabelece” (DELEUZE, 2007, p.49), tempo é a afinidade entre uma imagem e outra. Assim a cadência das imagens não é mera representação do real, e sim um ponto de vista que o cineasta coloca em movimento.

A composição das imagens nos permite compreender a proposta do filme. A organização dos fotogramas está inserida em um conjunto infinito, “a característica principal da Imagem-Movimento é a linearidade inteligível das imagens, do som e da narrativa ou enredo” (MOSTAFA; NOVA CRUZ, 2010, p.37). Constituídas dessa maneira, formam um plano de imanência – movimento – com a duração em constante mudança e em pleno movimento, não é estática, “o espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é ato de percorrer” (DELEUZE, 1985, p.9). O plano de imanência é uma nova forma de pensar a existência e o mundo em seu devir, onde os conceitos são acomodados.

As películas representam os desejos, sentimentos e anseios das classes menos educadas (KRACAUER, 1961). A burguesia queria impor novos valores, romper com os resquícios do Antigo Regime e destruir a monopolização da arte para a elite. Hannah Arendt (1972) afirma que a burguesia também queria se ver representada na obra de arte. A arte não só se torna acessível, como é possível que outros a produzam. Fenômeno que permitiu muitos representarem sua própria realidade catastrófica.

A Primeira Guerra deixa um trauma na história, por isso, o pós-guerra influenciou a produção de filmes por cineastas que não se contentavam mais em produzir apenas entretenimento. Desse modo, o horror influenciado pela crise da guerra tem papel fundamental. Possuindo uma lógica própria, constrói a narrativa a partir de uma perspectiva conturbada, de horror, de disputas, de catástrofes. Testemunhar catástrofes históricas é consideravelmente traumático; são experiências que modificam sociedades inteiras e a Primeira Guerra está inserida entre os acontecimentos dessa natureza. Quando ocorre perseguição em massa, genocídio, violência, as vítimas vivenciar de maneira singular os momentos traumáticos. Após o acontecimento, conforme convive com as lembranças, cada indivíduo sofre um processo de ressignificação das experiências, sendo possível o acréscimo de algumas memórias e exclusão de outras. Ou seja, o testemunho está inserido em uma complexa política de recordações, mas a experiência individual se funde com as apropriações da memória coletiva.

Em outros termos: ter-se-ia operado o deslocamento de uma cultura que suspeita da autenticidade do sofrimento de sujeitos que vivenciaram experiências extremas e disruptivas para outra em que o fato em si, legitimado como traumático, é suficiente para conferir autenticidade à narrativa dos envolvidos. Para exemplificar essa descontinuidade é possível revisitar o tratamento dispensado aos chamados neuróticos de guerra à época da Primeira Guerra Mundial, sujeitos passíveis de serem tomados pela clínica - fosse ela médica ou psicanalítica - como traumatizados (CANAVÊS, 2015, p.04).

A tensão decorrente da realidade precisava ser investida em algo, e representar esse contexto através da arte foi uma potência muito explorada. O surgimento das novas escolas cinematográficas, inclusive o *expressionismo alemão*, denunciou a emergência de uma realidade insuportável:

O termo imagem (originalmente baseado em imitação) significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real; no próprio ato de especificar a semelhança, tal termo distingue e estabelece um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real. Neste sentido, especificamente negativo – no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo – a fotografia é uma imagem (XAVIER, 2008, p.17).

Mesmo que todos estivessem cansados com quatro anos de conflito, e aparentemente não fazer sentido aumentar ainda mais o horror, mesmo que seja artisticamente, a representação permite ressignificar; e utilizar esse momento caótico como inspiração foi uma das maneiras que os alemães encontraram de continuar resistindo. A imagem exerce muita influência e pode ser facilmente manuseada de acordo com interesses, mas há exceção e podemos – através da análise – afirmar quando são utilizadas com o objetivo de convencer e a mobilizar multidões.

Antes da Primeira Guerra, a Alemanha era um dos países que se orgulhava de seu imperialismo, por isso, em 1919 recebeu o fim do II Reich e a instauração da República de Weimar com horror e vergonha. O país acabara de ser derrotado e deixou de compor a categoria das grandes potências. O cinema nacional alemão representou com maestria, através do horror, parte da tensão presente na realidade cotidiana. O auge dessas produções filmicas ocorreu na década de 1920, quando o horror renasceu com a guerra e a atual conjuntura da Alemanha auxilia no processo de refinamento do gênero. O expressionismo foi influenciado pelo Romantismo, gênero literário que no século XIX “é o estilo que comunica a ideia, ou antes, a ruptura de estilo, desde que tenha valor estético. São revolucionários, definitivamente, os grandes gênios do cinema” (FERRO, 2010, p.211).

A relação entre Literatura e Cinema surgiu logo no início do século XX com o cinema mudo. O cinema de horror, influenciado pelo romantismo, resultou em inúmeras adaptações de romance para filme. A Literatura Romântica é a arte do sonho e da fantasia, inspirada por momentos marcantes da vida subjetiva: amor, sonho, saudade, paixão, nacionalismo. Foi um movimento estético, político, intelectual, filosófico que surgiu no final do século XVIII e teve seu auge no século XIX. Oposta ao Arcadismo, e seus valores tradicionais no qual predominava o espírito racional dos clássicos, a literatura produzida somente para a

burguesia, sempre em busca de perfeição, disciplina, clareza, equilíbrio. Ou seja, o romantismo vem romper com todos esses valores vigentes, representando a burguesia com êxito político e revolucionário, que derrubando a aristocracia, causa desordem, inclusive na forma de produzir arte.

A presença do gótico no Romantismo tem como característica o *subjetivismo* que apresenta uma visão particular da realidade e promove a *fusão do grotesco com o sublime*, rompendo o padrão de beleza que vigorava naquele momento. Houve também a *idealização* ressaltando a imaginação e fantasia; o *egocentrismo*, onde há um apelo narcisista, buscando apenas “eu”, um exacerbado *sentimentalismo* relacionado às emoções, *medievalismo*, *indianismo*, *religiosidade*, *condoreirismo*, *iconoclastia* e *pessimismo*. O pessimismo romântico nega a existência tal como ela é, pois compreende a vida como um constante sofrimento, nesse sentido a morte é uma forma de salvação.

A vivência insuportável do caos e catástrofes da guerra fez com que a revolução estivesse presente na tela para os espectadores, sendo por sua vez, sem sangue, sem catástrofes reais e incontornáveis. Os filmes clássicos do cinema expressionista recolocaram a Alemanha no circuito cultural internacional, provocando debates acerca da possibilidade expressiva e artística do cinema (CANEPÁ, 2006). O Romantismo destrói todos os símbolos e imagens anteriores a ele que estão muito presentes no Arcadismo. Com o romantismo passa a ser possível representar também o feio, o horror, medo, catástrofes presentes na sociedade. Liberta-se das regras, modelos, explorando imaginação e sentimentalismo. Com o expressionismo alemão, a crítica irá se estender inclusive à burguesia:

Lang e Murnau se comprazem em mostrar a grosseria dos pequenos burgueses, abrutalhados pelo excesso de comida e bebida, que aturdem o frescor do ar livre. (...) Para o alemão o lado demoníaco de um indivíduo comporta forçosamente um contraponto burguês. No mundo ambíguo do cinema alemão, ninguém está seguro de sua identidade, e além disso pode-se muito bem perde-la no caminho (EISNER, 1985, p.79-80).

Viver – ou até mesmo sobreviver – em uma realidade incerta e caótica causava insegurança em todos os sentidos. A guerra, embora auxiliasse para a criação do horror, não foi a única responsável pela produção de acontecimentos dessa natureza. No início do século XX era mais fácil perder um ente querido por acidente de trabalho em minas de carvão, transportes marítimos, em obras em ferrovias; de doenças como a malária, febre amarela; do que na guerra em si (HOBSBAWN, 1988). Diante disso, havia um aumento da insegurança e do medo na população. Podemos afirmar que esse medo coletivo está representado no filme

The Golem (1920), com a insegurança dos judeus em relação a sua expulsão do gueto. Embora a fonte tenha sua narrativa ambientada na cidade de Praga, durante o século XVI, é possível verificar a presença de inúmeros elementos que se refere ao seu contexto. Por exemplo, a presença do não visível através do visível, nem todas as informações presentes na fonte são compartilhadas com o espectador de forma explícita (XAVIER, 2008). A arquitetura do filme foi esboçada por Hans Poelzig, e a partir dos esboços, Marlene Poelzig criou as maquetes em argila. De acordo com Lotte Eisner, todo o cenário de *The Golem* (1920) foi inspirado na arquitetura alemã predominante na República de Weimar.

No pós-guerra muitos filmes foram produzidos na Alemanha. Apesar do alto número de projeções estrangeiras exibido nos cinemas, as produções nacionais conseguiram conquistar espaço junto ao público. O expressionismo alemão rompendo totalmente com a razão e explorando singularidades e sentimentos foi um estilo cinematográfico contra o impressionismo acadêmico. Expressa o acontecimento e o sentimento singular do artista em relação ao acontecimento, ou seja, sua subjetividade dramática através da estética mórbida.

O expressionismo alemão foi considerado, posteriormente pela crítica, como cinema de vanguarda pois construiu uma nova maneira de se fazer cinema. Recebeu, assim, o status de clássico. Ele surgiu em um terreno fértil, no qual conflitos e disputas eram fermentados desde o século XIX. Toda a expectativa de vitória deu lugar ao desespero e humilhação da derrota, e a arte tornou-se uma manifestação externa de um interior subjetivo e complexo. Há a expressão de emoção através de deformações e proporções maiores do que o habitual, ângulos e contrastes. Todas essas características contribuem na construção de uma forma visualmente exagerada de denunciar a angústia sobre o rumo da sociedade.

Alguns produtores, diretores e roteiristas participaram da guerra, e em suas obras há a representação desse momento caótico. O horror esteve tão presente no cotidiano, devido à forte ausência de felicidade, que era difícil produzir obra que não estivesse composta com essa atmosfera. Ainda assim foram realizadas produções de outros gêneros em outros países no pós-guerra:

En 1921, um escritor alemán explicaba lisa y llanamente que los alemanes carecían de ideas cinematográficas cómicas, y admitía que, em cambio, los franceses y luego los norteamericanos había aprendido a explorar dicho dominio con maestría (KRACAUER, 1961, p.28).

As produções de cada país estão inseridas em contextos e interesses distintos. Enquanto a Alemanha tinha acabado de sofrer uma derrota e transbordou todo o horror que vivia, nos

países vencedores foram realizadas produções de comédia e os famosos *happy ends*. Na segunda década do século XX havia um grande número de projeção de filmes estrangeiros, mas isso não impediu que os alemães realizassem suas produções cinematográficas nacionais.

1.2 Vida e Obra de Paul Wegener

Paul Wegener, filho de latifundiário, nasceu em Jerrenkowitz – localizada ao leste da Prússia – no dia 11 de dezembro de 1874; e morreu em Berlim em 13 de setembro de 1948. Cursou a escola secundária em Königsberg, e simultaneamente trabalhou no Teatro Municipal fazendo pequenos papéis. Continuou mantendo a atividade de ator inclusive após ter iniciado os estudos de Direito na Universidade de Leipzig. Essas atuações resultaram no estabelecimento de um contrato com o Teatro Municipal de Rostock, em 1895. Após concluir a faculdade, ele escolheu abandonar a carreira de advogado e dedicar-se apenas à profissão de ator e diretor.

Wegener continuou sua carreira em Coblenz, Aachen, Magdeburg, Wiesbaden e Hamburg. Em 1906 ele passou a trabalhar no Teatro Deutsche em Berlim, nesse mesmo ano conheceu Max Reinhardt que o convidou para participar de sua companhia de teatro. Wegener aceitou e durante os anos de 1907 e 1908 permaneceu na companhia. Após esse período, seu contrato não foi renovado. Abandonou o teatro e, como muitos, tentou o cinema.

Em 1912, Paul Wegener foi trabalhar no Estúdio Bioskop, e teve a oportunidade de compor a equipe do filme *Der Student von Prag* (1913), dirigido pelo diretor dinamarquês Stellan Rye. Auxiliou no roteiro, junto com Hanns Heinz; e na fotografia com o cameraman Guido Seeber. Além disso, Wegener recebeu o papel principal: o estudante Balduin. Esse personagem fez um pacto com o demônio Scapinelli em troca de riquezas para ter a oportunidade de se aproximar de uma duquesa por quem se apaixonara. A história foi ambientada em Praga e esse filme aproximou Paul da história da comunidade judaica – momento em que Wegener teve conhecimento do mito judaico do Golem. *Der Student von Prag* estreou em agosto de 1913, no Nollendorfplatz, em Berlim. O filme tornou-se importante na Alemanha, principalmente pela sua técnica e cunho artístico. Paul Wegener foi muito elogiado devido a sua atuação, que permitiu que ele propagasse seu talento como ator.

Logo após o término de *Der Student von Prag*, Wegener começou a trabalhar na primeira versão do filme *Der Golem*. Henrik Gallen escreveu o roteiro e dirigiu o filme junto com Paul. A história conta a lenda de um homem de barro criado pelo rabino Loew durante o

século XVI. Nessa versão – com ênfase no horror – o monstro é trazido à vida por um antiquarista que adquiriu a estátua de uma sinagoga escavada na cidade de Praga. A estátua se apaixona pela filha do antiquário (Lyda Salmonova), e essa mesma mulher lhe tirou a vida, arrancando um amuleto que trazia no pescoço. A criatura começa a desmontar retornando ao estado inanimado de pedra. O filme obteve tanto sucesso, tanto que Wegener foi convidado por Max Reinhardt para voltar à companhia e produzir uma peça de teatro. Mas Paul recusou o convite e continuou trabalhando no cinema.

Paul Wegener e sua esposa Lyda Salmonova – que atuou em vários de seus filmes –, resolvem tirar uns dias de descanso para viajar, após o término da produção de *The Golem* (1914). Chegando a Viena, eles ficam sabendo do início da Primeira Guerra Mundial. Mesmo assim continuam a viagem como planejado. Quando chegaram na Hungria foram presos para investigação, suspeitos de serem espiões. Voltando à Alemanha, Wegener é convocado para servir o exército na Frente Ocidental. Nesse período, ele sofreu um colapso mental, e após exames no hospital do exército é diagnosticado com problema cardíaco. Paul fica afastado um tempo para tratar a doença, e com o término do tratamento retorna ao exército¹⁶.

No ano de 1916, Paul Wegener produz *Der Yoghi*, e, em 1917, produziu outro filme de Golem chamado: *Der Golem und die Tanzerin*. Essa segunda versão é comédia, uma paródia do seu filme original de 1914. Wegener também interpreta o Golem e a narrativa gira em torno dos sustos que ele causa em uma bailarina. Infelizmente, o filme se perdeu durante a Primeira Guerra e nunca foi encontrado. Nesse mesmo período, ele participou do *Hochzeit de Rubenzahl* (1916), *Von Hamenlin* (1918) e *Der Galeerenstrafling* (1919).

Em 1919, ele iniciou a produção da terceira versão de *Der Golem: wie er in die Welt Kam* que estreou em 1920. Paul Wegener fez a direção em parceria com Carl Boese. Henrik Galeen participou novamente e, nessa versão, co-escreveu a narrativa. Karl Freund é diretor de fotografia e utilizou ângulos que no período não eram muito explorados como plongée¹⁷ e contra-plongée¹⁸. Em *The Golem* há muita utilização de *long-shot* (plano aberto) em que a câmera está a uma distância que permite a ocupação do plano pelo cenário. *Medium shot* (plano médio) que o objeto ocupa boa parte do plano, mas ainda há cenário devido à distância média da câmera em relação a ele. E *close-up* (plano fechado) com a câmera bem próxima,

¹⁶ Não foram encontradas informações acerca da atividade que Paul Wegener desenvolveu no exército durante sua atuação.

¹⁷ Plongée é uma palavra francesa traduzida para o português como “mergulho”. É um ângulo em que a câmera fica posicionada em cima direcionada para baixo. Normalmente representa uma situação de inferioridade no personagem que está sendo retratado.

¹⁸ A câmera encontra-se posicionada de baixo para cima, emulando o olhar do personagem para outro dominante.

normalmente do rosto, criando uma intimidade com o personagem retratado, possibilitando a identificação do espectador. O plano geral (PG) mostra uma perspectiva geral do cenário e os personagens ocupam espaço reduzido. No plano médio (PM), o personagem é visto de corpo inteiro, mas se encontra inserido no cenário por isso sobra um pequeno espaço sobre a cabeça e sob os pés até o limite da tela. Quando o ângulo do meio primeiro plano (MPP) é utilizado, o personagem é enquadrado na tela da cintura para cima.

O arquiteto Hans Poelzig criou a ambientação e cenários inspirados na arquitetura predominante durante a República de Weimar, na Alemanha. Rochus Gliese trabalhou na composição do figurino e criação de distorções. Aljoscha Zimmermann fez a trilha sonora. O conjunto de atores foi constituído por Albert Steinrück (Rabino Loew), Lyda Salmonova (Mirian), Ernst Deutsch (Famulus), Hanns Stürm (Rabino Jehuda), Lothar Muthé (Florian), Otto Gebühr (Imperador), e outros. Paul Wegener construiu um roteiro em que são identificados na apresentação do filme apenas os atores que têm um papel de destaque, ou seja, 10 atores e seus respectivos personagens. O restante do elenco é numeroso, mas, inseridos enquanto figurantes.

A obra fez muito sucesso na Alemanha. No ano de 1923, o filme foi exportado para a América onde também alcançou popularidade e influenciou obras posteriores como *Frankenstein* (1930). Após a produção de *Der Golem*, Wegener trabalhou como ator em várias produções como: *Sumurum* (1920), *Das Weib des Pharao* (1922), *Holk* (1920), *Vanina Vanini* (1922), *The Magician* (1926). E só volta para atividade de diretor com a criação da sua companhia *Paul Wegener AG*. Investiu muito em uma produção que tratasse do seu principal tema de interesse: o budismo, arte e cultura do Extremo Oriente, uma delas foi *Der Yogui* (1916). Além disso, há relatos de que Wegener queria fazer um filme sobre a vida de Dalai Lama e interpretá-lo no cinema e Hans Poelzig projetaria a reconstrução de uma cidade tibetana. Se ele terminou o filme, nunca foi lançado. Há indícios que algumas fotografias da filmagem dessa obra foram feitas, mas essa hipótese nunca foi confirmada.

A produção de *The Golem: how he came into the world* (1920) ressignificou a antiga lenda judaica do monstro Golem. Ambas as obras mantêm o diálogo com a ancestralidade e crenças como ressurreição através de ritual de magia ou prática de alquimia. A narrativa do filme *The Golem: how he came into the world* (1920) tem sua história ambientada na cidade de Praga, no século XVI. Há o desenrolar simultâneo da história de todos os personagens principais complementando a trama central: a criação do Golem, e por qual motivo é criado.

O Rabino Loew prevê através da posição dos astros que algo ruim irá acontecer com a comunidade judaica. Imediatamente ele compartilha a previsão com o Rabino Jehuda. Decidem se reunir no templo para fazer orações, pedir orientações e proteção a Jeová. De fato, a ameaça se confirma quando o Imperador envia um decreto expulsando os judeus do gueto através de um mensageiro, o cavaleiro Florian. A primeira vez que Florian vai à casa do Rabino Loew, se interessa por sua filha Mirian, e ela demonstra reciprocidade do interesse. Após recebê-lo, o Rabino Loew implora ao cavaleiro que relembre o Imperador de todos os trabalhos que ele prestou à corte, utilizando seus conhecimentos holísticos – horóscopo, astrologia e magia – para realização de previsões. Em resposta, o Imperador o convidou para uma audiência no Festival das Flores que ocorrerá no castelo, onde mais uma vez o Rabino irá entretê-los com suas mágicas.

O rabino continua preocupado com o futuro da comunidade e busca orientação nos livros. Ele encontra no livro *Necromancie: a arte de trazer os mortos de volta à vida* que Astaroth é o guardião da palavra que traz criaturas inanimadas à vida. Escolhido o momento propício, o Rabino Loew realiza o ritual. Tudo ocorre como o esperado, a palavra *Aem Aet* é revelada pelo demônio Astaroth. Ele escreve a palavra em um papel, coloca dentro de um amuleto no peito do Golem e ele vem à vida. Quando o Golem aparece no gueto pela primeira vez, embora seja apresentado como novo servo do Rabino, as outras pessoas ficam com medo e, mesmo escondidas, ficam observando suas ações e estranheza. Famulus foi responsável por treiná-lo e ensiná-lo a fazer atividades domésticas e aproveita para testar seu domínio sobre o monstro.

Florian suborna o guarda de Mirian e marca um encontro com ela sem que ninguém saiba. Assim que começa o Festival das Flores e o Rabino Loew aparece no castelo, o cavaleiro sai do castelo e vai até à casa dela. O Rabino Loew comparece ao evento levando o Golem. Todos ficam muito curiosos e intrigados com a criatura, inclusive os guardas. Ao notar todos observando sua criatura, o Rabino sente-se orgulhoso. Apresenta o homem de barro como seu servo e criação, diz seu nome e afirma não poder falar nada mais que isso. As mulheres se juntam em volta do monstro e uma delas lhe dá uma flor – momento em que ele derrete a expressão fechada pela primeira vez, é o despertar de sentimento em seu interior. Esse ato de delicadeza da moça muda a personalidade do Golem e desenvolve a consciência de sua existência e, consequentemente, vontade própria. O Rabino Loew iniciou sua mágica para entreter os convidados. Mas avisa que, enquanto a ilusão estiver acontecendo, ninguém pode falar ou rir, caso contrário, uma desgraça irá acontecer. Todos concordam. O rabino fez

surgir umas imagens do Êxodo. No entanto, após o bobo da corte cochichar algo no ouvido da rainha, o rei começa a gargalhar e os outros sucumbem a vontade de rir. Por conta do escárnio, o teto começa a cair e imediatamente o Rabino desfaz a miração. O pânico se alastrou e o caos foi tamanho que alguns se jogaram das janelas do castelo. Observando o caos que tomou conta de seu castelo, o Imperador pede ao Rabino para salvá-los com sua mágica e em troca ele concede o perdão aos judeus e a permissão para continuar no gueto. Imediatamente o rabino ordena ao Golem para agir, e ele caminha até o centro do salão, segura o teto com sua força e protege a todos.

Ao amanhecer, o rabino retornou ao gueto, junto com seu Golem. Muito satisfeito com o resultado obtido, solicita ao porteiro que acorde os irmãos com o som do shofar¹⁹ para comemorar a vitória. O Rabino Loew descobre através da leitura de um livro, que sua criatura tentaria destruir seu criador depois de cumprir a missão. Após perceber que o mestre havia tentando tirar sua vida, o Golem fica atento protegendo o amuleto de seu peito, mesmo assim o rabino consegue arrancá-lo na segunda tentativa. Quando vai destruí-lo, Famulus entrou correndo na sala, dizendo que o Rabino Jehuda, junto com outros anciãos, estavam a sua espera no templo para a cerimônia de agradecimento. Ele deixa para concluir sua tarefa depois e foi ao templo.

Famulus observa que Mirian não está presente e pensando que ela ainda não tinha acordado, vai chamá-la. Ela, preocupada que alguém descubra que Florian estava em seus aposentos, pois ali passara a noite, fala para Famulus ir à frente. No entanto, este insiste em acompanhá-la até o templo. Ele fica do lado de fora esperando e percebe que alguém estranho está com ela. Ressentido e com ciúmes, volta ao laboratório, coloca o amuleto no peito do monstro, e ordena que ele arrombe a porta e tire o estranho de lá. O Golem obedece fazendo exatamente o que lhe foi ordenado. Florian tenta fugir, mas o monstro o perseguiu e o arremessa do telhado da casa do rabino. Mirian corre para tentar acudir seu amado, mas quando chega ao terraço já era tarde demais. Famulus tenta abraçá-la, mas Mirian o ignora. O monstro pegou a moça no colo e Famulus tenta tirar o amuleto de seu peito – uma vez que o Golem já foi útil –, mas ele não permite e inicia uma luta com Famulus. O monstro pega uma tocha e incendeia a casa do Rabino Loew e, ao sair de lá, carrega Mirian – que está desacordada. Após colocá-la em cima de uma pedra, saiu caminhando em direção à saída do gueto.

¹⁹ Shofar é um instrumento musical de sopro, um dos mais antigos. Para os judeus é considerado um instrumento sagrado, por isso, o shofar era sempre utilizado em ocasiões solenes.

Famulus vai ao templo avisar o Rabino que sua casa está em chamas e que o monstro está fora de controle. O povo pede para ele fazer uma magia para cessar o fogo e, atendendo aos pedidos, Loew apaga o fogo usando mais uma vez a magia. Depois disso, o Rabino encontra a filha desacordada em cima da pedra e fica muito feliz ao perceber que ela está viva. Eles ficam um tempo juntos, até que Famulus os encontra e avisa ao Rabino que o povo está lá para agradecê-lo por extinguir o fogo. O Rabino sai ao encontro dos judeus e Mirian fica a sós com Famulus. Ele disse à ela que a casa do Rabino estava em ruínas e ninguém suspeitava de nada; perguntou se ela poderia desculpá-lo, assim, ele mantém o silêncio acerca dos acontecimentos e ela concorda com ele.

O Golem caminha até o portão que protege o gueto, força-o de maneira que ele abre ao ser quebrado. Ao sair, ele vê algumas crianças brincando. Elas, ao notar a presença da estranha criatura, saem correndo, mas uma permanece parada. Ele sorri, sente-se feliz por não assustá-la. Ele se aproxima e a coloca no colo. Devido à curiosidade e com inocência, ela arranca o amuleto do peito do Golem e ele, imediatamente torna-se inanimado, caindo no chão. A criança se levanta, olha para ele e sai correndo para buscar suas amigas que voltam curiosas para ver o Golem de perto. O porteiro corre para avisar o Rabino Loew que o monstro quebrou o portão. E ao passar por ele, encontram o Golem caído no chão e as crianças que estavam em volta saem correndo. Os judeus se aproximam e Loew levanta as mãos para o alto para agradecer a Jeová, por ter salvado mais uma vez o povo. Todos se ajoelham em prece. E o filme termina depois de levarem o Golem para dentro do gueto e fecharem o portão.

Wegener afirmou que não teve a intenção de criar um filme expressionista (EISNER, 2002), apesar de *The Golem* estar inserido nas produções do gênero. Isso ocorreu devido as influências que Paul recebera durante sua trajetória profissional, especialmente durante sua atuação na companhia de teatro de Max Reinhardt, com quem aprendeu sobre técnica teatral, atuação e arte. No livro *A tela demoníaca*, Lotte Eisner deixa claro as influências de Reinhardt não só na obra de Wegener, mas em todas as produções do cinema expressionista na Alemanha. Inúmeros aspectos do teatro estão evidentes na tela do cinema de horror, justificando o resgate que o cinema expressionista realiza desse mundo que foi tão explorado pelo teatro. Dos aspectos resgatados pela produção filmica temos: a recusa do realismo, rompendo com a imitação do real e valorizando a experiência subjetiva do artista. A utilização do exagero na expressão corporal e facial, que em harmonia com a ambientação contribui para o efeito de distorção da realidade dando ênfase no sentimento e emoção. O jogo entre o

contraste de claro e escuro, luz e sombra, que permite a criação de uma atmosfera fantasmagórica e de horror. A estética do palco e ambientação em harmonia com metáforas e analogias, inclusive o cuidado na construção das falas de cada personagem – que ainda eram escritas devido a ausência de som nessa tecnologia.

O cinema expressionista surge em um período em que há ânsia de criação, nesse sentido, ele se apropria das técnicas e singularidades presentes no teatro e de maneira sofisticada e com um novo meio de produção transforma em algo novo. Maior parte das influências do cinema vem do teatro, não só pela semelhança de construção narrativa, mas porque naquele momento o elenco que compunha a obra (diretores, atores, roteiristas, etc) vinham do teatro. Os recursos dramáticos eram aplicados em demasia com o objetivo de tornar evidente a evolução psicológica de cada personagem e a forma como as relações são estabelecidas. Paul Wegener criou uma obra ficcional, mas ao mesmo tempo denunciou a perseguição, o antissemitismo, os preconceitos que mobilizavam as multidões naquele momento:

Inversamente, os filmes cuja ação é contemporânea da filmagem não constituem somente um testemunho sobre o imaginário da época em que foram feitos; eles também comportam elementos que têm um maior alcance, trazendo até nós a imagem real do passado. (...) cada plano é um quadro que a crítica história poderia pacientemente analisar, mas que foi por longo tempo negligenciado (FERRO, 2010, p.60).

A necessidade de amenizar a tensão e horror presente na experiência da guerra era gritante. Esse gênero, com influência do teatro e literatura romântica do século XIX, foi uma das formas de expressar sentimentos e criar nova realidade sem compromisso com o real (EISNER, 1985). Não só a realidade, como também o mundo fantástico possuem possibilidades de construção. Mesmo através da fantasia, o filme sempre tem algo a nos dizer referente à própria realidade e como ela se constitui.

Capítulo 2: ARTE E REPRESENTAÇÃO NO CINEMA EXPRESSIONISTA

A conjuntura presente na Europa durante a Primeira Guerra Mundial contribuiu para a produção de filmes de horror. O cinema expressionista surgiu na Alemanha durante a década de 1910 e atingiu seu auge na década de 1920, momento em que o expressionismo esteve presente inclusive nas escolas de arte. O cinema sofreu influência de outras artes expressionistas. No quesito visual, é possível identificar influência das artes plásticas; o teatro influenciou na atuação dos atores; a literatura não só com a forma de construção da narrativa, mas também dos diálogos. Paul Wegener soube explorar muito bem esses diálogos, utilizando sua própria experiência. Durante sua atuação na companhia de teatro de Max Reinhardt, ele percebeu que o cinema possibilitava a criação do fantástico sem se prender ao espaço/tempo tal como é na realidade. Ele afirmou que precisamos “nos libertar do teatro ou do romance e criar apenas com os meios de cinema, com a imagem” (EISNER, 1985, p. 40-41).

Durante a Primeira Guerra, a Alemanha teve muitas produções fílmicas culturais e artísticas buscando inspiração no pessimismo romântico presente na literatura e teatro, artes plásticas do século XIX. Quando surgiu o cinema *expressionista alemão* foram produzidas muitas adaptações de romances para filmes. No século XX, o romance tornou-se mais acessível e aqueles que foram adaptados para o cinema tiveram um aumento de um público em busca do horror (CARROL, 1999):

A relação entre filme de horror e literatura de horror é muito íntima (...) tanto no sentido óbvio de que não raro os filmes de horror são adaptados de romances de horror quanto no sentido de que muitos dos escritores do gênero foram muito influenciados pelos ciclos anteriores de filmes de horror – aos quais se referem não apenas em entrevistas, mas também no texto dos romances (CARROLL, 1999, p.15).

Todas as obras fílmicas do expressionismo se inspiraram em outras artes. O período em que Paul atuou na companhia de teatro de Max Reinhardt permitiu que adquirisse conhecimentos que influenciaram *The Golem* (1920). Além disso, Wegener percebeu rapidamente que a fotografia não só influenciara o cinema, como sua técnica determinaria o futuro deste, “as possibilidades do espectador mudar continuamente de pontos de vista, as numerosas trucagens (...), a técnica, a forma, dão o conteúdo seu verdadeiro significado” (EISNER, 1985, p. 41). As obras expressionistas são uma novidade na tela do cinema, contaram com recursos visuais de vanguarda, e por isso despertaram o interesse dos intelectuais para os filmes. Quando descobriu esse novo meio de comunicação, Paul Wegener

ficou fascinado “pelo poder de expressão sem limite da nova arte” (EISNER, 1985, p.41), e sua experiência de atuação para Reinhardt lhe fornece experiência e influências teatrais para suas produções filmicas.

A década de 1920 foi um momento crítico na Alemanha, o país estava com muitas cicatrizes das humilhações que haviam sofrido, os civis se encontravam psicologicamente desestruturados, ressentidos. No início do século XX, as produções filmicas se inspiraram em romances literários e a prova disso é a enorme quantidade de adaptações realizadas no período. Apesar da existência dessa relação, cada área possui suas técnicas e singularidades, assim, “o escritor expressou sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com imagens” (XAVIER, 2008, p.53). É importante ressaltar que, não cabe julgar a adaptação, levando em conta se a obra adaptada ficou melhor ou pior que a obra original, pois, com a recriação de linguagem, tornam-se obras distintas. Nesse sentido não cabe comparação, é sábio ter consciência da separação entre ambos. São campos que estabelecem diálogos e pontos de encontro, mas não se misturam.

O *expressionismo alemão* é um movimento de arte moderna. Inspira-se no Teatro e no Romantismo do século XIX. Embora ocorram adaptações, os diretores criaram uma realidade na tela do cinema, onde também ficava exposta sua peculiaridade. O diretor expressa sua singularidade a partir da criação cinematográfica, onde há a criação de uma realidade que existiu apenas no filme. Invoca essa realidade oculta dele e em nós:

As primeiras décadas da história do cinema trouxeram várias tentativas de se adaptar romances góticos para as telas, porém foi somente nos anos 1920 que uma tradição de filmes de terror de inspiração gótica foi estabelecida, com películas que deviam muito aos livros do gênero escritos nos séculos XVIII e XIX e à aura sombria e lúgubre dos filmes expressionistas alemães, como *A morte cansada* (1921), de Fritz Lang (1890-1976), e *Nosferatu: uma sinfonia de horror* (1922) de F. W. Murnau (1888-1931). (HUNTER, 2011, p.88)

A ambientação desses filmes expressionistas, os cenários e arquitetura, eram totalmente “deformados”. O plano geral do cenário que aparece a seguir é uma apresentação que o diretor faz para o espectador do gueto de Praga, local onde se passou maior parte da trama. As casas apresentaram deformidades, o abuso dos ângulos e formas pontiagudas causando o efeito de que todas as construções são tortas e embora tenha uma aparência padronizada, foram construídas sem rigor e com excesso de curvas. A casa do Rabino Loew está em destaque e, portanto, se sobressaiu tanto na altura como na arquitetura um tanto diferenciada.

A torre da qual foi possível a realização de seus estudos e observações ficava abaixo de estrelas que também estavam inseridas no plano para chamar atenção do espectador. O Rabino é um estudioso, inclusive de artes mágicas, as estrelas também fazem referência a isto. Esse mesmo local onde os personagens se locomovem e fazem todas as atividades cotidianas, limitado, excluído e amontoado de casas se faz semelhante à organização do espaço na Idade Média, em que as ruas eram labirínticas.

Figura 1



Plano Geral do gueto de Praga no filme *The Golem* (1920).

FONTE: <http://www.davidbordwell.net/blog/wp-content/uploads/Golem-1.jpg>

The Golem foi capaz de expressar emoções e efeitos a partir da distorção da realidade, principalmente em seu cenário. Embora Hans Poelzig tenha se inspirado na arquitetura alemã da República de Weimar, nos apresentou na tela um gueto judeu coerente com a estética expressionista. Para criação de seus esboços, o arquiteto buscou uma apresentação de perspectiva irreal e onírica. Duas características muito presentes na narrativa, inclusive a utilização de moldura oval, que enfatizaram demasiadamente a sensação de estar dentro de um sonho – ou pesadelo. A atmosfera também auxiliou na criação desse efeito, a iluminação

era inserida para criar um clima misterioso devido a incapacidade de ver tudo nitidamente, isso resulta em um ambiente visualmente pesado. Notou-se intensa influência das artes plásticas no que diz respeito à composição das cenas e construção dos cenários. “A penumbra e o claro-escuro já estão presentes na mentalidade germânica desde os românticos, nas apropriações modernas de Rembrandt até o cinema da década de 20” (EISNER, 1985, p.47-48). O filme buscava expressar uma realidade interior, subjetiva, deixando evidente a visão de mundo do cineasta-artista. É possível identificar que “o que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência.” (KRACAUER, 1988, p. 18).

O expressionismo alemão surge rompendo as regras do que é natural, possui suas próprias características e leis. Considerado atemporal, se manifestou primeiramente na pintura, é possível observar influência na pintura no cinema expressionista, inclusive pelo fato de muitos cenários serem desenhados a mão. Rigorosamente, caracterizam-se como expressionistas as obras de artes plásticas que envolvia “uso extático da cor e a distorção emotiva da forma” (CANEPÁ, 2006, p.59), sempre inspiradas nas experiências pessoais do artista. O estilo se expandiu para outras artes, teatro, literatura, arquitetura, dança e cinema. Houve distinções entre a narrativa escrita: ambas construíram novas formas de perceber o mundo, mas estavam direcionadas para públicos diferentes, os interesses e o tempo/espaço também eram distintos.

As principais características do gênero são enredos fantásticos e trágicos, antinaturalismo, utilização de recursos visuais de vanguarda e técnicas de interpretação alegórica. Teve a predominância de maquiagens fortes nos personagens, pois era necessário que as expressões ficassem bem evidentes na tela; o contraste entre claro e escuro no filme preto e branco, e quando ficaram coloridos, os filmes apresentavam um contraste nas cores com a finalidade de causar torpor no espectador. O figurino era bem extravagante e em muitos personagens remetendo ao século XIX; a atmosfera sinistra com pouca iluminação e um tanto fantasmagórica. O diretor de fotografia Karl Freund se destacou pelo jogo de luz e sombra presente em *The Golem*, tão característico do expressionismo.

Figura 2



Medium shot do Rabino Loew, Famulus – o assistente - e o Golem

FONTE: <http://silent-volume.blogspot.com.br/2009/08/golem-1920.html>

Esse plano médio em que o Rabino Loew e seu assistente estavam preparando a realização do ritual para invocação de Astaroth e carregam o Golem deixou aspectos do

gênero evidentes. As expressões dos personagens dizem muito em relação à expectativa de cada um sobre o ritual. Famulus mostra em seu olhar a postura defensiva resultante de sua insegurança em relação a criatura do Rabino; enquanto Loew tem expressão de muita preocupação, apesar de preservar a postura confiante de um ancião. Ou seja, diante de todos os conhecimentos adquiridos no decorrer da vida através dos estudos, ele mantém a ciência das consequências que irá enfrentar. Mas, ainda assim, sua escolha foi de agir em prol da comunidade e tentar livrá-los da expulsão do gueto.

Os atores interpretam seus personagens de maneira a transmitir sentimentos através de suas expressões e movimentos, sempre exagerados. A vestimenta foi um dos recursos visuais que complementou a interpretação; a organização do cenário contribuiu na provocação de emoção e afetos, apesar de não estar evidente nesse plano. E o contraste de cor, ressaltando os detalhes passa uma ideia sombria, principalmente com a ênfase nas linhas de expressão do rosto dos atores, do olhar e desregramento dos cabelos. Isso ocorre porque o diretor tinha a intenção de passar a sensação de loucura e desespero, unindo todas essas singularidades com potencial de criação próprio do cinema. Assim, com a fuga do comum e do padrão de beleza vigente era possível causar no espectador um sentimento novo, inclusive o de horror:

O movimento moderno do Expressionismo (...) pode ser visto simplesmente como a mais recente – embora seja de certo o mais veemente – afirmação [do] princípio de retorno às verdadeiras fontes do sentimento, um alinhamento de criatividade com os impulsos profundamente emocionais e instintivos do homem (CARDINAL, 1988, p.25).

Devido a sua natureza umbrosa ao lidar com temas fantásticos, essas obras expressionistas receberam o status de *demoníacas*. De acordo com Eisner, o conceito de demoníaco deve ser empregado da forma como Goethe o compreendia. É importante destacar as diferenças, já que é um conceito que recebe olhares negativos, devido a sua relação com o diabólico tão descriminado pelo cristianismo.

As obras expressionistas lidaram com aquilo que causam medo e repulsa, permanecendo sempre na dualidade do mal enquanto contraposição do bem. No entanto, Goethe compreendia que o *demoníaco* inserido na obra de arte torna-se uma relação favorável com a representação de composições, causas e consequências que o horror e suas criaturas invocam. A singularidade das obras de arte demoníacas estava exatamente em seu caráter positivo. É isto que nos permite relacioná-las ao *ato de criação* apresentado por Gilles Deleuze. O expressionismo alemão criou inúmeras produções filmicas a partir de narrativas munidas de

horror poético, ou seja, apresenta uma nova perspectiva da realidade – já presente no teatro e na literatura – necessariamente com narrativas tendo o horror como base.

(...) existe também o demoníaco “favorável” ou positivo. São as grandes revoluções libertadoras (o mal, (...) é que para cada mil guerras há somente dez revoluções que têm a ver com a liberdade). Demoníaco “favorável” é, igualmente, o gênio que dá à luz algo novo. Nesses casos, não domina a impetuosidade, mas o entusiasmo. E o entusiasmo é capaz de sacrifício e de comunicação. Possui consciência (FRAIJÓ, 1999, p. 21).

Em Goethe notamos uma significação oportuna do conceito de *demoníaco*, representando ação e criação, ambas voltadas para a produtividade a partir de inspiração artística. Ou até mesmo o „esplendor da atividade“ como Friedrich W. Nietzsche se refere em vários momentos de sua obra, sobre a continuidade da atividade sempre plena e entusiasmada. O *demoníaco* representa o amor e prazer pela criação, pela arte. A busca pelo conhecimento e também pela sua estética poética, tão belo e fascinante. Em *Fausto*, o protagonista sofreu as consequências de sua busca ilimitada por sabedoria plena, o preço por essa busca é tão alto que é paga com a própria vida.

A realidade, com uma infinidade de acontecimentos simultâneos é caótica, e por isso inspirou o artista na criação de sua obra de arte. Criação, em sua plenitude, é resultado da tensão existente entre dois polos: criação e destruição, positivo e negativo. Goethe resume o seu entendimento do conceito de *demoníaco* da seguinte forma:

O demoníaco aparece de modo ainda mais terrível quando se apresenta como o elemento preponderante num homem qualquer. Tais homens nem sempre são mais eminentes mediante o seu espírito ou talentos; raramente se reconhecem pela bondade do coração. Mas emana deles uma força incrível exercem um incrível poder sobre todas as criaturas e até sobre os elementos. Quem pode dizer até onde se poderá entender semelhante influência? (GOETHE, 1999, p.325).

O indivíduo acaba sendo seu próprio demônio, por isso a obra do artista torna-se simultaneamente tão importante e terrível. O Rabino Loew é criador do Golem, e sem o criador não há criatura, essa potência está presente no artista. Ao passo que deve lidar com as consequências de suas criações, o Rabino tem sua casa incendiada e sua filha raptada pelo Golem. A obra de um artista é nada mais do que o que sente, pensa, acredita, por isso há presença de características humanas. É possível encontrar até mesmo indícios da biografia do próprio diretor em seus filmes, do escritor na sua literatura, do pintor no quadro, etc.

Mefistófeles²⁰ pode ser considerado a representação desse demônio “favorável” que está presente na arte, no cinema e literatura, assim como Astaroth, que forneceu a palavra mágica que trouxe o Golem à vida. Para invocação desse demônio, o Rabino Loew precisava fazer um círculo no laboratório no qual ele e Famulus ficariam durante a realização do ritual. Conforme as palavras de invocação vão sendo proclamadas, surge uma tempestade com raio e logo depois a aparição de Astaroth.

Durante a cerimônia, o Rabino Loew segura um pentagrama com o qual realiza movimentos circulares. Superficialmente pode estabelecer uma relação negativa dos judeus com a magia, mas, o chapéu utilizado pelo Rabino é típico de um criador da tradição hebraica e não referente a Satanás, tal qual afirma o discurso antissemita. A cena possui referências ao *Fausto* e invocação de Mefistófeles, por isso é pertinente estabelecer relação com a ideia de *demoníaco* em Goethe, proposta por Eisner. A influência é visível não só pela pretensão e vaidade da busca pelo conhecimento, mas ambos os demônios cobram suas dívidas.

Figura 3



Close up do demônio Astaroth.

FONTE: <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/styles/full/public/image/the-golem-how-he-came-into-the-world-1920-001-closeup-mask-00n-asf.jpg?itok=Gv0ROk3W>

²⁰ A obra que mais representa essa compreensão do conceito de demoníaco em Goethe é *O Fausto*. No romance, o protagonista faz um pacto com o demônio Mefistófeles em busca de sabedoria plena. Essa obra, por sua vez, pode ser considerada a representação do demoníaco favorável que Goethe compreende e Lotte Eisner resgata posteriormente para justificar seu ponto de vista das obras expressionistas.

Figura 4



A revelação da palavra mágica por Astaroth.

FONTE: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinning.com/originals/af/20/d6/af20d6bec0fbad02853730b64d6efce1.jpg)

[ak0.pinning.com/originals/af/20/d6/af20d6bec0fbad02853730b64d6efce1.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinning.com/originals/af/20/d6/af20d6bec0fbad02853730b64d6efce1.jpg)

Comparando as duas imagens, é possível constatar que os efeitos utilizados obtiveram sucesso na criação de uma experiência sobrenatural. A expressão congelada da máscara utilizada para representar Astaroth contribui para a tensão da cena. Em seu cerne contém uma noção fundamental para o gênero de horror e seus derivados, que é: o arquétipo do lendário praticante de magia negra com artes profanas realizar a invocação de demônios.

Sobre a trucagem para a cena da invocação do demônio, Carl Boese – auxiliar na direção do filme – diz o seguinte:

Todo o laboratório fora construído sobre andaimes. Instalados numa espécie de subterrâneo, os técnicos faziam a fumaça e o material incandescente subir pelas fendas. Eles usavam máscaras de oxigênio e empurravam pequenas caixas sobre trilhos para alimentar a fumaça e as chamas. Por outro lado, os projetores iluminavam em *contra-plongée* as chamas da fumaça; desse modo, tinha-se a ilusão de que elas mesmas eram luzidias. Para a tempestade, que se desencadeava fora do círculo mágico, utilizamos relâmpagos de alta tensão. Em primeiro lugar, filmamos o rabino e o discípulo dentro de um círculo mágico, depois contamos os quadros e sobreimpressionamos os relâmpagos sobre o mesmo negativo da câmera. Quando

era preciso mostrar os relâmpagos no plano de fundo, utilizávamos máscaras. Mas era preciso, ao mesmo tempo, mostrar os reflexos dos relâmpagos nos rostos dos dois atores. Para obter este efeito, tiramos, após a revelação do negativo, um positivo e três negativos duplos finíssimos, depois colamos sobre um dos negativos, logo em seguida, os relâmpagos dos dois quadros do outro negativo; desta forma, obtivemos partes menos luminosas. (...) Essas duas cópias, aliás, só serviam como teste. A seguir, colamos sobre o negativo original, após cada relâmpago, dois quadros do terceiro negativo duplo, obtendo o efeito desejado (EISNER, 1985, p.243).

De fato, a luminosidade conseguiu atingir o objetivo de ser semelhante a relâmpagos clareando momentaneamente alguns lugares e outros não. Quando a palavra mágica é dita pelo demônio, sai uma fumaça da boca de uma máscara que toma forma, mas mantendo as letras com oscilações – com o objetivo de fantasmagoria. Sobre as trucagens, Carl Boese continua, “este efeito foi igualmente executado por uma câmera móvel diante do veludo negro, graças a fusões e fusões sucessivas, e o conjunto foi sobreimpressionado no negativo na própria câmera” (EISNER, 1985, p.243).

Cada qual com sua singularidade, os demônios se manifestaram das mais inúmeras formas para atenderem pedidos de seus invocadores. O demoníaco materializou-se em cada autor de acordo com sua potência, “o demônio de Goethe encarnou-se em seu *Fausto*; o de Beethoven, na *Heroica*; o de Dante, em *A Divina Comédia*” (FRAIJÓ, 1999, p.21). Na nossa fonte, obra do Rabino Loew materializou-se na criatura de barro e a de Wegener em toda a narrativa de *The Golem*. É uma relação favorável não só com as causas, mas também com as consequências que composições possíveis com o horror resultam.

O expressionismo é um cinema revolucionário e o horror encontrou acolhimento no cinema do pós-guerra. A obra de arte não é dependente de aspectos externos, no entanto é influenciada pelo contexto, nesse sentido a guerra enriqueceu o engajamento das obras. Além disso, também traz aspectos das experiências que os autores tiveram de forma pessoal ou coletiva. A potência do cinema de horror estava surgindo, só precisava de um terreno fértil para atingir popularidade. Libertando-se das regras impostas pelo estilo da arte acadêmica, adquire características psicológicas e realistas que resultam no testemunho histórico do presente, denuncia também o horror da guerra chocando os espectadores.

Uma das particularidades do gênero expressionista é a retomada de questões muito presentes na vertente dionisíaca, tais como sentimento e afeto tão negados pela razão em Apolo. Apolíneo e dionisíaco são uma espécie de espírito e estão em polaridades opostas. O que se refere ao apolíneo vem munido de censura, segue um padrão do que é belo e busca pela técnica perfeita ainda com um padrão de norteamento preestabelecido. Em contrapartida as

forças ditas dionisíacas rompem com o padrão sendo a própria inspiração da vida voltada para a criação, semelhante ao *demoníaco* compreendido por Goethe.

Gilles Deleuze afirmou que esses acontecimentos catastróficos do século XX contribuíram para que ocorresse uma ruptura do cinema clássico para o cinema moderno. O *expressionismo alemão*, uma forma de manifestação do horror, cria realidade, “o artista é criador da verdade, pois a verdade não tem que ser alcançada, encontrada e nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 2007, p.178). Compreendemos o filme com a obra que provoca a reflexão, pois trata-se de um mundo que invoca sensações e afetos que estão além do próprio sujeito, isso é exatamente o que Deleuze vai chamar de *Imagem-Tempo*. O *expressionismo* tem em sua natureza criativa uma força gerada pelo horror do pós-guerra. O horror no cinema tornou-se uma das perspectivas da realidade, que representam o mundo com narrativas de horror e singularidade de cada cineasta²¹.

A obra *The Golem* (1920) de Paul Wegener é simultaneamente criação e representação, trouxe aspectos singulares do diretor, invocando um mundo caótico e fictício; já que era ressignificação de um mito existente a partir da realidade que está inserida. *The Golem* (1920) trouxe o horror em sua narrativa, mas também um final feliz. Apesar do descontrole do Golem e dos desastres e prejuízos psicológicos e materiais vividos pela comunidade, era essa mesma criatura que os livraram do decreto do imperador. No momento em que a paz se tornou algo insuportável para os homens em busca do poder, foi considerada uma preparação para a guerra (KRACAUER, 1961).

O cineasta „aprisiona“ a experiência, ou seja, o acontecimento, em um espaço/tempo tornando-o pura sensação²². Esse aprisionamento é de modo à transferência de sensação para o receptor, mas ao passo que é possível ressignificar inúmeras vezes, esse aprisionamento não é compreendido enquanto limitação da obra. As produções do expressionismo alemão manifestam uma cultura da crise e uma sociedade caótica em suas narrativas, essa é a singularidade das obras que inspiram produções posteriores. Apesar de tratarem de narrativas fictícias e permitirem a criatividade ilimitada do criador, traz consigo traços da realidade. Não sendo mera causa e consequência, a obra torna-se ainda mais plural por tratar de questões complexas presentes na realidade ao passo que aborda o simbólico, o imaginário e abandona

²¹ HUNTER, Russ. Terror gótico. In: KEMP, Philip (org). *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011: 88-91.

²² Aprisionar aqui é compreendido enquanto uma maneira de transmitir ao receptor aquilo que o artista estava sentindo no momento de sua criação. Quando uma obra de arte é legítima e resulta da experiência plena de um acontecimento, torna-se atemporal, e mesmo atravessando séculos ainda é capaz de provocar sensações no observador.

padrões culturais e políticos. Desse modo, o cinema expressionista pode ser compreendido enquanto uma máquina de guerra no momento em que foi produzido.

O conceito de máquina de guerra é presente na filosofia de Gilles Deleuze. Para ele a máquina de guerra é elaborada fora da lei, pois ela é exterior ao aparelho do Estado (DELEUZE; GUATTARI, 1997), e por isso é considerado de vanguarda. Mas conforme é de interesse do Estado, ele se apropria dela para realização de atividades e desejos políticos. Isso ocorre porque embora a máquina de guerra seja nômade, quando é do interesse do Estado e se for auxiliar na conquista de seus objetivos ele realiza a captura. Logo, enquanto o Estado tem o interesse de instalar um padrão de vida que será aderido pela maioria com o propósito de manter a ordem de comportamento e pensamento, a máquina de guerra é nômade justamente por combater essa fixação em apenas um território de pensamento.

Mesmo que seja possível ela ser utilizada pelo Estado, a máquina de guerra visa combater o sedentarismo do pensamento, propagando uma vida livre e sem fronteiras. Quando a potência do cinema passa a ser utilizado enquanto uma máquina de guerra durante 1914-1918, ocorre o que Walter Benjamin chama de politização da arte. A politização da arte em Benjamin é uma contestação do comunismo para a estetização da política realizada pelo fascismo. A estetização da política foi utilizada durante a Primeira Guerra quando ocorre a inserção da estética na política, assim o horror e a barbárie tornaram-se belos, às vezes até oferecendo um *status quo* para determinadas ações.

Nas primeiras décadas do século XX, o expressionismo dominou o cenário, sendo a manifestação do horror da guerra e tornou-se agente durante a República de Weimar. Há a fundação de grupos expressionistas, entre eles: *Die Brücke* (1905); *Der Sturm* (1910²³); *Der Blaue Reiter* e *Die Aktion* (1911²⁴); *Deulig – Deutsche, Lichespiel, Geselchaft* (1916); *Bufa – Bild und filmamt* (1917); fusão entre *Messter Film* e *Nordisk* que resulta na fundação do *UFA – Universum film A. G* (1917) – financiada pelo setor privado e pelo Estado. De acordo com Niall Ferguson, o programa de Ludendorff que tinha o interesse educar para o patriotismo através da propaganda cinematográfica confiou essa função na segunda metade de 1917 à UFA. Ao término da Primeira Guerra, a UFA se tornou a maior produtora de cinema da Europa. Muito influenciado pelo teatro e literatura, o cinema expressionista construiu as características de seu gênero conforme a tecnologia do cinema foi se desenvolvendo.

²³ No ano de 1910 temos também o advento de Max Reinhardt, grupo de teatro itinerante no qual Paul Wegener ficará por um tempo, esse por sua vez, influência sua obra.

²⁴ O ano de 1911 foi a fundação da *Projektion – A.G. Union* por Paul Devidson.

Seus pintores e poetas faziam declarações inflamadas, exibiam quadros ultrajantes (...). Esses agrupamentos, formados sobretudo por jovens esperançosos de redenção e de uma fraternidade universal perdida, tiveram parte de suas fileiras dizimadas durante a Primeira Guerra, o que deu aos sobreviventes uma carga de emoções catastróficas que encontraria eco na população alemã durante a crise política, cultural e econômica que se sucedeu ao conflito (MASARELLO, 2006, p. 57).

O declínio do expressionismo ocorre em 1930, com o fascínio do público resultante do advento do cinema falado, as especificidades dessas obras mudas foram se tornando obsoletas. Logo depois os nazistas ascendem ao poder e polarizam a cultura.

2.2 DO HORROR DA GUERRA PARA O *HORROR ARTÍSTICO*

O conceito de *horror* é complexo devido aos inúmeros significados que ele compreende, remetendo a sinônimos, significações e relações múltiplas. As criações filmicas do gênero de horror representaram catástrofes da realidade e tinham o objetivo de causar *horror artístico* no leitor/espectador.

“Horror” resulta do latim “horrere” (CARROLL, 1999), que significa ficar em pé, e no sentido figurado deixar os cabelos em pé. Ou seja, ficar em um estado fisiológico anormal ou em estado de agitação momentânea (CARROLL, 1999), uma autodefesa do nosso corpo. A sensação surge de acordo com as crenças e conseqüentemente é sentida fisicamente, pois, é o estado cognitivo que distingue as situações e deduz se está exposto ao perigo ou não. Exatamente por isto quando assistimos a um filme de horror, ficamos amedrontados mesmo sem estar exposto ao perigo. Esse afeto que é causado pelo cinema é singular da arte, por isso é chamado de horror artístico. É um estado cognitivo por que exige uma avaliação da situação para existir uma síntese, conseqüentemente uma reação.

Na perspectiva de Nietzsche, afeto é a presença de sensibilidade, que quando é reconhecida representa uma crítica à superioridade da razão. Nesta perspectiva os afetos não são compreendidos como potências naturais, pois eles são provocados por algum estímulo externo. Afetos se manifestam quando estamos expostos a uma situação de risco, uma mobilização que vem de fora e atravessa a sensibilidade, por isso é uma potência sempre violenta, inclusive quando as sensações são exploradas através da ficção – o filme de horror por exemplo. Mesmo que tenhamos consciência de que a história que estamos acompanhando é fictícia, há o surgimento de determinados afetos como o medo e ansiedade ao perceber a exposição do personagem a situação de risco. São afetos semelhantes aqueles que acontecem quando estamos realmente expostos ao perigoso, e ainda que sejamos capazes de realizar essa

distinção, não é possível controlar os afetos que surgem em nosso interior. Noel Carroll chama essa experiência de paradoxos do coração.

Na presente pesquisa utilizamos o conceito de horror a partir da perspectiva de Carroll, que realizou um estudo acerca do mesmo, deixando claro duas formas de horror. Ele compreendeu *horror artístico* não como algo obscuro, mas que está presente nas diversas manifestações de arte e mídia do gênero.

“Horror artístico”, por convenção, pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, (...) e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX. (...) Contudo, o gênero propriamente dito começa a tomar corpo entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, como uma variante da forma gótica na Inglaterra e de desenvolvimentos correlatos na Alemanha (CARROLL, 1999, p.28).

O gênero do horror, chamado na Alemanha de expressionismo, causa determinados sentimentos no espectador, “essa emoção constitui a marca da identidade do horror” (CARROLL, 1999, p.30). Quando compreendemos o horror enquanto categoria de linguagem ordinária, deixamos de lado a conexão com o sentido obscuro do termo. Em contrapartida, o conceito de *horror natural* (CARROLL, 1999), causado por uma decepção, ou até mesmo indignação pelo que outros fazem, refere-se ao horror que surge de acontecimentos reais, seja catástrofes naturais ou provocado pelo próprio ser humano. Ambos causam afetos no indivíduo que estão inseridos na experiência.

O *horror artístico* causa sensações singulares em muitos casos denunciando o que passou a ser insuportável para o artista. É preciso levar em consideração que, o gênero de horror é atribuído a narrativas que causam necessariamente afetos como medo e repulsa. A presença da figura do monstro na narrativa não caracteriza, por si só, o *horror artístico*, é importante observar como é esteticamente o físico e a construção das ações desse monstro. O monstro também está presente nos contos de fadas, por esse modo, só a sua figura não é capaz de representar em si o gênero no qual o filme está inserido. A diferença é que “nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram com anormais, como perturbações da ordem natural” (CARROLL, 1999, p.77), no horror o monstro é extraordinário, inconcebível. Em contrapartida, nos contos de fadas os monstros fazem parte da realidade, é mais um ser normal que divide o mundo com eles, ou seja, são aceitas pela metafísica da cosmologia que as produziu (CARROLL, 1999). Em um gênero o personagem sente-se capaz de enfrentar a criatura, em outro ele sente-se incapaz, um ordinário enfrentando o extraordinário, por isso aversão. Logo, conclui-se que a atitude dos personagens em relação à criatura é que

caracteriza o *horror artístico*, levando em consideração que as emoções do público são sugeridas pelas respostas dos personagens. Os afetos causados tanto pelo horror artístico, como pelo horror natural, não são apenas individuais, pois é possível que os fenômenos ocorram de maneira coletiva.

Os monstros são identificados como “impuros e imundos” (CARROLL, 1999, p.39). Embora o espectador não esteja vulnerável ao monstro, a descrição perturbadora e aparência visual do monstro estimulam os afetos, provocando o surgimento desses. O monstro provoca dois afetos: medo e repulsa. A aparência da criatura causará em sua vítima, e consequentemente no espectador, nojo por ser uma criatura asquerosa – tanto pela sua aparência como suas atitudes repulsivas. Encarado enquanto ameaçador, ele causa medo, já que uma vez exposta aos perigos do monstro, é preciso que a vítima redobre sua atenção. Esses afetos estão presentes simultaneamente e dessa mistura surgem o desespero que resulta na fuga. Siegfried Kracauer afirma que foi justamente a presença desses monstros destituídos de bondade e isolados em *egotrips* de poder que influenciaram a procissão de tiranos (KRACAUER, 1961).

No horror, diferente dos outros gêneros, as emoções e afetos entre personagens e espectadores são sincronizados. O personagem tem uma reação ao estar exposto ao perigo, a partir disso há o surgimento de um conceito no espectador antes mesmo de ver a criatura. Em *The Golem*, antes mesmo da criatura de barro deixar de ser inanimada Famulus já havia expressado algumas demonstrações faciais de horror. O assistente do rabino mantinha essa expressão quando estava na presença dele, mantendo-se sempre alerta para qualquer ação imprevisível do Golem, inclusive quando lhe dá ordens.

Figura 5



Plano médio em que Famulus se protege do Golem.

FONTE: <http://cinephillia.files.wordpress.com/2014/05/der-golem-film-still-1920-010.jpg>

A cena retratou o momento no qual Famulus revive o monstro para dar-lhe o comando de remover o estranho que estava no quarto com Miriam. Ainda assim, com expressão de pavor e com um movimento corporal brusco tenta esquivar-se do monstro e mantém sua guarda ativa para evitar enfrentar a fúria do Golem. O ressentimento e ciúmes de Famulus foi transferido para a criatura e Florian sofre as consequências do descontrole do monstro quando o cavaleiro é arremessado do alto da casa do Rabino Loew. Após presenciar essa cena, Miriam – que acabou sofrendo por extensão as punições direcionadas aos responsáveis pela invocação de Astaroth – é tomada pelo desespero, desmaia e acaba sendo carregada pelo monstro.

Em meio a todo o caos presente na Alemanha, a perspectiva do horror presente no cinema tornou-se uma imagem da realidade, uma representação do mundo a partir da ótica do cineasta. *The Golem* é um filme mudo²⁵ e pode ser encarado enquanto um contraste com o barulho presente no pós-Primeira Guerra. Quando o filme é mudo, notamos a sincronização

²⁵ O som surgirá no cinema quase uma década após a produção de *The Golem*, no ano de 1929, em que a fala é sincronizada com as imagens.

do horror com a expressão dos artistas e exagero de reação física que substituiu o som. Dessa forma, o ator mostrou para o espectador que algo ruim e perturbador está acontecendo, ou está prestes a acontecer. Notamos que o “Golem, depois de utilizado para afastar iminente perigo, extrapola tais funções, adquire autonomia e revela componente maldoso” (BILHARINHO, 2003, p.64). Diante da conjuntura presente na narrativa, o Golem foi simultaneamente salvação e perdição do Rabino Loew e da comunidade. O monstro representou uma ameaça criada para combater outra ameaça – o decreto enviado pelo Imperador. Por isso, em *The Golem* prevaleceu a insegurança de toda a comunidade judaica que morava no gueto. Essa insegurança foi atualizada através do decreto de expulsão causando um medo coletivo que representou a atmosfera da Guerra – que influenciou a vida de muitos. Estar inserido em uma guerra mundial causou danos físicos e psicológicos irreversíveis em todos que participaram – independente se essa participação ocorre direta ou indiretamente. Essa aversão é muitas vezes devido a aparência, no caso do Golem, podemos afirmar que sua matéria-prima bruta de barro contribui para um físico estranho e uma locomoção retardatária.

Do “abismo” surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana. Tão logo pudéssemos nomear os poderes e assinalarmos algo na ordem cósmica, o grotesco perderia algo de sua essência (...) O que irrompe permanece inconcebível, impessoal. Poderíamos usar uma nova expressão: *o grotesco é a representação do “id”*, esse *id* “fantasmal” (KAYSER, 2003, pp.159-160).

Alguns exemplos são: o filme *Caligari* (Robert Wiene, 1919) com ênfase no psicológico tem sua loucura como ameaçadora e repulsiva. *O Golem* que é paradoxal, simultaneamente salvação e ameaça aos judeus do gueto de Praga, seu descontrole o torna perigoso e sua aparência estranha deixa a criatura repulsiva. *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922) é ameaçador devido a sua busca incessante por sangue e quando comparado a ratos nos mostra o quanto é sujo, por isso repulsivo. *O Califa de Bagdá Harun al Rachid* (Paul Leni, 1924) figura oriental, exótica e ameaçador devido as suas atitudes quando abusa da autoridade. *Ivã, o Terrível*, (Paul Leni, 1924) czar da Rússia é representado como apreciador do sofrimento alheio quando causa mal aos outros.

Se a narrativa não conta com essas características não pode ser considerada do gênero de horror e causadora de *horror artístico*. O termo tornou-se banal sendo utilizado de forma aleatória, então é importante enfatizar que nem toda obra de terror causa esse horror. Pela ótica do horror, os filmes expressionistas invocam na tela os acontecimentos da Primeira Guerra, criando narrativas e mundos fantásticos (EISNER, 1985). Invoca o horror, grotesco, medo, insegurança, temas não explorados pelas narrativas tradicionais.

Houve um fascínio pelo obscuro, um dos motivos pelos quais as obras de horror fizeram tanto sucesso e entraram para a categoria de clássicos. As obras expressionistas tiveram popularidade não só pelo contexto, mas também por conta do psicológico e emocional dos indivíduos que presenciaram a guerra. A fusão entre contexto e riqueza das produções contribuiu para o alcance desse sucesso. Essas conquistaram o público e, terminaram por projetar seu sucesso para o futuro.

Quando o cinema do pós-guerra estabeleceu relação entre tempo e pensamento, permitiu o surgimento de uma nova linguagem cinematográfica com o corte substituído por um plano-sequência. Com a possibilidade de profundidade de campo como ferramentas conceituais dos cineastas, há uma atualização na forma como esses cineastas referem-se aos espectadores. Da mesma forma, o *horror artístico* busca sua inspiração na realidade, mas o afeto pelo qual somos invadidos é diferente. Quando estamos expostos a um acontecimento real, nossa maneira de se expressar é real, quando assistimos a um filme temos consciência que é ficção. Notamos que o gênero do expressionismo pode ser considerado uma representação da situação política e econômica da Alemanha. O país “pareceu afundar no caos político e econômico. Embora a transição política propriamente dita de novembro de 1918 fosse extraordinariamente pacífica, (...) logo houve derramamento de sangue” (BESSER, 201, p.19). Diante da experiência do conflito e destroços do mesmo, notamos a déficit de produções do gênero de comédia, com foco no horror, sentimento compatível com um país destruído economicamente, assim como boa parte da Europa (FERGUSON, 2014):

O país estava exaurido, esgotado até a morte pela aventura que havia abraçado em agosto de 1914 como um escape das preocupações triviais dos civis. A Alemanha tinha 1,8 milhões de mortos, e mais de 4 milhões de feridos; o custo em material, talentos desperdiçados, mentes mutiladas, desespero total, era incalculável (GAY, 1978, p.165).

A morte, tão traumática pela fome, o medo, o desespero, perda de familiares, foi um dos sustentáculos do horror no cotidiano, que invadiu a tela do cinema. Os filmes contaram com fantasmagorias que invadiram a realidade dos personagens, mas todos apresentaram uma solução. Por exemplo, em *O gabinete do Dr. Caligari* ocorrem algumas mortes, mas o louco é preso ao final da narrativa. Em *O gabinete das figuras de cera*, a narrativa apresenta-se como um pesadelo que ao acabar tudo está bem. Em *O Golem*, o monstro salva a comunidade judaica e apesar de todos os desastres decorrentes da invocação de uma criatura artificial à vida, a narrativa conta com um final feliz. Há também outros aspectos de horror presente nos filmes é o contrato com o diabo: *O estudante de Praga* (Henrik Galeen, 1913), *Golem* (Paul

Wegener, 1920), *Nosferatu* (Friedrich Murnau, 1922), *Fausto* (Friedrich Murnau, 1926). Para invocar gênios diabólicos é necessário manipular conhecimentos proibidos, que por sua vez possui consequências. No caso de *The Golem*, o Rabino Loew perdeu a casa devido a um incêndio causado por sua própria criatura em um ataque de ira. Mas, ao final da narrativa, foi possível festejar juntamente com os outros judeus do gueto a retirada do decreto enviado pelo Imperador.

Esses filmes compunham um arsenal de histórias fantásticas sustentando uma narrativa que mesmo sendo uma forma de representação da realidade, estavam longe de ocorrer na realidade. Isso possibilitava ausentar-se um pouco do mundo real e ao fim da história estar esperançoso de que o horror da guerra iria cessar. É preciso que uma moral prevaleça ao final da narrativa, especialmente na República de Weimar. Após a Primeira Guerra, o cinema serviu como mecanismo de busca da recuperação da esperança. Mas *The Golem* não é um filme ao cabo de muita esperança. Se, por um lado, após todas as tentativas de salvar o gueto, o rabino não conseguisse essa façanha, a sociedade teria desacreditado da recuperação da Alemanha. Por outro lado, Praga representaria a própria República cujo destino seria, ao final, conviver com os monstros que ela mesma liberara. Não fosse a inocência de uma criança conquistar o Golem e permitir que esta casualmente o derrotasse tudo estaria perdido.

Figura 6



O Golem e a Criança

FONTE: https://101horormovies.files.wordpress.com/2012/06/golem_elite8.jpg

No plano acima o Golem acabara de sair do gueto. Após desenvolver características humanas, ao mesmo tempo em que adquire uma atitude agressiva para proteger sua vida, apresenta demasiada sensibilidade. Quando o monstro quebra o portão e sai do gueto pela primeira vez sem o mestre, sua expressão apresenta um sorriso. Ao encontrar algumas crianças brincando, elas saem correndo com receio, com exceção de uma que não demonstra medo e aproxima-se dele. Essa atitude da pequena deixa o monstro encantado e fascinado por alguém não ter medo e nem aversão de sua aparência. Ao aproximar-se da criança, que além de representar a inocência tem aparência ariana, o Golem sente toda a sua fúria se esvaír.

Figura 7



O Golem com a criança no colo.

FONTE: <http://www.oekfprag.at/img/events/golem3.jpg>

Ao segurá-la no colo, surge a curiosidade e ao mexer no amuleto arranca-o do peito do Golem que volta a ser inanimado. Assim, a República embora tenha sido salva por uma mera casualidade, traz a mensagem de otimismo tão necessária em um país destruído. Dessa forma, é preciso acreditar no novo, na renovação da vida, pois é desta atitude que virá a salvação. Finalmente, é importante destacar que após o Golem ser destruído é afastada toda a fúria que ameaçava a comunidade. Por outro lado, o final da trama em que o monstro é levado para dentro do gueto, e lá guardado, implica em um aviso: a possibilidade de revivê-lo, para o bem e para o mal é sempre presente. Neste sentido, o filme reifica a antiga lenda que afirma haver um Golem escondido na sinagoga Alt Neue construída em 1280, na cidade de Praga, pronto para ser despertado.

Figura 8



Plano geral dos judeus agradecendo à Jeová.

FONTE: <http://ravepad.com/page/the-golem/images/type/photo/1>

Neste plano, o diretor nos mostra uma cena de prece. A cena é um tanto ambígua já que ao mesmo tempo em que agradecem à Jeová – evidente nos diálogos do filme –, tem o Golem no centro, que também é digno de agradecimentos, e conseqüentemente Astaroth que é responsável por informar a palavra mágica que despertou a criatura. É importante observar também que mesmo que os judeus tenham sido salvos de serem expulsos do gueto, eles continuam restritos a ele, fazendo referência a continuação do antissemitismo mesmo que eles tenham salvo a corte. No quesito técnico, em toda a narrativa é habitual a presença de profundidade semelhante a esse plano. A constituição da cena é feita de modo que o foco é filmado na frente de outros objetos ou atrás de uma porta ou qualquer outro obstáculo enfatizando sobreposições, conseqüentemente profundidade e ilusão visual de realidade.

Capítulo 3: A COMUNIDADE JUDAICA – O GOLEM E A RESISTÊNCIA AO ANTISSEMITISMO

Para fins desse trabalho não se discutirá o antissemitismo religioso, tradicionalmente existente na Europa cristã. O que interessa neste caso é o antissemitismo de caráter racial que se desenvolve no século XIX. Neste período de grande expansão econômica, os judeus ricos forneciam apoio financeiro para os nascentes estados nacionais. Essa conjuntura permitiu a manutenção de uma relação amigável que resultou na conquista da igualdade de direitos concedida pelo Estado-nação. A mudança que se iniciou com a revolução na França influenciou toda a Europa. Como tentativa de abolir as diferenças, “os judeus receberam a cidadania dos governos que, no decorrer dos séculos, haviam feito da nacionalidade um pré-requisito da cidadania, e da homogeneidade de população a principal característica da estrutura política” (ARENDRT, 1989, p.31). Tratou-se, na Europa Ocidental da política do assimilacionismo, isto é, da absorção dos judeus nas nacionalidades emergentes. Essa relação entre os judeus mais abastados e o governo começou a incomodar determinados setores da burguesia. Nesse contexto nacionalista do século XIX, o antissemitismo tradicionalmente religioso passou a sustentar-se na ideologia da inferioridade racial.

A primeira metade do século XX foi um momento conturbado, infestado de desastres, catástrofes políticas e, apesar disso, a ciência e arte estavam em pleno desenvolvimento (ARENDRT, 2008). Não só as vítimas em potencial, como os judeus, mas todos que estavam inseridos no conflito e no território em que o mesmo ocorreu, sofreram com a fome, com os massacres e a carnificina. Quando foi necessário, todos os homens com capacidade para irem ao campo de batalha foram convocados, inclusive os judeus. Sem distinção, todos os homens foram convocados à Primeira Guerra Mundial “o historiador, do mesmo modo que seus camaradas advogados, funcionários públicos, filósofos, médicos, também já estava munido de botas e quepes, pronto para entrar na luta” (FERRO, 2010, p.27). No entanto, logo após a Primeira Guerra, a promessa de que a Alemanha ganharia a guerra não se concretizou e era preciso encontrar um responsável. Por esse modo, os judeus são utilizados como bode expiatório. Assim como muitos outros que sofreram os horrores da guerra, os judeus foram mais uma “das inúmeras vítimas da histeria política, verdadeira histeria de guerra que vê no não-conforme um inimigo, e no inimigo um monstro ignomínia” (MORIN, 2007, p.09).

Por outro lado, como sabemos, é a partir do século XI que os bairros judeus no leste europeu se tornam guetos. Esses, por sua vez, sofreram muitas discriminações, por isso, levaram uma vida isolada, que permitiu a preservação de suas tradições. Desde a vestimenta,

rituais religiosos, inclusive o idioma, o iídiche. Embora houvesse muitos judeus pobres e sem influência política e econômica, principalmente na Rússia e Polônia, eram propagadas acusações contra os mesmos, pois estariam prejudicando a nacionalidade na medida em que seu capital não possuía fronteiras certas:

Em Praga, no século XVI, os artesãos (em particular os peleteiros) e uma boa parte da rica burguesia pediram por várias vezes a expulsão da importante colônia israelita instalada na cidade. Ela era acusada de exportar dinheiro para fora da Boêmia, de emprestar a taxas usurárias e de haver tentado em várias ocasiões incendiar a cidade. Mais geralmente, a ascensão dos comerciantes cristãos na economia ocidental a partir do século XII teve como resultado fazer aumentar a agressividade dos recém-chegados do comércio contra o tráfico judeu tradicional, que tentaram ora suprimir, ora restringir a limites continuamente mais estreitos (DELUMEAU, 1989, p.280).

Assim, se no ocidente ocorreu uma assimilação da comunidade judaica às nacionalidades nascentes, especialmente a alemã, na Europa Oriental a situação é completamente diversa. Após a Primeira Guerra, os judeus foram responsabilizados pela derrota e surgiram inúmeras propagandas que os acusavam de covardia e conseqüentemente de traição contra seus companheiros de combate e contra o país que habitavam.

Além disso, o contexto incerto gerou uma constante sensação de medo e é importante enfatizar que a ausência de medo nada tem a ver com coragem, tal como afirma Delumeau. No entanto, senti-lo é uma forma de preservação da nossa espécie. O medo não é apenas singular, mas também coletivo, e a experiência da Primeira Guerra nos diz muito disso. Da mesma forma, na fonte, não é apenas Loew que sofreu com o decreto do Imperador, mas toda a comunidade judaica, por isso, o Rabino é levado a agir em prol de toda a comunidade.

O antissemitismo era um problema coletivo, pois todos os judeus foram reduzidos a uma perda de personalização. Isso gerou um sentimento intenso de insegurança. Na fonte, é essa insegurança que leva o rabino, com ajuda de seu assistente, à criação do Golem. A criação do monstro representou um mecanismo de defesa para combater uma ameaça – o Imperador que editara o decreto, ou seja, o estado. Tanto na narrativa fílmica – na qual os judeus se veem ameaçados pelo decreto do Imperador –, como no contexto do pós-guerra – que temos uma Europa desestruturada – o horror é evidente. E o cinema torna-se um importante meio de denúncia e crítica desse contexto que lentamente ficava cada vez mais tenso.

Na década de 1960, os historiadores passaram a utilizar o filme como documento histórico. Inicialmente, as imagens eram consideradas legítimas, mas conforme a análise

evolui e fica mais rigorosa, entram na era da suspeita, como afirma o historiador Marc Ferro, passando a ser interrogado como documento (FERRO, 2010, p.10).

Toda e qualquer obra de arte é produtora de discurso histórico, por isso, cada uma com suas singularidades são fontes muito ricas para o historiador. Quando o cinema exerceu a função de documentar, tornou-se agente do processo histórico e criação do acontecimento. No século XX, as produções filmicas representaram e testemunharam o contexto no qual estavam inseridas, semelhante à atuação da literatura romântica que documentou o século anterior e influenciou consideravelmente o expressionismo alemão.

A relação entre literatura e cinema data desde o surgimento do cinematógrafo. O investimento de produtores nas chamadas “adaptações” ocorreu em larga escala. Mas, quando diagnosticada a viabilidade, a equipe que pretendeu realizar uma “adaptação” teve ciência de que todas as formas de manifestação artística são distintas, possuem suas particularidades na exposição de ideias e com interesses singulares. A estrutura do romance literário é diferente do filme e, portanto, não existe de fato uma “adaptação”, mas sim uma recriação. Apesar da complexidade do processo que exige dedicação, detalhes e uma análise rigorosa da obra original, há outras questões a se considerar como a disponibilidade de recursos financeiros e técnicos. Nesse sentido, as modificações que uma recriação exige não são aleatórias, ocorrem porque há a tentativa de fazer o melhor com os recursos disponíveis, levando em consideração o tipo de público que quer atingir. O avanço tecnológico influenciou o processo criativo de tal maneira, que o diálogo e intertextualidade entre as artes seriam inevitáveis. Isto também é afeto ao mercado cultural:

Proliferação esta que se constitui no interior de uma ampla rede em que os bens simbólicos circulam, de maneira descentrada, desfazendo-se as antigas hierarquias, ao mesmo tempo em que o mercado, seguindo a lógica comercial, cria segmentações de acordo com o tipo de público a que o produto se destina. Textos e imagens deslizam de um suporte para outro, intensificando-se o intercâmbio entre os diferentes meios, o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura. As narrativas migram dos livros para o cinema, do cinema para os livros, dos jogos eletrônicos para o cinema e deste para os jogos eletrônicos (FIGUEIREDO, 2010, p.62).

De acordo com Bazin, em vários momentos o cinema apropriou-se de personagens e suas aventuras nos romances, e até os dias de hoje há essa interdisciplinaridade entre as artes e apropriação de narrativas. No entanto, uma vez que a narrativa é recriada o filme extrapola o universo literário, tornando-se independente, mas ao mesmo tempo situam-se ambos em um movimento intercambiante:

Na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos (FIGUEIREDO, 2010, p.18).

De fato, a literatura não é mero depósito de bons romances para o cineasta se servir, mas mostra-se aos produtores como uma fonte inesgotável de ideias. O filme é complexo devido à presença de outros fatores e outras artes: imagem, som, movimento, etc. As produções cinematográficas exploram o novo e mantêm fórmulas em um equilíbrio que não permite ao espectador o choque de inovações muito bruscas, nem o cansaço pelas repetições. Possui a preocupação artística e estética, mas simultaneamente se subordina às exigências da cultura de massa.

O cinema preserva também, em maior intensidade, semelhanças e influências do teatro. De acordo com Walter Benjamin, a principal diferença entre ambos é que no teatro a narrativa, e conseqüentemente atuação dos personagens, ocorre ao vivo permitindo o imprevisto, por exemplo. E no cinema o contato entre narrativa e espectador ocorre através da máquina²⁶:

A máquina que transmite ao público a encenação do ator não está obrigada a respeitá-la inteiramente. Sob a orientação da câmera, a máquina faz diferentes tomadas. A montagem definitiva do filme resultará da sequência de tomadas organizadas pela montagem a partir do material reunido. Ele inclui um número determinado de elementos móveis que a câmera captou, além de tomadas especiais, como as do primeiro plano. Assim, o desempenho do artista está submetido a uma série de testes ópticos. Essa é a primeira consequência do fato de que a representação do artista se faz diante de uma máquina. A segunda consiste no fato de que, não sendo ele mesmo a representar para o público, diferentemente do artista de teatro, não tem a possibilidade de adaptar a atuação de acordo com as reações do público (BENJAMIN, 2012, p.19-20).

A montagem necessita de suporte para ocorrer; é a partir desta combinação que resulta o sentido, interpretação e compreensão da narrativa. Assimilar uma história com esse artifício ocorrer de maneira “mais precisas e imperiosas no cinema, no qual a compreensão de cada uma das imagens isolada depende da sequência das imagens anteriores” (BENJAMIN, 2012, p.18). Além disso, influenciado pelas escolhas ideológicas do criador, torna-se testemunho histórico. Por isso, a obra acompanha o movimento histórico, atua ativamente e possui tanta importância social e política. Mesmo quando a narrativa se passa em um determinado período

²⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

histórico do passado, como a fonte *The Golem: how he came into the world* (1920), está munida de inúmeros aspectos presentes no momento em que foi produzida. O cinema é de extrema importância para os historiadores, pois, não é apenas testemunho do presente, mas também testemunho histórico.

Essa intervenção do cinema se exerce por meio de um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, operatório. Sem dúvida, essa capacidade está ligada (...) à sociedade que produz o filme e aquele que o recebe, que o recepciona. Persiste o fato de que além do ajustamento de dificuldades não cinematográficas (...) o cinema dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária (FERRO, 2010, p.17-18).

O filme nos traz em imagens aspectos do passado. Em *The Golem* (1920) há uma dupla temporalidade, simultaneamente invocando aspectos do imaginário da época que a narrativa é ambientada, assim como tendências do contexto catastrófico que foi produzido. Como a ficção, invoca elementos da realidade e nos permite compreender determinado processo de recriação do passado no presente.

No filme a narrativa é constituída por histórias paralelas que compõe a trama central. Paul Wegener interpretou o monstro munido de características humanas. Golem também é guardião dos judeus, e ainda que exerça esse papel, nada impede o despertar do sentimento de vingança e fúria contra seu criador. A perseguição aos judeus está evidente em toda a narrativa. *The Golem* (1920) inicia-se com a profecia de que uma ameaça iminente ao gueto irá acontecer. Logo depois o Rabino recebe uma visita do mensageiro da corte, o cavaleiro Florian. Ele traz consigo um decreto detalhado escrito e selado pelo Imperador que, além de expulsar os judeus do gueto, justifica o motivo pelo qual eles o estão recebendo. No decreto enviado ao Rabino no filme, o Imperador expulsa os judeus do gueto, que precisam deixar o local antes da lua nova²⁷. Os judeus são acusados de desrespeito aos feriados cristãos, ambição pelo acúmulo de mercadorias e atrapalhar a vida de seus semelhantes.

Os judeus viram-se acusados não somente das catástrofes que açoitavam a cristandade, tais como as epidemias de peste e cólera, mas também de sacrilégios horríveis (sacrifícios de crianças cristãs na Páscoa judaica, profanação das hóstias etc.). Foram não somente aviltados, mas também demonizados. Condenados à reclusão nos guetos, estavam, além disso, ameaçados de expulsão ou de *pogroms* (MORIN, 2007, p.17).

²⁷ O decreto se encerra da seguinte maneira: “Hence we decree that all jews evacuated their quarter, known as the ghetto, before the new moon”. Interessante a utilização da lua nova como referência temporal, pois, o calendário judaico antigo era baseado no movimento lunar, o início do mês ocorre sempre com a lua nova.

O diretor enfatiza também a responsabilização dos judeus pela morte de Jesus. Devido ao conhecimento da vinda do messias e terem ignorado a presença dele naquele momento, possuem culpa de sangue de acordo com a crença cristã. Em um segundo momento, o Rabino Loew utilizou de magia para criar uma aparição ilusória dos judeus errantes no palácio do Imperador – já com a presença do Golem –, e a orientação é a proibição do riso, caso contrário um desastre aconteceria. A imagem do plano seguinte é referente a essa passagem do Rabino na corte.

Figura 9



A corte assistindo a miração do Judeu Errante.

FONTE: <http://www.criticalcommons.org/Members/kfortmueller/clips/the-golem-teaching-the-emperor-a-lesson-1920/thumbnailImage>

O plano que possui foco central na miração dos judeus andarilhos refere-se, desse modo, a outro mito medieval antissemita do judeu errante, rejeitado por Deus e pelos homens por zombar de Jesus enquanto ele carregava a cruz até o Calvário. Como punição esses judeus errantes foram condenados a vagar eternamente sozinhos e sem lar. A tradição judaica é inserida entre as mais conhecidas não só devido sua complexidade, mas pela capacidade de preservação de seus ritos. Na fonte, o diretor representa os judeus contendo forte relação com

o mundo místico e esotérico. A discriminação e exclusão social que sofreram os obrigaram a fortalecer suas crenças e tradições como forma de resistência. Todos que compõem a comunidade possuem força e influência, ou seja, a multidão anônima influi na tomada de decisão e atuação dos rabinos, inclusive na tentativa de manter a comunidade salva. Desse modo, “mesmo nas piores condições da Idade Média, o *povo do Livro* manteve uma cultura viva e complexa, apoiando-se na Torá, no Talmude e depois na Cabala” (MORIN, 2007, p.18).

Nesse contexto os judeus já sofrem privações, desde assumir funções públicas, até a impossibilidade de serem proprietários de terra. Podemos encará-la enquanto uma representação da perseguição aos judeus durante toda a sua trajetória, que no decorrer da história desse povo vai sendo ressignificada e adquire outras roupagens.

Após a Primeira Guerra Mundial, a situação na Europa fica cada vez mais insustentável devido às chances de um segundo conflito e a derrota dos alemães que se sentem humilhados pelas inúmeras imposições. Além dos pogroms, preconceitos e hostilidades, inclusive pela propaganda, os judeus são utilizados como bode expiatório, recebendo a culpa também pela derrota da guerra. Se na narrativa fílmica notamos a presença de uma estética demoníaca favorável, na realidade ocorre totalmente o oposto com os judeus. Eles não só recebem o status de grotescos de maneira pejorativa, como também são discriminados por isso, e as consequências são alarmantes.

Como já comentamos, a presença do monstro é uma das características de inserção da obra no gênero de horror. Ele precisa ser perigoso, causar repulsa em suas vítimas e no espectador, além de ser encarado enquanto criatura sobrenatural e causar espanto. Golem é um mito presente no imaginário judeu no período medieval, a representação do super-homem judeu. Todas as fantasias e impossibilidades judaicas são transferidas para o monstro, que invocam uma sensação de salvação. Em um primeiro momento o Golem é submisso ao seu criador, todas as vezes que o Rabino lhe dá uma ordem – primeiramente com os trabalhos domésticos – ele consente com a cabeça e expressão sempre cerrada. As três imagens seguintes são momentos nos quais fica evidente a forma como a expressão facial está presente na atuação de Paul Wegener que contribuem para a criação da atmosfera expressionista. Além disso, durante a narrativa a expressão do Golem sofre uma metamorfose em harmonia com a maneira que ele se sente e Paul consegue nos contar isso através da atuação.

Figura 10



Close up do Golem com expressão cerrada

FONTE: <https://www.residentadvisor.net/images/events/flyer/2013/6/nl-0609-486518-front.jpg>

Na figura número 10, o Golem havia acabado de ser trazido á vida e por consequência disso sua expressão é fechada e travada, sempre acenando com a cabeça quando as ordens eram dadas, ainda é uma criatura animada sem vida e sentimento em seu interior.

Figura 11



Close up do Golem com expressão contemplativa.

FONTE: <https://www.rarefilmsandmore.com/Media/Uploaded/New%20Folder/1511.JPG>

Nessa figura na qual o Golem está na corte com o Rabino Loew, é o exato momento em que a expressão dele muda pela primeira vez e sugere o nascimento de sentimento e consciência de si. A criatura estava habituada com sua desgraça em sempre causar horror em outras pessoas – seus movimentos bruscos e atrapalhados acentuam essa condição –. Após ganhar uma flor de uma das dançarinas da corte, a expressão do Golem suaviza e isso resulta em uma transformação em cadeia. Durante toda a atuação Paul Wegener consegue alcançar o que seria ideal para representar a expressão de um monstro de barro. Se em um primeiro momento ele apresenta a condição de servo do Rabino através da expressão corporal e facial, não possuindo sentimentos aparentes e ainda demonstrando obediência incondicional para todas as ordens. Depois a criatura sem vida legítima descobre o que é sentir e por isso torna-se possível sorrir, que é a manifestação física do afeto que está atravessando-o.

Figura 12



Plano do Golem sorrindo com olhar contemplativo.

FONTE: <https://causticsodapodcast.com/wp-content/uploads/sites/10/2015/10/the-golem1920.jpg>

Na figura número doze nota-se uma expressão com um sorriso e um olhar contemplativo. Essa plano compõe a cena de quando o Golem sai do gueto sozinho pela primeira vez, depois de sequestrar Miriam e arrombar o portão da comunidade judaica. No decorrer da narrativa, o monstro desenvolveu características humanas e adquiriu o livre-arbítrio, tornando-se monstro exatamente quando se humaniza. Notamos que o Golem sofre uma mudança considerável em sua expressão, demonstrando o surgimento do gosto pela existência que lhe foi dada, o olhar contemplativo e um sorriso de surpresa por descobrir questões simples da vida deixam o monstro fascinado. Ele não quer perder a oportunidade de existir, quando se vê ameaçado pelo criador, há revolta e fúria. O filme nos mostra essa mudança também na forma como ele se movimenta e locomove. E o primeiro momento em que sorri representa assim a escolha do mesmo em ser livre, no entanto, seu desejo não é realizado.

O monstro é uma figura muito presente em produções de horror, embora esteja presente também em narrativas de outros gêneros. O indicador é a forma como lidam os personagens ao se depararem com o monstro, ou seja, a resposta afetiva ao monstro importuno. Embora diferente, a sensação do personagem perseguido pelo monstro ocorre em paralelo com a resposta afetiva do espectador. É distinto, pois o estado emocional do personagem é de exposição ao perigo, e do espectador é identificar-se com o personagem. “Tais criaturas são aborrecidas e temíveis no mundo dos mitos, mas não são não-naturais; podem ser aceitas pela metafísica da cosmologia que as produziu” (CARROLL, 1999, p.32). Um objeto ou ser é impuro se for contraditório e incompleto, obra divina que não deu certo. Por estar inserido na categoria de morto-vivo, é um objeto animado. Causam medo por não ser possível inseri-los nos conceitos e categorias dos personagens e do espectador.

Os monstros do horror, porém, quebram as normas de propriedade ontológica presumida pelos personagens humanos positivos da história. Ou seja, nos exemplos do horror, ficaria claro que o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que, nos contos de fadas é assemelhado, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário. E o caráter extraordinário desse mundo – a sua distância em relação ao nosso próprio mundo – é muitas vezes marcado por fórmulas como “era uma vez” (CARROLL, 1999, p.32).

O Golem é um monstro sem formas e incompleto: é de barro. Essa figura é um mito presente no imaginário judeu no período medieval, a representação do super-homem judeu. Todas as fantasias e impossibilidades judaicas são transferidas para o monstro, que invocam uma sensação de salvação. O monstro é uma figura muito presente em produções de horror, embora esteja presente também em narrativas de outros gêneros. Embora diferente, a sensação

do personagem perseguido pelo monstro ocorre em paralelo com a resposta afetiva do espectador. É distinto, pois o estado emocional do personagem é de exposição ao perigo, e do espectador é identificar-se com o personagem.

Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbação da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo. Por exemplo, em “The three princesses of Whiteland”, da coleção de Andrew Lang, um rapaz é perseguido por uma espécie de gigante de três cabeças; o texto, no entanto, não mostra que ele ache essa criatura em particular mais extravagante do que os leões por que passou antes (CARROLL, 1999, p.31).

O grotesco na obra de arte é uma categoria estética que articula as manifestações do disforme, do que é considerado inferior e desconexo. O grotesco pode ser interpretado em dois sentidos. Primeiramente ser utilizado negativamente como uma espécie de sátira social e até desmoralização, é o que aconteceu com os judeus, que resultou em catástrofes quando muitos acreditaram que eles eram uma raça inferior e propagaram o discurso, e isso resultou em horror. Ou seja, há apropriação do conceito pejorativamente, sempre como uma estética do outro. Se utilizado de forma positiva, invade o senso comum com a intenção de desestruturá-lo:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2003, p.40).

Semelhante ao artista, que cria obras de naturezas plurais de acordo com sua ideologia e ética pessoal, os opressores tentam impor seu ponto de vista através de muitas técnicas. Através da manipulação das relações estabelecidas pelo pensamento, tenta legitimar o preconceito embutido em seus discursos e horror de suas ações. Nesse sentido, a estética do grotesco é imposta a todos que fogem do padrão social pré-estabelecido por uma classe dominante. O fato de existir a diferença faz com que seja rotulado enquanto aberração, esse processo auxilia muitas vezes na prática de violência. Um artifício muito utilizado no discurso é a relação entre imagens fraco/forte, bem/mal, superior/inferior, resultando no detrimento dos menos favorecidos socialmente.

De acordo com o filósofo Friedrich W. Nietzsche (2009), os opressores – considerando-se superiores – impõe sua moral àqueles que eles julgam espíritos inferiores. Esses “melhoradores do mundo” se colocam enquanto contribuinte da evolução do outro ao impor

sua moral, inclusive através da violência, legitimam sua *vontade de poder* aos espíritos que eles julgam fracos e manipuláveis.

Se no século XIX Nietzsche diagnosticara o problema da escassez de espíritos livres, no século XX a situação se agravou ainda mais. Após o período caótico que foi a idade moderna, temos o auge das multidões que se impõe enquanto novo poder da sociedade. Essa energia influencia não só os acontecimentos sociais e políticos, como também a personalidade individual dos que compõem a multidão. Ortega y Gasset afirma que o problema central desse novo indivíduo é ser dócil às disciplinas internacionais e oco de sua própria história. Pois, mantém uma vida ilusória e essa existência esvaziada de si mesma facilita sua própria subordinação, ou seja, está à deriva. O acesso fácil a outros lugares do mundo, inclusive à técnica, tornou o homem prepotente, como se sua realidade fosse superior ao restante, inclusive seus próprios ancestrais. Esse homem possui horizonte econômico amplo e não precisa enfrentar barreiras sociais, já que tem inúmeras possibilidades ao seu dispor. Todos esses novos valores influenciam sua forma vazia de pensar – expansão de desejos e falta de valor com aquilo que julgar fácil. Características que refletem na sociedade de maneira geral e resulta em acontecimentos catastróficos.

Quanto mais a civilização avança, mas se torna complexa e difícil. Os problemas que apresenta hoje são superintrincados. Cada vez é menor o número de pessoas cuja mente está à altura desses problemas. O pós-guerra oferece-nos um exemplo bem claro disso. A reconstrução da Europa (...) é um assunto demasiadamente algébrico e o europeu comum revela-se inferior a empresa tão sutil. O que falta não são os meios para a solução: são cabeças. (...) o homem fracassa por não conseguir acompanhar o processo de sua própria civilização (ORTEGA Y GASSET, 2007, p.123).

Esses indivíduos, presos em toda sua arrogância e acreditando agir com nobreza, são orgulhosos de si. O problema está em impor esses afetos e sua moral ao outro, já que a imposição sempre ocorre pela força e violência. Por isso notamos o surgimento de autoridades tiranas com discursos inflamados. E nesse processo a linguagem torna-se uma arma poderosa, pois é necessário conquistar apoio dos que ainda estão na neutralidade. O domínio de discurso e oratória permite certa vantagem àquele que possuem conhecimento de como manipulá-la. A linguagem se apresenta enquanto um ato de autoridade, e os meios de comunicação adquirem maior importância. É importante ressaltar que nem sempre o mais forte é o que consegue impor de forma mais intensa sua moral²⁸. Primeiro, pelo alcance de maior público em menor

²⁸ Um ótimo exemplo disso que está bem presente na obra de Nietzsche é o caso do cristianismo. Durante séculos detém soberania e conseguem impor sua moral através do medo e impondo culpa, mas não são fortes,

tempo; e pela pluralidade de linguagens que contém. O cinema, por exemplo, utiliza-se principalmente de imagens, e a partir da exploração do sentido da visão tenta convencer que sua moral é a escolha melhor e mais correta. Os antisemitas promovem a propaganda para descrédito e estigmatização dos judeus.

Uma vez que as ideias de bem e mal, certo e errado, adotadas por uma sociedade sejam sugeridas pela moral do dominante, há o que Gustave Le Bon chamara de contágio, e quando a multidão adere à ideologia ela torna-se “verdadeira”. Essa imposição do homem moralmente correto e superior ocorre por ele pressupor “que aquilo que faz palpitar essencialmente seu coração deve ser também a essência do coração das coisas” (NIETZSCHE, 2007, p.32). Os outros nos impõe seus afetos e sua moral, gerando uma padronização do certo, que é modificado sem pudor em tempos de guerra. Ações inaceitáveis passam a ser congratuladas em períodos caóticos. A violência, o crime, a discriminação tornam-se lei, são propagadas e naturalizadas.

O homem sempre recorreu à violência: algumas vezes esse recurso era simplesmente um crime, e não nos interessa. Outras vezes a violência era o meio a que se recorria depois de se terem esgotado todos os outros para defender a razão e a justiça que se acreditava ter. É extremamente lamentável que a condição humana leve algumas vezes a essa forma de violência, mas é inegável que ela significa a maior homenagem à razão e à justiça. Uma vez que tal violência não é outra coisa senão a razão exasperada. A força era, de fato, a *ultima ratio* (ORTEGA Y GASSET, 2007, p.107).

A violência seria, portanto, o pilar para manter ideologias justificadoras e legitimadoras da dominação. Desse modo, a moral que prevalece é sempre do mais forte e /ou do vitorioso, uma vez legitimada enquanto correta e aceita pela maioria, o objetivo está cumprido.

Na Alemanha, durante a República de Weimar, apesar do ódio resultante das humilhações sofridas pelo país, houve um momento de efervescência intelectual. O horror presente na sociedade, imposição da moral e perseguições aos judeus não são um fenômeno inédito durante e após a Primeira Guerra Mundial. O diferencial desses acontecimentos do início do século XX é a utilização em grande escala da técnica e a apropriação dos meios de comunicação enquanto máquina de guerra. Neste sentido, *The Golem* é um filme que representa a luta de uma comunidade tradicional – os judeus da Europa Oriental, especificamente de Praga – para defender-se, por um lado de uma modernidade dissolvente de

são considerados fracos devido o ressentimento que tanto alimentam e a morte da vida terrena a espera de uma além-vida.

sua cultura (como havia ocorrido com os judeus ocidentais através da assimilação) e, por outro, do extermínio que se anunciava por meio desta mesma modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contexto caótico da Primeira Guerra se estende à década de 1920, momento em que a Alemanha sofreu essas consequências durante a República de Weimar. O horror foi uma potência muito explorada durante essa década no campo da arte, principalmente cinematográfica, que criou narrativas que nos mostrou a denúncia de uma rotina que se tornara insuportável. O antissemitismo racial que se propagou pela Europa durante a Primeira Guerra e após o conflito foi uma crença que contribuiu com a violência contra o outro. Em vista dessas perseguições sofridas pela comunidade judaica, o mito tornou-se, assim, uma forma de resistência. O Golem enquanto representação da força que eles necessitam para a libertação traz a ideia de que é preciso resistir e que a salvação é possível. Ao passo que os judeus foram sofrendo com as perseguições e violências que intensificaram cada vez mais com o desenrolar da guerra, a força foi justamente a resistência em preservar e praticar suas tradições e crenças.

A criação do filme *The Golem* (1920) trouxe uma série de acontecimentos trágicos e inúmeras destruições em cadeia. Além das ameaças que o monstro criado pelo Rabino Loew invocou, a fúria que ele adquiriu no decorrer da narrativa acompanhou a intensificação do contexto conturbado na Alemanha do pós-guerra. A criatura matou o cavaleiro da corte Florian, iniciou um incêndio na casa do Rabino Loew e carregou Miriam com ele por conta de sua estima pela moça. Mas o surgimento do *expressionismo alemão* ocorreu em um contexto de guerra. Mesmo representando e recriando o horror e desespero na tela do cinema, era necessário passar esperança para o espectador. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas pelos personagens no decorrer da narrativa, o filme contém um final feliz e celebração dos judeus pela conquista da permissão em permanecer no gueto.

O *expressionismo alemão* é um gênero revolucionário que não só testemunha o acontecimento, mas também o representa na tela de infinitas maneiras. Notamos a potência da criação através do caos. Assim como outras produções, *The Golem* é testemunho do contexto em que está inserido, destacando o diálogo entre realidade e as narrativas filmicas. Paul Wegener e sua equipe de produção trouxeram inovações para o cinema, exploraram elementos técnicos e tiveram criatividade para a criação de efeitos especiais e ilusões. Não é u, gênero dependente dos acontecimentos da realidade, no entanto é muito influenciado por ele.

Quanto à representação da comunidade judaica, Wegener apresentou empatia e respeito histórico por esse povo e sua trajetória. Mas transitou entre um discurso favorável da

comunidade judaica e uma obra que pode ser julgada com aspectos antissemitas devido à maneira como ele os representa; enfatiza esse povo como exótico, adeptos de magia, conhecedores de práticas ocultas e diferente dos cristãos, ou seja, embora um discurso favorável do povo judeu que em sua história enfrentou inúmeras hostilidades, Paul esbarrou em inúmeros estereótipos propagados em nossa sociedade. Outra questão é o interesse econômico e mercadológico que também está presente. Um exemplo disso é o suborno realizado por Florian ao porteiro do gueto. Deixando claro não só a sujeição ao dinheiro, como também o domínio que os cristãos exercem sobre os judeus através desse..

Lotte Eisner chamou atenção para a combinação entre o cenário do filme que parece ser a continuação dos judeus. O contraste visual dos judeus vestidos de preto, com seus chapéus e barbas pontiagudas e suas casas tortas, angulosas e também pontiagudas, atualizou a relação feita pelos cristãos entre os judeus e a escuridão, conseqüentemente, o mau agouro, semelhante à energia invocada pelos monstros, pelo diferente e estranho. Isso foi o discurso antissemita com o interesse de propagar uma reflexão da percepção comum dos judeus como sendo grotescos e corruptos.

A tradição judaica atribui ao Golem um domínio do imaginário alemão que abriu inúmeras possibilidades de interpretação. Quando levamos em conta o processo de adaptação e compartilhamento de ideias por autores que possuem temas semelhantes em suas criações, as singularidades logo se apresentam. Wegener, que explora eficientemente o mito do monstro Golem para seu filme, mantém fidelidade ao inserir o expectador no mito.

O romance do Golem escrito por Gustav Meyrink, *Das Golem* (1915), é inspiração e por isso fonte para adaptação. Mas, é provável que as ideias de Wegener tenham também surgimento com sua atuação em *Der Studen von Prag* (1913) – quando desenvolveu maior relação com a lenda –, e posteriormente com sua primeira produção de *Der Golem* (1914). Ambas as produções de Paul Wegener ocorreram antes da publicação do romance de Meyrink.

Sua representação do horror a partir da criação estética do *horror artístico* não só traz aspectos universais, ainda que apresente inúmeras questões da história dos judeus, é uma produção ambigua e com muitas questões a serem exploradas. *The Golem: how he came into the world* (1920) representa o Rabino Loew como um artista que molda uma criatura com as próprias mãos. Obra que demanda tempo e dedicação de seu criador, apesar de sofrer as conseqüências dela, o momento caótico o direciona para ação criativa.

No contexto alemão, temos o reflexo de um ressentimento coletivo presente na fonte. Embora a narrativa foque nos judeus, não podemos esquecer que temos uma população numerosa sofrendo as consequências dos horrores da guerra. O Golem postula autonomia criativa – súplica presente no gênero expressionista –, já que liberdade criativa era uma das questões mais latentes. Advertindo que é possível direcionar essa energia tanto para o bem, como para o mal, semelhante a manipulação da magia. O discurso antisemita faz da criatura do Rabino uma violação da proibição bíblica em assemelhar-se a Deus. De um lado, o Golem representa o salvador da comunidade, que mesmo enfrentando sua fúria, permanecem no gueto. Por outro é um potencial de criação monstruosa e transgressora da ordem natural já que seria impossível para um humano criar a vida. A figura do Golem também representa a busca por um espaço fora do gueto, no qual os judeus estão confinados excluídos. A história nos mostra que essa busca por assimilação foi uma tentativa fracassada. Na década de 1930 os judeus enfrentariam pogroms e hostilidades ainda mais intensas e violentas em detrimento da autonomia tão desejada.

A influência do Golem pode ser encontrada até a atualidade em outros monstros, desde narrativas literárias até em produções audiovisuais, adquire popularidade e auxilia no resgate dos judeus por sua vida na Alemanha. Ele representou uma figura de retorno, sempre reavivada, se não diretamente na tela, ocorre simbolicamente através de outros criadores e/ou releituras artísticas. Paul Wegener contribuiu consideravelmente para obtenção da popularidade alcançada pelo mito do Golem no cenário nacional e internacional.

A arte provoca o deleite daquele que contempla e observa, quando essas obras têm como base a perspectiva do horror, estimula a perturbação. A diferença entre os acontecimentos de horror da Primeira Guerra e suas ressonâncias e o horror artístico presente na tela do cinema está na forma como o indivíduo vivencia cada uma delas. Enquanto estamos inseridos em uma realidade catastrófica, violenta e de escassez isso torna-se sofrimento e desespero, mas, quando há certa distância, esses temas abordados pela ficção podem se tornar prazerosos e causar fascinação.

Pensamos o cinema como uma obra aberta, não passível de limitações, sempre nos apresentando algo novo concluímos que essa pesquisa não se encerra aqui. Temos consciência de que muitas questões podem ser levantadas e reanalisadas. Em meio a tantas perseguições sofridas pelos judeus, fica evidente a complexidade do filme *The Golem: how he came into the world* (1920.) Pouco mais de uma década após a estreia do filme, os judeus passaram a

sofrer as perseguições do Estado Nazista que culminaram na política do extermínio nos anos quarenta do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BADDELEY, Gavin. **Goth chic: um guia para a cultura dark**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BARROS, Lann Mendes. Recepção, mediação e midiaticização: conexões entre teorias europeias e latino americanas. In: JACKS, Nilda et. al. **Mediação & midiaticização**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012, p. 79-106.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.165-196.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Abreu (org). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 09-40.

BESSER, Richard. O período posterior à Primeira Guerra Mundial e a ascensão do nazismo. In: _____. **Nazismo e guerra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 17-42.

BILHARINHO, Guido. **Clássicos do cinema mudo**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003.

CANAVÊZ, Fernanda. O Trauma em tempos de vítima. In: **Ágora**, v.18 n.1 Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982015000100039. Acesso em: 21 de jun.2016.

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Tradução de Cristina Bracinski. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

CLARK, Christopher. **Os sonâmbulos: como eclodiu a Primeira Guerra Mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil Platôs**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1997. v.5.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1979.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa Araújo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

_____. **La imagen-movimiento: estúdios sobre cine I**. Buenos Aires: Paidós, 2013.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências do Max Reinhardt e do Expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

FERGUSON, Niall. **O horror da guerra: uma provocativa análise da primeira guerra mundial**. São Paulo: Editora Planeta, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Foulain. **Narrativas Migrantes: Roteiro, Literatura e Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FRAIJÓ, Manuel. **Satanás em baixa**. São Paulo: Editora Loyola, 1999.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GOETHE, Johann W. **Memórias: poesia e verdade**. Tradução de Leonel Vallandro. Brasília: UNB/Hucitec, 1999.

HASTINGS, Max. **Catástrofe: 1914 a Europa vai à Guerra**. Edição Digital. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

HOBSBAWM, Eric. **A era das revoluções (1789-1848)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

_____. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNTER, Russ. Terror gótico. In: KEMP, Philip (org). **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 88-91.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: sua configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Ediciones Edipós Ibérica, 1961.

LE BON, Gustave. **Psicologia das multidões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (orgs). **Demoníaco na literatura**. Campina Grande – PB: Eduepb, 2012.

MORIN, Edgar. **O mundo moderno e a questão judaica**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

CANEPÁ, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 55-88.

MOSTAFA, Solange Puntel; NOVA, Denise Viuniski da Cruz (Orgs). **Deleuze vai ao cinema**. Campina, SP: Alínea, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Escala, 2007.

_____. **A genealogia da moral**. São Paulo: Escala, 2009.

_____. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Escala, 2009.

ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PAUL WEGENER, **Man or Monster?**. In: <<http://www.classichorror.free-online.co.uk/wegener.htm>>. Acesso em: 24 de set.2015.

POLIAKOV, Léon. **Do anti-sionismo ao anti-semitismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **As guerras mundiais (1914-1945)**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2003.

WHITE, Matthew. O modo ocidental de guerrear. In: _____. **O grande livro das coisas horríveis**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2013, p. 392-462.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZIZEK, Slavoj. Documentário: *The Pervert's Guide to Cinema*. Direção: Sophie Fiennes. Roteiro: Slavoj Zizek. Inglaterra, Irlanda: 2006.

FONTE DOCUMENTAL

The Golem. (Der Golem – Wie er in Die Welt Kam). Dir.: Paul Wegener, Carl Boese, Alemanha: Projektions-AG Union (PAGU), 1920.