



Estética e ideologia no cinema de Fritz Lang:
as imagens de um poeta moderno entre a
arte expressionista e a propaganda nazista*

Adriana Schryver Kurtz**
Universidade Federal Fluminense

159

*Resumo: O texto acompanha a trajetória cinematográfica de Fritz Lang durante os anos pré-hitler, discutindo a ambiguidade ideológica de uma obra clássica como **Metropolis**. As relações entre a estética de Lang e a incipiente propaganda nazista são investigadas, no contexto da crise da modernidade que propiciou o regime totalitário nazista.*

*Abstract: The text follows the Fritz Lang cinematographic trajectory during the before-Hitler years and discusses the ideologic ambiguity of a classical work such as **Metropolis**. The relation between Lang's aesthetics and the incipient Nazi propaganda are investigated in the crisis context of the modernity that propitiated the nazi totalitarian regime.*

* Para a minha irmã, Fernanda Kurtz.

** Jornalista, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em "Comunicação e Informação" da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora da Faculdade de Comunicação Social (habilitação em Publicidade e Propaganda) da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM- Porto Alegre).

1. Um cineasta de sangue judeu à frente do cinema de Hitler

Alemanha Hitlerista. Década de 30. Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda e *patrono* do cinema alemão, convoca um cineasta de renome e informa-lhe que o *Führer* deseja vê-lo à frente do cinema do III Reich, realizando filmes nazistas. Goebbels e Hitler teriam visto - e apreciado - uma das obras do diretor: o clássico de ficção científica "*Metropolis*" (1926). O escolhido é Friedrich Christian Anton Lang (1890-1976); na verdade, Fritz Lang, que acabará emigrando para a França e posteriormente fugindo para os Estados Unidos. Thea von Harbou, roteirista de "*Metropolis*", esposa e constante colaboradora dos filmes de Lang (além de entusiástica militante do partido nazista) insiste para que o cineasta aceite o convite. É inútil: em pânico, Lang parte de Berlim no mesmo dia, sem poder retirar do banco suas economias. Thea permanece para servir ao *Führer* e não reencontrará o marido até sua morte, em 1954.

Não foram certamente motivos estéticos que levaram o *Führer* e seu Ministro da Propaganda e Ilustração do Povo a desejar Fritz Lang no comando da direção artística da UFA. Tampouco, o fato de "*Metropolis*" ter sido citado "elogiosamente". "*M, o Vampiro de Düsseldorf*" (1931) já havia suscitado desconfiança entre os nazistas devido ao título provisório, "*Os Assassinos entre nós*". Quando atendeu ao chamado de Goebbels, Lang esperava liberar seu último filme, "*O Testamento do Dr. Mabuse*" (1933), rodado em pleno colapso da República de Weimar, e implacavelmente definido pelo sociólogo Siegfried Kracauer, autor do clássico estudo "*De Caligari à Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*", como uma espécie de "tribuna de último momento contra o iminente desastre" (1988, p.287-8)

Fritz Lang fugiu e seu filme continuou proibido na Alemanha. Mas a cópia original passou pela fronteira, sendo finalizada e exibida na França, como uma afirmação política do cineasta contra o nazismo. De fato, o criminoso Mabuse professa slogans e doutrinas do III Reich: "É preciso aterrorizar as pessoas até o ponto em que, perdendo a confiança no Estado, elas nos peçam ajuda". E complementa: "A humanidade deve ser lançada num abismo de terror" (apud Sadoul, 1993, p. 231). O sociólogo *frankfurtiano* resume, de forma impagável, a abordagem ideológica dos filmes de Lang: neles, "*a lei triunfa e os fora da lei resplandecem*", evidenciando, assim, "*o poder do espírito nazista sobre mentes incapazes de evitar seu fascínio peculiar*" (Kracauer, 1988, p. 290).

Sobre o episódio com Goebbels, o cineasta recorda: "foi uma experiência extremamente desagradável passar por todos aqueles lon-

gos corredores (...) protegidos por soldados armados até os dentes” (apud Augusto, 1995, p. 51). Mais desagradável ainda foi, certamente, a confrontação com a verdadeira história de sua família, que Lang procurará, até o fim da vida, ocultar sistematicamente, seja pela omissão de dados e documentos, seja pela “criação” de versões mais nobres: assim o pai, mestre de obras, torna-se arquiteto. A mãe, judia de nascimento procurou integrar-se a uma outra identidade, casando-se com um não judeu e convertendo-se, posteriormente, ao catolicismo. Talvez tentando dissuadir Goebbels de sua escolha para o comando do cinema hitlerista, Lang teria dito: “Senhor Ministro, não sei se sabe que minha mãe, que nasceu católica, tinha pais judeus”. Ao que Goebbels teria replicado: “*Mas, Herr Lang, somos nós que decidimos quem é judeu ou não*”¹ (apud Sturm, , 1995, p. 92).

161

O discurso anti-nazista de Fritz Lang tampouco convence o historiador e crítico de cinema Georges Sadoul, que perguntou, cáustico, se a “explicação política de um filme policial de terror” não teria sido “inventada *post-facto*” (1993, p. 231). Lang disse claramente que “*Mabuse*” fora uma vingança contra os nazistas, mas é bem provável que seu discurso também tenha respondido a uma crescente pressão mundial contra a Alemanha hitlerista (o diretor, aliás, acabaria transferindo-se para *Hollywood*, onde teve uma trajetória medíocre). A musa Marlene Dietrich, num *mea-culpa* inevitável para os cidadãos germânicos que buscaram asilo em países inimigos do III Reich, afirmaria numa antológica gravação radiofônica feita nos EUA: “os alemães queriam um Führer e quando esse medonho Hitler surgiu nós dissemos: aí está o nosso Führer”.

Vendo “*Metropolis*” entende-se melhor as restrições de Sadoul. Apesar da beleza e grandiosidade das imagens deste clássico, rodado há mais de 70 anos, a obra tem sido sistematicamente condenada por sua ambiguidade política-ideológica. O filme seria, sobretudo, uma obra-prima fascista, resultado “*do casamento entre a estética [a arte de Lang] e a política [a retórica propagandística de Thea]*” (Nazário, 1983, p. 43). Já “*Os Nibelungos*” (1924), também em parceria com Harbou, foi definido por Lang como “um documento nacional destinado a fazer propaganda da cultura alemã em todo o mundo”, arrancando de Kracauer um sarcástico comentário: “Sua declaração de algum modo antecipou a propaganda de Goebbels”. A grande crítica à este épico germânico recai, invariavelmente, sobre sua concepção estética, mas não *apenas estética*). Segundo Kracauer, os seres humanos são reduzidos à acessórios de cenários monumentais, evidenciando “a onipotência da ditadura” ou o triunfo do ornamental sobre o humano, na qual a autoridade absoluta “se firma ordenando as pes-

soas sob seu domínio de modo que elas formem agradáveis desenhos”. A comparação com a reconhecida eficiência nazista na organização (*também* ornamental) das massas, é quase automática.

Mas não pensemos em Lang como um caso excepcional dentro da história do cinema expressionista, algum tipo de distorção talvez explicada na franca identificação de Thea com o partido hitlerista. Pelo contrário; sua obra é o exemplo acabado de como um movimento de vanguarda serviu magistralmente (a exemplo do Futurismo italiano) à representação estética do ideário (e da mitologia) nazi-fascista. De fato, este é o ponto nevrálgico em sua análise do expressionismo cinematográfico alemão.

162

2. A Vanguarda Maculada

Como movimento estético nas artes em geral, o Expressionismo desenvolve-se na Alemanha, no período que vai do início da I GG até a eclosão do segundo conflito. No cinema, seu auge coincide com o nascer da *República de Weimar*², mas a produção total abrange os anos 1919-1930. Em meio aos conturbados acontecimentos do início do século, o movimento expressionista surge “como uma explosão de revolta contra as aparências do mundo e contra o mundo das aparências” (Geada, 1985). A ambiguidade ideológica de “*Metropolis*”, entre outros filmes expressionistas, seria explicado pelo contexto econômico, social, político e estético da época.

O expressionismo cinematográfico circula entre dois extremos claramente opostos que a produção artística da época procura porém, conciliar: por um lado, a necessidade de evasão de uma realidade social demasiado inquietante ; por outro lado, a projecção no exterior de uma ideologia do desespero, tão subjectiva como colectiva (...) De comum [o expressionismo no cinema e na arte alemã], a recusa de qualquer pendor realista e das formas de análise racionalista, o culto das emoções violentas retomado da tradição romântica, o gosto pela desmesura e pela provocação, uma certa sobrançeria em relação às massas, a inclinação pelo demoníaco, pelo erotismo e pelo fantástico, e a obsessão da morte (Geada, 1985, p. 14).

O cinema não deixaria de expressar tamanha efervescência³. Se mesmo as obras primas do expressionismo foram maculadas pelo ideário nazi-fascista, houve uma cinematografia essencialmente propagandística cujo pior e o “melhor” permanecem impressionantes. Nunca será demais lembrar que este acervo traz *em si* as marcas da atenção e do tratamento dedicado ao cinema por Hitler e Goebbels.

O *Führer*, para quem a arte encarnava a nobre função de “obrigar ao fanatismo”, é sempre lembrado pela sua ausência dos *fronts* de

batalha, falta talvez compensada pelo hábito de assistir a um filme de propaganda de guerra todas as noites. Já Goebbels, que tinha a fama de desprezar o cinema, cumpria com rigor seu papel de *patrono* da “sétima arte”: passava em revista títulos já liberados pelo *intendente* de cinema, cortava trechos, remontava, aprovava e desaprovava, além de propor a realização de obras fílmicas relevantes para os interesses do Reich. O mentor da política cultural da Alemanha hitlerista foi um *expert* em promover mudanças extremas nos fatos históricos das cinebiografias que encomendava para a difusão do “*espírito alemão*”.

Em 1935, Goebbels define sete metas para o cinema nazista, que incluíam a busca de uma linguagem especificamente cinematográfica (embora o cinema alemão já dominasse este campo), o fim de “esteticismos” (leia-se expressionismo) e “vulgaridades” (provavelmente o cinema realista). A arte cinematográfica sob o III Reich haveria de ser “leal e natural sem patologias e abstrações” (Nazário, 1983:48). Tais providências denotam a extrema importância do cinema para o regime do *Führer*. A Alemanha nazista chegou a ter 5.446 salas de exibição, a nazificação escolar contou intensivamente com o uso de filmes ideológicos e, mundialmente, a produção fílmica nacional foi apenas superada pela norte-americana.

Mesmo o ponto alto da produção propagandística do Reich – o cinema virtuoso de Leni Riefenstahl – convergiria com a obra ficcional de Fritz Lang: Kracauer sustenta que o “*O Triunfo da Vontade*” (1934), o maior clássico entre os filmes de sustentação ideológica de regimes totalitários, abordando de forma mítica o Congresso do Partido nazista em Nuremberg, é diretamente inspirado por “*Os Nibelungos*” e sua estética de ornamentos de massa. Na época, a jovem diretora contou com orçamento ilimitado, uma equipe de 120 pessoas e mais de 30 câmaras, para criar um “universo artificial que parece absolutamente real”, resultando num “documentário autêntico relatando um acontecimento completamente encenado”. Um milhão de *figurantes*, número superior a muitas superproduções do cinema, foi mobilizado para o evento. (Virílio, 1993, p. 129).

3 Campos de Batalha e de Percepção

A extrema instrumentalização do cinema na estética e no ideário dos regimes totalitários, bem como na representação imagética de conflitos bélicos seria muito mais do que um fato circunstancial. O desenvolvimento das técnicas de registro de imagens em movimento e da própria indústria do cinema, segundo a tese de Paul Virílio em

“*Guerra e Cinema*”, está intimamente relacionada com os avanços tecnológicos e bélicos adquiridos em sucessivos conflitos nacionais e mundiais, chegando ao seu ápice com a I Grande Guerra. A partir de então, a observação e a fotografia aéreas foram as mais importantes fontes de informação para os exércitos. Uma produção que “graças à divisão do trabalho e à produção intensiva de imagens” nada devia ao ritmo de trabalho de uma fábrica. “A fotografia deixa de ser episódica e, mais do que a imagem, trata-se agora de um fluxo de imagens que entra em consonância com as tendências estatísticas do primeiro conflito militar-industrial” (Virilio, 1993, p. 39).

Assim, a fotografia perderia drasticamente sua relação com a pintura e com a inspiração pictorial, fenômeno também analisado por Walter Benjamin, no início dos anos 30, em sua “*Pequena História da Fotografia*” (1985, ps. 91-107). Segundo o filósofo - que, todavia, acreditou que a técnica iria banir a *aura* da obra de arte - o declínio da fotografia começará exatamente dez anos após sua descoberta: “Ora este é o decênio que precede a sua industrialização” (Benjamin, 1985, p. 91). Entretanto, será refletindo acerca do papel do narrador, que a sensível imagem concebida pelo filósofo *frankfurtiano* converge, fortemente, com as colocações de Virilio sobre a radical mudança na percepção humana decorrente dos efeitos tecnológicos da guerra - que serão “herdados” pelo cinema:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permaneceria inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1985, p. 198).

“O campo de batalha é um campo de percepção” e os avanços obtidos com a velocidade progressiva dos aparelhos e seu crescente poder de fogo tornam comparáveis, no moderno guerreiro, os atos de disparar uma câmara fotográfica e acionar uma arma. A “violenta violação cinemática do *continuum* espacial”, deflagrada pela arma aérea, passa a engendrar a heterogeneidade dos campos de percepção. “A metáfora da explosão é então correntemente empregada tanto na arte quanto na política”. Os cineastas que acompanharam estas mudanças nos *fronts* da IGG, evoluíram continuamente “do campo de batalha à produção de cine-jornais e, mais tarde, para os filmes de arte” (Virilio, 1993, p. 37). Assim, mais do que a própria técnica industrial de produção dos filmes, as formas de percepção ligadas à realização (os cineastas) e recepção do cinema (as massas) assimilaram este tipo de aprendizado.

Talvez a inserção de Lang, Harbou e mesmo de Riefenstahl, entre

dezenas de outros criadores que se envolveram na produção de filmes ideológicos, *de guerra* ou *sobre a guerra* (Griffith, Buñuel, Dziga Vertov, Chaplin, Eisenstein, Jean Renoir), tenha sido um *tributo inevitável* ao nascimento do próprio “medium” que, como defende Virilio, fez-se em íntima interdependência com a(s) indústria(s) da guerra. Ou talvez, basta que se faça *um trabalho competente* - dentro de uma estrutura instrumentalizada de produção - para realizar um inquestionável cinema de propaganda ou uma obra comprometida com doutrinas totalitárias, conforme salientou Nazário à respeito de Veidt Harlan, diretor do famigerado “O Judeu Süss”.

4 Fritz Lang. Cineasta da Modernidade?

Em 1947, sob o impacto da barbárie nazi-fascista, Adorno e Horkheimer conceberam uma das mais contundentes críticas à razão iluminista. Em “*A Dialética do Esclarecimento*” (1985), os teóricos *frankfurtianos* demonstravam como o pensamento esclarecido acabara convertendo-se em mito, numa clara opção da sociedade burguesa pela dimensão instrumental da razão iluminista, em detrimento de sua potencialidade emancipatória. Tais contradições atravessaram com a mesma intensidade a modernidade e suas expressões artísticas e estéticas, quase sempre indistintas sob a denominação genérica de modernismo. As imagens de “*destruição criativa*” e “*criação destrutiva*” foram inseparáveis, diz David Harvey, da implementação da modernidade; e aplicaram-se, de fato, tanto à arte (gerando uma profusão de modas estéticas como o impressionismo, cubismo, fauvismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo) quanto ao *espírito empreendedor* do progresso e desenvolvimento capitalista. Assim a II Grande Guerra foi o maior evento da “história da destruição criativa do capitalismo”. (Harvey, 1994, 21-44),

Às vésperas do primeiro conflito mundial, lembra ainda David Harvey, o modernismo (rigorosamente “*aurático*”) identificava-se com o espírito democratizador e o universalismo progressista. No período entre guerras, os artistas foram cada vez mais forçados a explicitar seus compromissos políticos, e o trauma da guerra tornara crucial “a busca de um mito apropriado à modernidade”. Daí para a sedução de um *mito eterno* e a construção de “pontes metafóricas entre mitos antigos e modernos”, foi um passo. A racionalidade incorporada na máquina, o poder da tecnologia e a cidade como *máquina viva* foram algumas das imagens adotadas pelos criadores, enquanto outra ala promovia uma arte politicamente comprometida com o proletariado (surrealistas, construtivistas e os *artistas-militantes* do realismo socialista). Cresciam, entretanto, as adesões à tendências nazi-fascistas⁴.

O chamado *modernismo heróico* do entre-guerras assumiu uma forte tendência positivista. Mas o desastre tem, para o autor, uma explicação mais objetiva. Era impossível “inventar mitos que tivessem o poder de superar a política de classe” (Sorel apud Harvey, 1994, p. 41). Assim, a estetização da política, através da produção “destes mitos todo-abrangentes” foi o lado trágico do projeto modernista. Uma forma virulenta de *modernismo reacionário* acabaria por triunfar na Alemanha Nazista.

“Como a Alemanha concretizou o que havia sido antecipado por seu cinema desde seus primórdios, importantes personagens cinematográficos se tornaram verdadeiros (...) Homunculus apareceram em carne e osso. Automeados Caligaris hipnotizaram inumeráveis Cesares, levando-os ao assassinato⁵. Raivosos Mabuses cometeram fantásticos crimes impunemente. (...) Em Nuremberg, o padrão ornamental de Os Nibelungos apareceu numa escala gigantesca: um oceano de bandeiras e pessoas artisticamente arrumadas. As almas foram completamente manipuladas a fim de criar a impressão de que o coração mediava entre o cérebro e as mãos” (Kracauer, 1988, p. 314).

A cinematografia de Fritz Lang - como a de outros grandes nomes da época - tem colocado, em trincheiras opostas, críticos implacáveis e defensores ardorosos. Mas, para além dessa particular discussão, a propaganda nazista e antes dela, obras cinematográficas da vanguarda, maculadas em sua estética e sua concepção política e ideológica, permanecem como registros do ideário (nazi)fascista: impregnados nas imagens, nas narrativas, nos artistas populares e mesmo nas tomadas “documentais” e cenas “reais”.

Estes documentos de nossa modernidade ficaram gravados, sobretudo, no imaginário coletivo das massas (para as quais o cinema nasceria), em especial do povo judeu e alemão. Algumas vozes, de qualquer forma, já não se farão ouvir. É crucial a atenção de Sadoul na crítica (*também*) cinematográfica que dedicou a controvertida obra: “*Enfim, os deportados que construíam em Mauthausen, em 1943, uma gigantesca escadaria, diziam naquele campo da morte: Parece Metropolis*”.

Notas

- 1 A frase literal seria de Lang, em entrevista com Armand Panigel (publicada em 1977). Já a resposta de Goebbels é atribuída, oficialmente a Karl Lueger, prefeito anti-semita de Viena entre 1897 e 1910, cidade onde Pauline Schlesinger, mãe de Lang, irá viver -

convertendo-se ao cristianismo e mudando seu nome para Paula, até casar-se com Anton Lang (Sturm, 1995. p. 92-100).

- 2 Weimar, berço da “primeira cultura realmente moderna a florescer em nosso século” (Schilling, 1988, p. 17-8) marcou a história deste século com sua riqueza cultural e intelectual, dois quais o Expressionismo, a “*Escola de Frankfurt*” e a Bauhaus, Gropius, Brecht, Einstein, Paul Klee, Thomas Mann, Kafka, Heidegger são apenas alguns dos exemplos.
- 3 Hitler, que como nenhuma outra personagem deste século evidenciou a inevitável intersecção entre a arte, as mídias, a política e a propaganda, tinha também suas teorias sobre o valor social da cultura. Em 1938, ao observar multidões que lotavam a sala de um cinema, ele afirmaria: “*As massas precisam de ilusão, não somente no teatro ou no cinema, mas também nas coisas sérias da vida*” (apud Virilio, 1993, p. 127).
- 4 Os futuristas italianos e artistas como De Chirico e Ezra Pound identificaram-se, direta ou indiretamente com o regime de Mussolini; Heidegger explicitou sua lealdade aos princípios do nazismo (enraizamento no lugar e tradições) e as “práticas dos projetos do Bauhaus” acabaram sendo utilizadas na construção de campos de concentração. In: Harvey (1994).
- 5 “O Gabinete do Dr. Caligari” (1914), de Robert Wiene, obra máxima do expressionismo alemão, foi concebido como uma denúncia contra as instituições de poder da época. Censurado pelos produtores e alterado por Lang e Wiene, o filme acabaria transformando-se numa obra “conformista”. Caligari é um hipnotizador do parque de diversões, que utiliza o sonâmbulo Cesare para cometer crimes bárbaros.

167

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- GEADA, Eduardo. *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985

- HARVEY, David. *Condição pós-moderna. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.
- NAZÁRIO, Luís. *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão*. São Paulo: Global Editora, 1983.
- SADOUL, Georges. *Dicionário de Filmes*. Porto Alegre: L&PM, 1993.
- SCHILLING, Voltaire. *O Nazismo: breve história ilustrada*. MEC/SEsu/PROEDI, 1988.
- STURM, Georges. Fritz Lang. Uma Ascendência Vienense. In: *Revista Imagens. Cinema 100 anos*. n. 5, agosto/dezembro de 1995. p. 92-100.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

Palavras-chave:

1. expressionismo alemão,
2. cinema,
3. Fritz Lang,
4. nazismo,
5. Metropolis