

A DUPLICIDADE TRANSPARENTE: UM ENSAIO
HISTORICISTA SOBRE *METROPOLIS* E *M -*
O VAMPIRO DE DÜSSELDORF, DE FRITZ LANG

Pedro Spinola Pereira Caldas*
pedro.caldas@gmail.com

RESUMO: A proposta deste ensaio consiste em aplicar a categoria desenvolvida por Thomas Elsaesser para compreender as figuras proeminentes da cultura de Weimar, a saber: duplicidade transparente. Segundo Elsaesser, os intelectuais de Weimar sabiam mais de si mesmo do que qualquer crítico ou historiador da cultura poderia saber. Com o fito de ilustrar esse conceito, este ensaio lida com *Metropolis* e *M - O vampiro de Düsseldorf*, dois filmes de Fritz Lang que não foram analisados por Elsaesser sob tal categoria, o que pode ser útil para uma abordagem historicista do período de Weimar.

PALAVRAS-CHAVE: República de Weimar, cinema alemão, Fritz Lang.

INTRODUÇÃO: O MITO DO *OVO DA SERPENTE*

Ninguém questiona as conquistas da historiografia do século XX. A ampliação de temas, abordagens e métodos descobriu novos horizontes de investigação; mas em toda ausência de questionamento reside o perigo de se considerar definitivamente superado tudo o que precede a descoberta de uma nova possibilidade de conhecimento. Por exemplo: afirmar que um argumento é “historicista” soa mais como acusação do que como simples identificação. Pobre historicismo. Mesmo quando tenta usar roupa nova (confeccionada por Stephen Greenblatt e seu “novo historicismo”, por exemplo), mal consegue disfarçar o mal-estar de não conseguir se apresentar a contento no ambiente em que circula.

O historicismo, todavia, pode perfeitamente ser útil e até indispensável caso mostre sua presença discreta. Em certa medida, muitos historiadores são historicistas sempre que também renegam toda e qualquer forma de teleologia. Ainda que existam inúmeras definições de historicismo,¹ mais

* Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

ou menos abrangentes, não há como negar que é historicista o pensamento que aceita a contingência, que pode adquirir sentido dentro de um discurso coerente e articulado, mas que só pode ser produzido se levar em consideração seu caráter singular; não fosse aquele fato acidental (ou seja, que não ocorreu em função de uma lei logicamente determinada), tal conjunto de eventos não teria sido possível, e, mais ainda, jamais algum historiador teria sentido a necessidade de narrá-lo. Os eventos não ocorrem logicamente, mas, ao mostrarem sua função decisiva, passam a ser determinantes para o futuro. Por exemplo: outras opções políticas eram possíveis na Alemanha no ano de 1933. Hitler não era uma sinistra profecia logicamente cumprida, mas uma escolha (desastrosa) dos agentes políticos da época; mas não é por ter sido contingente sua eleição para chanceler em 30 de janeiro de 1933 que Hitler deixa de ser determinante para o futuro da Alemanha desde então.²

Nesse sentido, o historicismo é, ao contrário do que geralmente se pensa, uma tentativa de compreender o passado em suas tensões, em conflitos que poderiam ter tido outras definições e resultados, mas que tiveram exatamente aquele, e não outros. As ilusões e projetos dos agentes e sujeitos históricos devem ser levados a sério como ilusões sinceras e projetos engajados que são, e não como meros instrumentos de alguma força histórica superior e mítica, que as utilizaria para atingir um fim cujo significado estaria dado a poucos. É impossível o historiador anular-se perante tal perspectiva: a consciência da contingência de um processo passível de adquirir sentido pela manufatura historiográfica não implica eunuca e apática objetividade, mas, sim, a própria consciência, um tanto existencial é verdade, de que o próprio presente do historiador é fruto de um jogo de acidentes. A história cuja narrativa se elabora poderia ser bem outra. No caso da cultura alemã recente, este pensamento é muito marcante, servindo não somente para um resgate positivo, ainda que criterioso, do historicismo, mas também para novas abordagens teoricamente sofisticadas.³

Poucas épocas merecem uma injeção de historicismo como a República de Weimar. O cineasta Ingmar Bergman não atribuiu distraidamente o título *O ovo da serpente* a um filme seu ambientado justamente nesse período, entre 1918 e 1933. Esta imagem do “ovo” é geralmente acompanhada por uma outra, igualmente difundida, a de uma época cujo caos político só era equivalente ao brilhantismo artístico e filosófico. Em que pese a beleza do filme de Bergman, “o ovo da serpente” tornou-se quase um mito, uma chave explicativa que abre qualquer porta, sem maiores explicações.

Meu objetivo, neste texto, é, sobretudo, fazer uma provocação através de dois filmes de Fritz Lang, ambos altamente significativos para a época de Weimar, o controverso *Metropolis* e o aclamado *M – O Vampiro de Düsseldorf*. A escolha é bastante apropriada, e não só esteticamente, mas também por razões teóricas.

Essa escolha diz respeito justamente ao mito do “Ovo da serpente”, que, trocando em miúdos, é uma concepção teleológica (vulgarizada) de história. Se *Metropolis* é motivo de críticas e *M* de elogios unânimes, algo os une além das mesmas assinaturas de roteiro e direção, o casal Thea von Harbou e Fritz Lang. Ambos os filmes são vistos quase como profecias dos tenebrosos anos do Terceiro Reich. Fritz Lang, ao apresentar *Metropolis* em janeiro de 1927 para uma platéia de mais de mil espectadores (dentre os quais o então chanceler Wilhelm Marx), gera polêmica indiscutível, que, conforme veremos, rendeu-lhe a fama de “reacionário”. A conciliação entre capital e trabalho apresentada no final do filme é, para alguns, prenúncio do jargão nazista da unidade nacional-racial. Fritz Lang, porém, demonstra quatro anos mais tarde uma aguda perspectiva crítica sobre seu tempo, construindo uma imagem sagaz do presente com *M*, filme cujo ambiente é a sociedade caótica de Weimar, politicamente dividida entre um Estado atordoado e arrivistas oportunistas, que se aproveitam do desespero e do desejo de punição dos cidadãos, explorando-lhes o medo, o ressentimento e o espírito de vingança. Pois bem: é exatamente a partir destes filmes tidos como proféticos que procurarei compreender melhor as tensões e as contradições do ambiente intelectual da República de Weimar, pois, mais do que profecias, os filmes expressam contradições daquele período.

Essas contradições se desvelam, sobretudo, pelo procedimento estético adotado em ambos os filmes, mais especificamente pela forma como a narrativa é construída. As narrativas, de alguma maneira, são linguagens sensíveis. Há o que elas contam – algo que um espectador pode resumir (a sinopse) – e como elas contam (algo que podemos experimentar somente com a fruição da obra). Thomas Elsaesser, inspirado pelas análises de Peter Sloterdijk em *Kritik der zynischen Vernunft (Crítica da razão cínica)*, dirá em sua importante obra que o cinema de Weimar é marcado por uma “duplicidade transparente”. Diz Elsaesser (2000, p. 152):

De acordo com Sloterdijk, a identidade da cultura de Weimar reside na “divisão”: a perspectiva dual, quando deliberadamente suprimida, torna-se um expediente demagógico ou auto-castrador, mas quando articulado plena e conscientemente, manifesta uma inteligência cínica e irônica, constantemente dividindo e dividida em relação a si mesma,

cujo inimigo (filosófico) é o nominalismo, o empiricismo, o realismo científico, i.e., a identidade da coisa consigo mesma.

E conclui, baseando-se novamente em Sloterdijk: “as figuras representativas de Weimar sabiam mais de si mesmas do que qualquer crítico ou historiador da cultura jamais poderão vir a saber, e elas eram conceitualmente mais sofisticadas do que qualquer modelo explicativo posteriormente adicionado” (ELSAESSER, 2000, p. 153).

A duplicidade transparente é, pois, a consciência da própria divisão, e, mais ainda, a consciência da exploração do próprio potencial expressivo a partir desta divisão. *Pode haver algo mais historicista do que aceitar o momento do impasse de cada agente histórico?* Como Elsaesser priorizou os filmes de Fritz Lang que compõem a série do Dr. Mabuse, fiz uma escolha que pretenderá modestamente ilustrar este conceito da “duplicidade transparente”.

A diferença em relação à abordagem de Elsaesser consiste no olhar histórico. Elsaesser é, sobretudo, um crítico, ou um analista de filmes, e, neste sentido, não enfatiza tanto as correlações inerentes ao discurso historiográfico. Este precisa lidar com uma situação que, no caso das artes, torna-se especialmente aguda: ao estudar uma obra de arte como documento, é imprescindível levar em consideração a sua linguagem. Mas caso fique preso à linguagem, ao formalismo, o historiador perde uma outra dimensão importante, a saber, o caráter social de sua fruição, que, é bom que fique claro, não precede a obra. Assim, esta jamais será um decalque do real socialmente estruturado, mas uma forma violenta a partir do qual este real será (re)pensado. Nas palavras de Wilhelm Dilthey, “a poesia⁴ [...] consiste na criação de um mundo novo na fantasia, e é nele que se descobre o sentido do mundo real ao transfigurá-lo por meio de um estilo [...], edificação do mundo partindo de categorias que existem em nós” (DILTHEY, 1978, p. 197). Deixando claro que o cinema aqui vale como poesia, como fazer artístico em sentido amplo, Fritz Lang é o artista que, em Weimar, catalisa vários aspectos do mundo “real” em suas obras, transfigurando-os em seus filmes através da linguagem fílmica. E é com essa intenção, muito mais exigente do que uma mimese vulgar poderia almejar, que *Metropolis* e *M* serão articulados com outros testemunhos do período da República de Weimar.

METROPOLIS: MODERNISTA OU REACIONÁRIO?

Fritz Lang não entrou na história do cinema mundial somente por assinar a direção de *M* Em 1931, já era o grande nome da UFA (*Universum*

Film A.G.), comparável talvez somente com F.W. Murnau, que já tinha passado pelos EUA, tendo feito obras primorosas como *Sunrise (Aurora)* do outro lado do Atlântico. Enfim: Lang já era o autor, entre outros, de dois filmes sobre Dr. Mabuse, personagem criado pelo romancista Norbert Jacques e imortalizado nas telas pelo cineasta (viria a fazer mais dois com o mesmo personagem), e uma estranha e irônica fábula sobre a morte (*A Morte cansada, Der müde Tod*), especialmente interessante por ter sido feito pouco após a primeira guerra mundial, época em que as reações à morte não variavam muito entre o silêncio, que posteriormente seria recomendado por Walter Benjamin, e o arrebatamento glorificador, onipresente nas páginas de Ernst Jünger. É com este currículo que Lang faz *Metropolis*, seu filme mais famoso, ainda que bem menos admirado pela crítica do que *M.*

Não impressiona o fato de *Metropolis* ser capaz de torcer tantos narizes. Peter Gay, por exemplo, não esconde seu desgosto:

Já em 1927, o grande diretor superestimado Fritz Lang produziu a extravagância insípida *Metropolis*, que não teria tido nenhuma importância se não tivesse sido tomada tão a sério e aclamada de modo tão profuso. *Metropolis* é uma fantasia sem imaginação, uma estória pitoresca, mal concebida e essencialmente reacionária, que só tem algumas boas cenas de movimento de massas e insurreição a recomendá-la; o filme encara a luta de classes como ficção científica e tira o tipo de conclusão que só pode ser chamada de uma mentira estupenda [...]. A lição é simples: mesmo sob as condições mais adversas – as condições são péssimas em *Metropolis* – somente um demônio pode desencadear greves ou revoltas: a verdade sempre está com a mediação do coração. (GAY, 1978, p. 159)

Peter Gay refere-se à dualidade dos papéis interpretados por Brigitte Helm. A jovem atriz se divide entre Maria, missionária que consola e pacifica os trabalhadores explorados de *Metropolis*, e Hel, a robô que é feita à sua imagem e semelhança. A dualidade é interessante e merecia análise mais detalhada do que as imprecisões de Peter Gay (ainda que este historiador não esteja de todo desprovido de razão ao arrolá-las). O problema maior da análise de Gay é justamente a pressa em marcar a obra sob o signo do reacionarismo, sem se perguntar, antes, o que significava ser culturalmente reacionário na República de Weimar.

Primeiramente, deve-se ver como as mulheres são representadas: sim, Hel é um “demônio”, e o é porque seduz os homens eroticamente, pelo corpo, através de olhares insinuantes e danças ainda mais provocantes. Uma

breve leitura dos comentários do filósofo conservador Oswald Spengler sobre a mulher sustenta esta imagem da *vamp*, que nada tem a ver com a mulher-mãe, nada coincidentemente chamada de Maria: “A grande modificação realiza-se quando o pensamento cotidiano de uma população altamente culta carece de motivos para incentivar a presença da criança. Sempre que na consciência aparecem razões destinadas a explanarem problemas vitais, é sinal de que a própria vida já se tornou problemática” (SPENGLER, 1964, p. 282-283). A procriação precisa, agora, de motivos que ultrapassam a pura e simples preservação de um destino. A vida já precisa de razões e perdeu toda a espontaneidade – para Spengler, não há sintoma mais expressivo do que este para a decadência.

O conservadorismo formulado por Spengler, de fato, aparece no filme, ao menos quando se trata da caracterização das personagens femininas. Mas esta seria a única razão do “reacionarismo” apontado por Peter Gay? É preciso ir mais longe. Como se expressa tal reacionarismo? Em sua obra sobre o tema, Jeffrey Herf entende o reacionarismo dos conservadores alemães da República de Weimar e do Terceiro Reich de uma maneira bastante peculiar. Para Herf, o reacionarismo de Weimar – e, futuramente, do período hitlerista – era também modernista:

Os modernistas reacionários eram irracionistas. Simplesmente desdenhavam da razão e denegriam-lhe o papel nos assuntos políticos e sociais. Na rejeição à razão iam muito além das cuidadosas críticas ao positivismo na filosofia e nas ciências sociais pelas quais a sociologia alemã se tornara famosa [...]. Na opinião deles, a própria razão era *lebensfeindlich*, ou seja, hostil à vida. (HERF, 1993, p. 25)

O irracionalismo não significava um simples retorno a épocas passadas, uma vez que não se trata de tradicionalismo; segundo Herf, o irracionalismo liga-se a um voluntarismo que, inclusive, se expressa pela tecnologia, por sua infalibilidade e precisão. Mais adiante, Herf traça com mais detalhe o perfil predominantemente anti-intelectual dos “modernistas reacionários” na República de Weimar: “Eles [...] viam-se como representantes de tudo que fosse vital, cósmico, elementar, apaixonado, voluntarioso e orgânico, do intuitivo e vivo em vez do racional e morto” (HERF, 1993, p. 40).

Desde logo desenvolvo a hipótese: este reacionarismo modernista de Weimar constitui um anti-intelectualismo. Novamente há um problema conceitual: a definição da intelectualidade no espaço cultural alemão é, também, igualmente controversa. Através do conceito ideal típico de “mandarim”,

a obra erudita de Fritz K. Ringer pode ajudar e é aplicável ao contexto da República de Weimar, herdeira de uma tradição intelectual que começou a ganhar músculos no final do século XVIII.

[...] os mandarins começam a se cansar do papel puramente técnico que esse esquema lhes atribui. Suas aspirações pessoais e sociais vão além da posição de especialistas ou escribas das classes baixas. Exigem ser reconhecidos como uma espécie de nobreza espiritual, ser elevados acima de sua classe de origem em virtude dos conhecimentos adquiridos. Consideram-se homens de grande cultura e seu ideal de “formação” pessoal afeta toda a sua concepção de ensino. Procurando um enobrecimento espiritual na educação, tendem a rejeitar o conhecimento “meramente prático” e a busca de técnicas de análise moralmente e emocionalmente neutras. (RINGER, 2000, p. 25)

Em um imaginário confronto entre os tipos-ideais cunhados por Herf e Ringer, entre o “modernista reacionário” e o “mandarim”, é possível identificar uma perfeita antítese: de um lado, o elogio do voluntarismo expresso nas conquistas tecnológicas; de outro, a extrema cautela com relação à aplicação prática de teorias e uma apologia da reflexão incessante, porém segura de si e encapsulada.

Em *Metropolis*, confesso que encontro dificuldades em reconhecer, no conteúdo do filme, esta postura que considera a reflexão um sintoma de decadência. Antes: é a ausência desta que leva ao mundo de Babel, que Ismail Xavier percebeu tão bem em seu ensaio sobre o filme. Despido de reflexão, o homem cai no erro da *hybris*, dando testemunhos conspícuos de que perdeu o sentido para os próprios limites e para as próprias medidas (XAVIER, 2007, p. 32). A primeira delas pode ser vista no personagem Rotwang. O robô Hel foi criado por Rotwang, personagem prototípico dos “cientistas malucos” tão populares no cinema: veste uma roupa inteiramente preta, deixando visíveis apenas os cabelos desalinhados e olhos esbugalhados que servem de fachada para um cérebro que abriga projetos científicos pouco razoáveis. Mas a “maluquice”, se bem examinada, nada tem de anedótica. É necessário caracterizar um pouco a personagem de Rotwang para que se compreenda bem o alcance da criação de Lang. Primeiramente, Rotwang pertence a uma “linhagem” na qual cientistas são retratados como seres cuja sanidade é, no mínimo, duvidosa. O “pai” desta linhagem é, claro, o Dr. Caligari, que Robert Wiene transformou em um híbrido de respeitável psiquiatra e hipnotizador assassino.⁵ A família continuaria com Mabuse, o genial psicanalista que se esconde sob disfarces para cometer crimes de todo

tipo. Menos astuto que Mabuse, Rotwang é outra criação filmica de Lang. O espectador encontra Rotwang trabalhando com insana obsessão para recriar o amor de sua vida, enfurnado em uma cabana de aparência tosca e medieval, sobretudo se comparada com o modernismo de *Metropolis*, francamente inspirado nas características já então impressionantes dos *Skylines* de Manhattan e Los Angeles (ELSAESSER, 2005, p. 10). A paixão definitivamente perdida de Rotwang era casada com Joh Fredersen, “chefe” de *Metropolis*. Com o objetivo de aplacar a adoração dos trabalhadores e, sobretudo, de seu filho Freder por Maria, Fredersen pede a Rotwang que, ao invés de usar o robô para recriar um amor, o faça para criar um robô igual a Maria, que levaria os trabalhadores à autodestruição. O interessante é justamente observar como a ciência passa a ser pura técnica, ou seja, a constituir-se como um instrumento neutro, a serviço de quem lhe oferecer a maior recompensa e o maior favor, sem qualquer vínculo ou reflexão sobre o sentido de seu próprio ofício. E a conclusão só pode ser uma: o ato de fazer está totalmente distanciado do ato de refletir sobre o que se faz.



Peter Gay não analisa, por exemplo, os motivos pelos quais Joh Fredersen convence Rotwang a criar Hel, uma vez que Maria, justamente por prometer paz, dificilmente poderia ser vista como uma “líder de vanguarda”, ou uma Rosa Luxemburgo em versão religiosa. Talvez a melhor maneira de interpretar o papel de Joh Fredersen no filme seja o seguinte: ele é o “chefe” e “administrador” de *Metropolis*, uma cidade que, como bem observou Thomas Elsaesser (2005, p. 43), não tem instituições políticas, sendo uma empresa gigantesca. Esse caráter apolítico é possivelmente o que leva Fredersen a pensar na construção do robô: ele está interessado na sobrevivência de Freder. A sua transformação final se dá somente por medo de perder seu filho para a morte, e não por reconhecer o sofrimento que, diariamente, impingia aos trabalhadores. De toda forma, Fredersen é for-

mado pela mesma matéria que Rotwang: um ser eminentemente privado, alijado de qualquer contato, fechado em seu mundo.

Mas Peter Gay deixa de lado outra hipótese mais fecunda, e aqui faço minha segunda observação: Rotwang é mais um símbolo que atesta uma consciência bastante comum na época entre os principais intelectuais de Weimar, a saber, a separação, necessária ou não, digna de lamento ou de júbilo, entre saber e fazer, teoria e prática, espontaneidade e reflexão. Mesmo que seu livro aborde um contexto amplo, escapou-lhe o que se encontra em fontes ricas: o atordoamento dos intelectuais alemães quanto a tal abismo. Encontramo-lo, por exemplo, de forma bastante angustiada, em Max Weber, que, em 1917 (portanto, antes do nascimento “oficial” da República de Weimar), já alertara para seus ouvintes da Universidade de Munique: só há expressão de genuína vocação científica na especialização. Weber, de alguma maneira, pretende proteger a ciência de seu mais novo adversário. Se em outras épocas foi servil à religião, no final da primeira guerra a ciência serviria de palanque para a demagogia política. Se lembrarmos como o nazismo utilizou a biologia para justificar a superioridade racial ariana, veremos nas palavras de Weber uma profecia sinistra. Werner Heisenberg, um dos maiores físicos do século XX, testemunhou claramente a favor da especialização. Ao lembrar de um diálogo com um polido integrante da Juventude Hitlerista, Heisenberg defende claramente a modéstia das pretensões científicas: “só se mostram frutíferas e benéficas as revoluções da ciência cujos instigadores procuram modificar o mínimo possível, limitando-se à solução de um problema particular e claramente definido” (HEISENBERG, 1996, p. 174). Insatisfeito, o jovem nacional-socialista não se contenta com a postura do grande cientista: “Nós, os mais velhos, não lhes demos conselhos porque não tínhamos nenhum conselho a oferecer” (HEISENBERG, 1996, p. 173). A especialização é mais do que um mal necessário: é sinal de virtude. Da ciência não virá a chave para a solução de todos os problemas, e é necessário manter esta consciência heróica que resiste às ilusões que prometem redensões, sobretudo, as de conteúdo político. A contradição é instigante: se a especialização, por um lado, pode levar o cientista a um isolamento auto-imposto, por outro lado, não deseja, como pretende ficcionalmente Rotwang, “recriar a vida”. Coincidentemente ou não, é o único personagem punido com a morte no filme de Fritz Lang.

Por outro lado, o filme possui um traço aparentemente anti-intelectual, mais especificamente na forma de seu desenvolvimento narrativo, dado a partir de seu tema central: a luta entre trabalhadores (“mãos”) e patrões (“mente”), que, no final, deve ser mediada pelo “coração”. Segundo Ismail

Xavier, uma leitura do filme inspirada por Walter Benjamin demonstraria que *Metropolis* não explora o seu potencial, a saber, a confusão relatada pelo mito de Babel. Para Xavier, ao invés de explorar radicalmente as contradições expostas na trama do filme, Lang “força uma falsa totalização” (XAVIER, 2007, p. 38). Siegfried Kracauer, por sua vez, foi bem mais rigoroso ao comentar o filme: “Na realidade, o pedido de Maria para que o coração medeie entre as mãos e o cérebro poderia muito bem ter sido formulado por Goebbels. Ele também apelou para o coração – no interesse da propaganda totalitária” (KRACAUER, 1988, p. 191). E complementa: “A rebelião de Freder resulta no estabelecimento da autoridade totalitária, e ele considera este resultado uma vitória” (1988, p. 191). A afirmação de Kracauer é relevante, mas o tema da mediação não é exclusividade da retórica nazista: em seu longo ensaio “Considerações de um apolítico”, Thomas Mann definiu os alemães com uma pergunta retórica: “Não seria da essência alemã ser o meio, o mediano e o mediador, e o homem alemão o homem médio em grande estilo?” (MANN, 2001, p. 129). Habitualmente irônico, o romancista, na verdade, enfrenta uma briga contra o dogmatismo, por ele identificado na cultura francesa e, sobretudo, contra seu irmão, o socialista Heinrich Mann.

A condição de escritor (*Schriftstellertum*) me parece antes provir de um resultado e expressão de uma problemática, do estar aqui e estar lá ao mesmo tempo, do sim e do não, de ter duas almas em um peito, da riqueza venal formada por conflitos interiores, antagonismos e contradições? Qual o sentido da condição do escritor se esta não for uma ocupação espiritual e física em torno de um eu problemático? Confesso que não sou um cavaleiro de meu tempo, não sou nenhum “líder” (“*Führer*”),⁶ e não quero sê-lo. (MANN, 2001, p. 42)

O que se lê nas páginas das *Considerações* encontra-se em vários momentos de sua obra ficcional: Gustav von Aschenbach é o relato do fracasso do encontro entre a forma e o conteúdo; os irmãos Buddenbrook representam o par inconciliável entre o mundo da labuta diária de um rico comerciante e o de um jovem artista sonhador. Espírito e Corpo não se juntam, e cabe à arte expor esse fracasso. Toda tentativa de fazer da palavra mero instrumento de uma convicção leva certamente ao dogmatismo, que se caracteriza muito menos por uma afirmação da verdade absoluta, mas, sobretudo, pela negação da dificuldade inerente ao ato de experimentar o mundo e de codificar em conhecimento e símbolo essa experiência. Mas, se é fundamental tornar claro que o tema da mediação já existe na alta cultura

alemã, isto não significa que Fritz Lang o tenha registrado em película da mesma maneira que Thomas Mann o fizera nas páginas de seu ensaio e de seus romances. Os argumentos de Gay e Kracauer talvez encontrem suporte em outra característica fundamental do filme: a conciliação entre pai e filho possui significado óbvio, qual seja, um acordo entre presente e passado no meio de um ambiente no qual as referências históricas se misturam caoticamente e sem ordenação. *Metropolis* é, como o próprio filme mostra, uma Babel em que convivem elementos cristãos, orientais, e, como apontou Thomas Elsaesser, *Metropolis* é uma “esponja cultural”, que absorve elementos da arquitetura Bauhaus em meio a uma estética expressionista, duas estéticas potencialmente inovadoras que, acrescento, aparecem no filme como ornamentos, e não como elementos narrativos centrais (ELSAESSER, 2000, p. 20, p. 55). A História está desintegrada em fragmentos, o que, inclusive, lembra os comentários de Walter Benjamin em seu curto e poderoso ensaio “Experiência e pobreza”: a gravidade de uma crise histórica não se mede pela “pobreza de experiências”, pela perda de contato com a tradição, mas pela tentativa de encobrir essa crise através da colagem superposta de elementos do passado. Esta tentativa de encobrimento revelaria a falta de coragem em assumir radicalmente a experiência de ruptura causada pela Primeira Guerra Mundial. Penso que a conciliação proposta pela narrativa linear do filme é uma alegoria do acordo entre duas dimensões do tempo (presente e passado), gerado por afetos e sentimentos, e não tanto pela abertura da possibilidade de iniciar de uma reflexão sobre a própria crise. É a paralisia conservadora que Tom Gunning viu como essência do filme: “Ninguém, fora os demônios, quer agir neste filme: a ação conduz unicamente ao caos” (GUNNING, 2006, p. 67). Mas, curiosamente, se o filme, através da “falsa totalização”, de alguma maneira se apresenta “pronto” para o espectador, por outro lado, não se percebe nele um elogio do arrebatamento, da ação irracional (talvez presente no sentimentalismo mais burguês do que fascista do Pai) tão comum nos modernistas reacionários. Mas uma obra é contraditória: ao caracterizar a ciência como uma separação entre consciência e técnica (e punir o personagem que a incorpora), ela convida à reflexão; mas a forma da trama, ao se apressar em construir uma totalidade ilusória, cria uma moldura na qual o espectador tem dificuldades de respirar.

O que importa ressaltar, por ora, é o seguinte: levando-se em consideração que a crítica feita à racionalidade não é uma postura unicamente conservadora ou mesmo fascista, creio que o conceito de Herf, ainda que extremamente útil, não é um decalque perfeito da realidade – como ele mesmo bem o sabe – e, mais ainda, talvez seja importante diferenciar o

modernismo reacionário como postura anti-intelectual de toda e qualquer (auto)crítica da ciência e da racionalidade, como pode ser constatado em autores como Weber, Thomas Mann e Werner Heisenberg. A crítica à ciência procura evitar o dogmatismo, enquanto o modernismo reacionário é necessariamente dogmático, porque contra toda e qualquer forma de reflexão, ou seja, contra o questionamento de si mesmo.

Por outro lado, o conceito de Ringer sobre o mandarim é o alvo perfeito para o modernista reacionário. Pensadores da época de Weimar, como Karl Mannheim, já faziam a crítica ao intelectual que se considera acima das classes. Segundo Mannheim (2004, p. 69-77), dadas as constantes alterações da vida objetiva, o intelectual se vê obrigado a sair da segurança propiciada pelos sistemas cosmológicos e estáveis, e submeter-se ao constante teste na vida prática, retornando necessariamente à teoria, elaborando-a a partir de suas experiências, sem que, com isso, deixe-se tornar mero instrumento de propósitos políticos, trocando a postura sobranceira e arrogante pela simples subserviência.

Portanto, a crise da intelectualidade, expressa em vários documentos de Weimar, não implicou logicamente uma apologia do “vitalismo” arrebatado, ou o anti-intelectualismo manifesto. E, neste contexto, o filme *M – O Vampiro de Düsseldorf* é uma demonstração de que a experiência da realidade não precisa dar-se simplesmente pela costura conceitual, rígida e fria, nem pela ação arrebatada e violenta. O filme é bastante diverso, e desafia muito mais o espectador do que *Metropolis*, pois não oferece soluções. Ele será duplamente desafiador: no seu tema e na sua moldura narrativa. Numa e noutra, através da experiência da linguagem cinematográfica, Lang não somente deixa o espectador respirar; o filme o obriga a construir o próprio olhar.

A CLAREZA NA LOUCURA: *M – O VAMPIRO DE DÜSSELDORF*

Fritz Lang parecia estar cansado de representações heróicas: tanto nos dois filmes inspirados na saga anônima *Os Nibelungos* quanto em *Metropolis*, o diretor desloca-se no tempo, como se estivesse evitando encarar os problemas de sua época. Discursando por meio de símbolos desconexos, Lang oferecia conforto em sagas nacionais e filmes futuristas. Com a trilogia de Mabuse, Lang começa a se insinuar: enfrenta seus contemporâneos, dizendo que o mal se esconde e se mascara, e que, por isso, não haverá de se entregar facilmente. O olhar precisa ser educado e cauteloso, jamais óbvio e imediato. Em uma cultura que já se mostrava cada vez mais visual e suscetível à propaganda, Lang desconfia de seu próprio meio: dirige o olhar

para as sombras e para os espaços vazios, e escapa de tudo que é muito visível.

A estrutura do enredo é bastante significativa: o filme abre com um grupo de crianças a brincar em um pátio. Enquanto se divertem, as crianças cantam uma musiquinha sobre um negro que mata com uma machadinha, ao que são imediatamente repreendidas por uma de suas mães, assustada com a mórbida letra da música. Não é para menos: a cidade, supostamente Berlim, está amedrontada por um assassino de crianças. Ignorando solenemente a ordem adulta, as crianças, após breve silêncio, tornam a cantar a mesma canção de roda.

Em seguida, temos o assassinato de Elsie Beckmann, uma das crianças. A cena é notável: sozinha nas ruas de uma grande cidade, Elsie se distrai ao jogar bola contra um poste de anúncios comerciais. Ao que aparece a sombra do assassino, dizendo-lhe: “mas que bola bonita você tem...”, e, de costas para a câmera, compra de um mendigo cego um balão de gás para a garotinha. A elegância estilística de Lang mostra-se insuperável: ela narra com objetos a morte da menina. Siegfried Kracauer resumiu bem esta que é uma das mais notáveis cenas da história do cinema:

A mãe de Elsie, depois de esperar durante várias horas, sai de seu apartamento e desesperadamente grita o nome da filha. Enquanto seu “Elsie!” ressoa, as seguintes fotografias passam através da tela: o vazio vão da escadaria; o pátio vazio; o prato não usado de Elsie na mesa da cozinha; uma remota faixa de grama com sua bola; um balão preso nos fios telegráficos – o mesmo balão que o assassino comprou do mendigo cego para obter a confiança da menina. Como um ponto de partida, o grito “Elsie!” está subjacente nessas diferentes tomadas desconectadas, fundindo-as numa sinistra narrativa. Toda vez que o assassino é possuído pela ânsia de matar, assobia algumas notas de uma melodia de Grieg. Seu assobio perpassa o filme, um ominoso presságio de seu aparecimento. (KRACAUER, 1988, p. 256)

Fritz Lang filmava objetos e ambientes com imensa maestria: e é isso que se vê nesta passagem (prato/cozinha; bola/grama; balão/fios de alta tensão; escadaria; pátio vazio). Morta Elsie Beckmann, instala-se definitivamente o caos nas ruas da cidade. Curiosamente, Lang não nos mostra a reação da mãe, e prefere examinar, de maneira detida, as reações sociais a mais uma investida do assassino. A tragédia não parece ser individual, ou mesmo familiar – a família não depõe, ninguém lhe pergunta coisa alguma, e só aparece novamente no fim do filme.

Pedro Spinola Pereira Caldas. A duplicidade transparente: um ensaio historicista...

Vale antes a pena ver como a sociedade reage ao evento: primeiramente, é um fenômeno jornalístico. A imprensa noticia, o assassino se comunica com um dos jornais e os cidadãos começam a trocar acusações entre si. Todos podem ser assassinos, todos desejam encontrar o assassino com a maior rapidez possível, ninguém consegue lidar com a angústia de ser o mal apenas uma sombra que ninguém vê. Curiosamente, a imprensa, que noticia o que ninguém sabe, ao invés de engendrar participação, desagrega.

Se o assassino é uma sombra, ou alguém que não olha para nós (o espectador conhece seu rosto através de uma imagem refletida no espelho, e somente após quarenta minutos de filme ele se mostra de frente para a câmera), cabe à sociedade investigar. A polícia sai à busca de vestígios, de pistas, de documentos. É traçado um perfil psicológico do assassino; tudo conta, tudo deve ser vigiado e tudo deve ser sinal da presença do assassino, criando uma estrutura paranóica de investigação, desde a guimba do cigarro até o amplo mapa da cidade. Desde o macro até o micro, nada pode escapar. Os depoimentos dos cidadãos são registrados, mas a polícia não os leva a sério, uma vez que os homens comuns parecem mais interessados em apontar os dedos uns para os outros do que contribuir para a investigação. Há, ali, evidentemente uma concepção “positivista” de ciência. Os vestígios devem levar à verdadeira realidade, à essência por detrás das aparências.

É na investigação que aparecem os atores sociais, é nela que a sociedade se revela. O Estado, através da figura grotesca do comissário Lohmann, faz a investigação científica. Na seqüência, temos o prostíbulo, que também manifesta desejo de punição. Depois, a máfia, que, por razões pessoais, quer pegar e matar o assassino. Por fim, a associação dos mendigos, suprema ironia de Fritz Lang, pois como notou Tom Gunning, “neste mundo de ordem onipresente, mesmo os mais abjetos são organizados” (GUNNING, 2006, p. 182). A cena em que um mendigo aparece enfileirando os restos de cigarro e organizando a comida que certamente achou no lixo é uma pérola do humor negro.

É por esta razão que a estrutura narrativa do filme deve ser considerada: os agentes (família, sociedade civil, Estado, máfia) são apresentados paralelamente, enquanto muito lentamente o assassino nos é mostrado. Esta forma de apresentação retira qualquer hierarquia do filme: não há em *M* um narrador onisciente, tampouco um narrador em primeira ou terceira pessoa que pudesse ser um dos personagens da trama. Mais ainda: o espectador é colocado em suspense, e, justamente por não haver uma hierarquia, não lhe é permitida a identificação moral com qualquer um dos envolvidos.

Apresentados os agentes da narrativa, dá-se início à captura de Hans Beckert, o assassino. E enquanto a polícia vai à pensão onde mora Hans Beckert, este fracassa em uma nova tentativa de assassinato (pois a menina acaba sendo salva pela própria mãe). Avaliando a busca de pistas, Lohmann identifica a marca de cigarro encontrada no quarto de pensão com a pista encontrada na cena do crime que vitimou Elsie, e, por fim, mas decisivo, o cego identifica o assassino pelo assovio. O mendigo cego, que nada vê, que nada pode controlar, é quem acha o assassino. Curiosamente, uma sociedade que tenta controlar pela vigilância cientificamente organizada e estruturada, só consegue identificar o mal quando o controle não é mais possível. O assassino acaba sendo pego após uma invasão de um prédio abandonado, ao qual ninguém presta atenção. A polícia participa da captura, pois um vigia consegue alertá-los, um dos arrombadores é preso e confessa tudo a Lohmann. Aqui se revela uma relação de cumplicidade entre o comissário e o ladrão. O comissário precisa do ladrão para encontrar o assassino de crianças e a polícia vai ao encontro da máfia e do assassino de crianças.

O filme termina com as cenas dos julgamentos: uma consideravelmente extensa, e outra curtíssima. Este é o julgamento oficial, e aquele ocorre no submundo, e é uma paródia de julgamento. Assassinos e criminosos julgam um outro. Há, porém, uma diferença: um é movido pelo impulso, pelo destino de matar. Ele precisa matar, ele não pode não matar. Já os demais poderiam deixar de fazê-lo, arrogam-se o controle de suas faculdades mentais. Portanto, matar ou não matar, para eles, é uma questão de escolha, de livre-arbítrio. O fato de Lang colocar esta frase na boca de um personagem psicopata, como Hans Beckert, é extremamente interessante, pois Lang não o pune.

Algumas perguntas surgem: o que significa não sabermos qual a punição de Beckert? Na verdade, quem está em julgamento no tribunal do Estado? Somente Beckert, ou também Schränker?

Por esta razão, é fundamental que vejamos como cada personagem é apresentado ao espectador.

Quem é o assassino? Como ele é apresentado? O processo através do qual Lang nos mostra Hans Beckert é meticulosamente desenvolvido. Primeiramente, Beckert demora a aparecer de frente para a câmera: mesmo na primeira vez em que o espectador vê o rosto do personagem magistralmente interpretado por Peter Lorre, o mira através da imagem refletida no espelho. Beckert é inicialmente uma sombra e um assovio (um trecho melódico de *Peer Gynt*, de Grieg). Após vários minutos, nos deparamos com

um homem pequeno e gorducho, de aparência comum e inofensiva. É interessante não só notar, como fez Tom Gunning, que “o filme não gira em torno de Hans Beckert, mas em torno de sua ausência, em torno da busca de sua figura misteriosa e elusiva” (GUNNING, 2006, p. 164). Esta ausência, refletida, como ainda Gunning notou, na filmagem da cidade como um grande espaço vazio e ermo, torna-se verdadeiro desafio ao espectador, que não tem escapatória a não ser colocar-se na situação daqueles que também buscam a identidade do assassino. Lang parece dizer que, depois de tantos filmes que caracterizaram figuras malignas de maneira quase grotesca (*Nosferatu*, de Murnau, os já citados *Rotwang* e *Caligari*, de Lang e Wiene), agora o “mal” parece se disfarçar, assim como fizera com Mabuse. Beckert, depois de pego, justifica que matara por desejo inescapável. A razão psicológica, portanto, não contenta uma explicação racional: fora uma passagem por um hospital psiquiátrico, o espectador nada sabe do passado e mesmo do presente de Beckert. Era traumatizado de guerra? Órfão? Sabe-se apenas que mora em uma pensão de uma senhora idosa, gentil e surda como uma porta. Está desempregado ou não? De que vive, do que gosta? O que pensa? É socialista ou conservador; liberal ou fascista? Católico ou protestante? Tais rótulos não estão dados no filme – aliás, em nenhum dos personagens! Está montada a armadilha para o espectador, que, de alguma maneira, precisa preencher com informações suas este conteúdo vazio que é o perfil sempre sombreado de Hans Beckert.



Karl Lohmann é o comissário da divisão de homicídios. Trata-se de personagem tão astuto quanto cômico, e ignora as chacotas de que é alvo.

Ridicularizado, ao poder público resta apenas investigar, procurando em todos os sinais possíveis, desde o menor possível (restos de cigarro, papéis amassados de bombons e partículas microscópicas de lápis grafite) até o maior (o mapa da cidade é rigidamente esquadrinhado). Um símbolo da ineficácia do Estado e do conhecimento científico, que toma o documento por verdade. Mesmo que Lohmann chegue até a identidade do assassino, quem o faz antes é um mendigo cego.

Conforme observou Tom Gunning (2006, p. 182), os mendigos são organizados por Schränker, líder da máfia, pois são aqueles que vêem sem ser vistos. E o mendigo cego reconhece Beckert através do assovio: uma pista, mas não uma pista palpável, que some pouco depois de seu registro. É um rastro sem pegadas. Curiosamente, a ironia de Lang tem como alvo o próprio cinema: um cego, alguém que não pode desfrutar das artes visuais, identifica o assassino através do som – e aí não custa lembrar que se trata do primeiro filme sonoro de Fritz Lang. E é em Schränker, líder da máfia, que Lang concentra seu maior potencial significativo: é neste personagem que o espectador experimenta o desejo de punição. Todavia, este é imediatamente suspenso, pois sabe-se que Schränker é um assassino reincidente e pretende matar Beckert para simplesmente não ter mais a polícia por todo o lado. Mas a montagem do filme é muito sutil: são excelentes as cenas em que Estado e máfia reúnem-se, cada qual em seu ambiente, para bolar uma estratégia para capturar o assassino, pois Lang monta cenários idênticos, claustrofóbicos, escuros e esfumados. E os diálogos estão muito bem montados: enquanto um policial faz uma pergunta, Lang corta a cena e põe um membro da máfia para respondê-la.

O significado não poderia ser outro: quebra total das hierarquias e suspensão dos juízos por parte do espectador. Tudo culmina com a forma de apresentar a família e a sociedade civil. Esta aparece confusa e autofágica, com os cidadãos trocando acusações de maneira ridícula (é impagável a cena em que um grandalhão ameaça um pacato e magro velhote, vendo nele o assassino de crianças). E, curiosamente, a família serve de moldura ao filme. Aparece no início, como vítima, e depois some, não aparece nem mesmo para dar depoimentos. O fato é: se Lang pune alguém, se evoca a responsabilidade de alguém, é da mãe de Elsie. A solução é genial, deixando aberto o destino de criminosos como Schränker e Beckert, e apontando o dedo para as vítimas, como a família da menina. Na verdade, ele está evocando a responsabilidade do espectador. O final do filme foi cuidadosamente preparado. Lang mostra, como bem notou Gunning (2006, p. 196),

uma multiplicidade de pontos de vista, ao invés de se fixar em uma voz narrativa verdadeira.

Que experiência é propiciada por *M*? Penso que a abertura de significados obriga o espectador a construir todos os sentidos dos personagens e camadas do filme. Se *M* tem um propósito, parece-me ser o de, através dos recursos estéticos do cinema, matar o desejo de encontrar um único culpado para uma situação crítica, e, neste sentido, é um convite para o pensamento, para a *consciência do processo de produção de sentidos*, um antídoto contra as frases feitas e as imagens que se vendem de maneira gritante. Isto se dá nos dois pólos, ou seja, na obra e no espectador. Luiz Nazário é bastante feliz ao dizer que, em um filme expressionista,

é quase uma regra que escadas, espelhos e livros desempenhem um papel importante na trama; esses e outros objetos devem ser modelados segundo o princípio da objetivação simbólica do mundo: as coisas não são, para o Expressionismo, como elas aparecem ao olhar ingênuo, mas como o visionário as decifra; mesmo os objetos mais comuns têm alma, e esta pode ser medonha. (NAZÁRIO, 2002, p. 516)

E não é exatamente o que o espectador vislumbra na cena em que, através de objetos e espaços vazios, Lang nos mostra que a menina Elsie Beckmann fora assassinada por Hans Beckert? Donde, ainda segundo Nazário (2002, p. 516), “o roteiro de um filme expressionista deve projetar-se, quando lido, na imaginação do ouvinte”. E, do outro lado, o ator, imerso em um ambiente ermo e povoado por coisas, fazia com que “a experiência vivida pelo personagem só parecia lógica dentro dele” (NAZÁRIO, 2002, p. 519).

CONCLUSÃO: CONDENANDO O DOGMATISMO

Seria possível estabelecer uma comparação entre *Metropolis* e *M*? Há diferenças: *M* é uma obra aberta, *Metropolis* parece mais fechada, com protagonistas definidos e moldura muito bem delineada. Em *Metropolis* a trama é guiada rumo à conciliação. O mesmo não se dá em *M* – em que na verdade, ocorre todo o oposto. É indisfarçável a preocupação de Lang com a cidade, um tema comum aos dois filmes: em *M*, mafiosos, policiais, assassinos e cidadãos perplexos se atropelam no meio de becos e prédios vazios; ainda que da mesma nos seja oferecida um mapa; em *Metropolis*, tudo é extremamente organizado, mesmo com a mistura de referências culturais distintas. A racionalidade, ou antes, o limite desta, é tema dos dois filmes. Em *Metropolis*,

ela é reduzida a uma tecnologia que se presta a qualquer serviço; já em *M*, ela é insuficiente, ou excessivamente tardia nas mãos da inteligência investigativa do Estado para identificar um assassino que é assumidamente incapaz de ser governado pela sensatez. Mesmo o gosto de Lang por objetos (no caso de *Metropolis*, o grande relógio movido pelos trabalhadores), se mostra em ambos os filmes, ainda que com mais destaque em *M*.

As críticas de Peter Gay e Siegfried Kracauer a *Metropolis* dificilmente podem deixar de ser visitadas. Mas a percepção de temas comuns em *M* é uma evidência de que o filme futurístico de Lang não é tanto uma profecia fascista, mas, na verdade, um experimento, uma tentativa que amadurece plenamente em *M*, cujas características oferecem ao espectador um grau bem maior de desafio. Lang explora sua linguagem com tanta destreza, que é capaz de suplantar os limites auto-impostos pela ciência da época. Resignada à especialização, a ciência prefere assumir seus propósitos modestos a embriagar-se na tentativa de construir um homem novo. Mas é o cinema, e Fritz Lang é um caso, que exerce sua capacidade de levar os homens a experimentar o mundo de uma outra maneira. Caso Fritz Lang estivesse interessado em anunciar o mal que se aproximava, restaria pouca margem para ação. A mudança dá-se no e durante o próprio ato de olhar, no ato de ver o filme. Seria redutor considerar Lang uma espécie de Cassandra de monóculo; penso que seria mais rico considerá-lo como um artista capaz de propiciar experiências que, repito, levam o espectador a vivenciar a duplicidade da experiência propiciada pelo cinema: de um lado, o total envolvimento, de outro, o distanciamento verificado no ato indispensável de pensar na forma como se vê e se dá sentido ao mundo em que circula. Não se trata de sociologia, mas de mostrar, através do cinema, que o homem precisa submeter-se constantemente ao ato de olhar. E, neste sentido, Fritz Lang condena apenas uma postura em seu tribunal: aquela que se recusa a se submeter a um processo que implique uma nova elaboração de significados, uma vez que sempre espera respostas prontas. É a postura anti-intelectual, que não se resume à falta de estudo (embora não a exclua), mas que se revela, sobretudo, no dogmatismo.

TRANSPARENT DUPLICITIES: A HISTORICIST ESSAY ON FRITZ LANG'S *METROPOLIS* AND *M*

ABSTRACT: This essay's purpose consists in applying Thomas Elsaesser's category to understand the leading figures of Weimar culture, namely: transparent duplicities. According to Elsaesser, the Weimar intellectual knew more about themselves than any other critic and culture historian could ever possibly know. In order to illustrate the concept, this paper deals with *Metropolis* and *M*, two Fritz Lang's films which

weren't analyzed by Elsaesser under that category, that, by its turn, might be very useful for a historicist approach towards the Weimar period.

KEY WORDS: Weimar Republic, german cinema, Fritz Lang.

NOTAS

- 1 O leitor terá bom proveito com a leitura dos seguintes textos: FALCON, FRANCISCO. Historicismo: a atualidade de uma questão aparentemente inatual. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 4, 1997. MARTINS, Estevão de Rezende. Historicismo: tese, legado, fragilidade. *História Revista*. Revista do Departamento de História e do Programa de Mestrado em História (UFG). v. 7, n. 1/2, 2002. Uma boa abordagem da história do conceito encontra-se em IGGERS, Georg. Historicism: the history and the meaning of the term. *Journal of the History of Ideas*, v. 56, n. 1, jan. 1995.
- 2 Para o leitor curioso, ver uma boa análise da conquista do poder por Hitler em KERSHAW, Ian. Hitler: um perfil do poder. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, cap. 2.
- 3 Podemos encontrar tais abordagens no diálogo com conceitos psicanalíticos como trauma e melancolia. Para o conceito de trauma, ver RÜSEN, Jörn. Krise, Trauma, Identität. In: _____. *Zerbrechende Zeit*. Köln: Böhlau, 2002.
- 4 Uma boa e simples abordagem do problema encontra-se em SCHORSKE, Carl. A história e o estudo da cultura. In: _____. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 5 Para compreender a polêmica instaurada durante o processo de criação de O Gabinete do Dr. Caligari, consultar: ROBINSON, David. *O gabinete do Dr. Caligari*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- 6 "Rotwang with his invention". Imagem reproduzida pela F.W. Murnau Foundation. Disponível em: <<http://www.nytstore.com/ProdDetail.aspx?prodId=3082>>. Acesso em: 29 out. 2007.
- 7 A primeira edição de *Betrachtungen eines Unpolitischen* é de 1918, portanto, alguns bons anos antes de Adolf Hitler apropriar-se da alcunha de "Führer".

REFERÊNCIAS

DILTHEY, Wilhelm. *Vida y poesía*. Traduzido por Wenceslao Roces. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

ELSAESSER, Thomas. *Weimar cinema and after: germany's historical imaginary*. London; New York: Routledge, 2000.

_____. *Metropolis*. London: BFI Publishing, 2005.

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

- GUNNING, Tom. *The films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*. London: BFI Publishing, 2006.
- HEISENBERG, Werner. *A parte e o todo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich*. São Paulo: Ensaio/Campinas: Ed. Unicamp, 1993.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- MANN, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001.
- MANNHEIM, Karl. O problema da "Intelligentsia": um estudo de seu papel no passado e no presente. *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- NAZÁRIO, Luiz. O expressionismo e o cinema. In: GUINSBURG, Jacó. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RINGER, Fritz K. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã 1890-1933*. São Paulo: Edusp, 2000.
- RÜSEN, Jörn. Krise, trauma, identität. In: _____. *Zerbrechende Zeit*. Köln: Böhlau, 2002.
- SCHORSKE, Carl. A história e o estudo da cultura. In: _____. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SPENGLER, Oswald. *A decadência do Ocidente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964.
- XAVIER, Ismail. A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em *Metropolis*. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.