

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

O ESOTERISMO NO EXPRESSIONISMO ALEMÃO:
A OBRA DE F.W MURNAU

THAUAN DE ASSIS MONTEIRO

JUIZ DE FORA

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

O ESOTERISMO NO EXPRESSIONISMO ALEMÃO:
A OBRA DE F.W.MURNAU

THAUAN DE ASSIS MONTEIRO

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para
obtenção de grau de Bacharel em
Comunicação Social na Faculdade de
Comunicação Social da UFJF

Orientador: Prof^a. Dr. Marco Antônio de Carvalho Bonetti

Juiz de Fora

2012

Thauan de Assis Monteiro

O Esoterismo no Expressionismo Alemão:

A obra de F.W. Murnau

Monografia apresentada como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Marco Antonio Bonetti

Trabalho de conclusão de curso em 26/10/2012 aprovado pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Marco Antonio de Carvalho Bonetti (UFJF) – Orientador

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF)

Prof. Dr. José Luiz Ribeiro (UFJF) - Convidado

Conceito obtido:_____

Juiz de Fora

2012

Agradecimentos

A Deus, pela misericórdia sempre presente

Aos meus pais, pelo amor e paciência

Ao amigo José Renato, pela companhia sincera e caridosa

Ao amigo José Luiz Ribeiro, pelas lições de ironia num ambiente de estupidez aviltante

Ao orientador Marco Antonio Bonetti pela confiança e conversas sempre proveitosas

Sumário

1 – Introdução	1
2 – Circunstância histórica.....	9
3 – O Esoterismo no Expressionismo Alemão: A obra de Murnau e a retomada do verdadeiro sentido de transcendência.....	23
4 – A Filosofia do Romantismo.....	38
5 – Considerações Finais	55
6 – Bibliografia.....	56

Resumo

O presente trabalho visa apontar os elementos de ordem esotérica presentes na obra de F.W. Murnau e partir disso encaixar, não apenas a referida filmografia do diretor, mas também todo o expressionismo alemão no panorama cultural do movimento literário e filosófico do romantismo tal como desenvolvido no contexto da Alemanha, onde o apelo às questões metafísicas tinham função medular e representavam uma reação ao movimento racionalista do século XVII.

Palavras chave: Murnau, Expressionismo e Romantismo.

Introdução

Era objetivo deste trabalho, como demonstrado em seu anteprojeto, buscar nos filmes de Friederich Wilhelm Murnau as raízes de ordem esotérica na qual estavam imersos, e deste modo, a partir deles, lançar um olhar senão novo, no mínimo pouco tocado, pelo menos no Brasil, sobre toda a fase do Expressionismo Alemão.

Contudo, de antemão, devo dizer que este objetivo não será cumprido, pelo menos não na sua inteireza, ou não na medida mesma oferecida pelo material de trabalho.

Acontece que, é preciso reconhecer, ao começar vasculhar os filmes em busca das pistas metafísicas que já havia encontrado por indicação de outros autores, e por isto julgar a empreitada, senão fácil, ao menos simples, acabei me deparando com um desafio maior do que o esperado.

A obra de Murnau apresentou não apenas elementos de esoterismo, como também estava toda fundada em uma determinada concepção estética mística alemã. Para ser mais claro: o fundo, ou assunto, de que Murnau trabalha não é apenas esotérico, como a forma pela qual ele apresenta o tema é também recheada de esoterismo.

A grosso modo, esquematizando muito o problema, toda arte é, pelo menos em princípio, composta de dois elementos: a circunstância, ou experiência, que ela deseja expressar, e a isto chamamos fundo, e por outro lado, complementarmente, existe o modo pelo qual é comunicada essa experiência, juntamente com o aspecto e a perspectiva ressaltada nela, ao que damos o nome de forma.

Tendo em vista que a forma e o fundo são elementos diversos, do mesmo modo como um bolo não se confunde com seus ingredientes ou com a finalidade de sua fabricação, quando falamos de arte, podemos nos focar ou nos temas abordados pelo autor, ou na maneira pela qual ele conseguiu produzir determinado efeito. Este último aspecto geralmente é de interesse dos especialistas e críticos da área.

Pois bem, é crônico na Alemanha uma visão artística para qual o objeto da arte deveria falar da realidade transcendente. “Para os defensores desta concepção, as coisas são véus, aparências, que nos escondem a realidade última. Através da arte mística do símbolo, o artista funde-se com o belo, e o espectador, pela *Einfühlung*, conhece também estado idêntico de fusão” (Santos 1962 p 64).

Destrincha Mário Ferreira dos Santos esta concepção estética:

“Como o racional pertence à intelectualidade, esta concepção funda-se no irracional, no que não é razão. O belo, desta forma não pode ser criticado.”

Consideram os defensores desta concepção que o racional mata a arte.

O belo é vivência, é vivido, é algo misterioso, supra-sensível. Por isso os que aceitam a mística na arte são anti-intelectualistas e aprovam apenas com um intuicionismo páthico.

O estetas latinos(os franceses especialmente) tendem em geral para uma concepção intelectualista da arte, enquanto os estetas alemães tendem para uma concepção mística(Einfühlung). [...]

A Einfühlung é uma palavra quase intraduzível para o nosso idioma. Significa uma penetração páthica, afetiva, intucionalmente vivencial do fato, no qual há uma fusão, sentir com... Alguns traduzem-na pela palavra endopathia, sentir endo, dentro, no fundo da coisa. Uma fusão simpatética com o objeto.

A Einfühlung é um caminho para o místico. Todo gozo estético repousa, em definitivo, na simpatia.” (Santos,1962 p.63)

Dáí segue outro ponto. Para esta concepção estética não apenas a obra deveria atingir seus espectadores através dos sentidos, como também o artista só poderia produzir algo digno do nome arte fundando-se num método pelo qual os sentimentos seriam a matéria prima e o veículo de acesso, a linguagem comunicante, do produto artístico.

Sob esta ótica mística, a produção da obra de arte poderia ser dividida em três partes:

“

- 1) Concepção – quando o artista, fundindo-se com a emoção, que lhe provoca o motivo, está no estado páthico de criar a obra de arte, estado em que a concebe e a vive emocionalmente
- 2) Realização- quando o artista, procura, pelos meios de expressão e pelo auxílio da técnica revelá-lo.

- 3) Comunicação – que se dá quando o espectador, o contemplador da obra, consegue entrar em *Einführung* com a obra, senti-la, vivê-la, nela fundi-se, nela comungar (comunhão)” (Santos, 1962)

Ora - voltando a falar da forma e do fundo- uma coisa é estudar a temática de um determinado autor e sua visão sobre o objeto. Por exemplo, podemos desenvolver toda uma tese sobre a visão crítica que Machado de Assis possuía da sociedade burguesa que retratou em suas obras. *Adultério*, *jogo de interesses*, *verniz social*, *mentira das relações humanas* e a *sucessão de autoenganos* permeiam toda a obra do autor de Bráz Cubas.

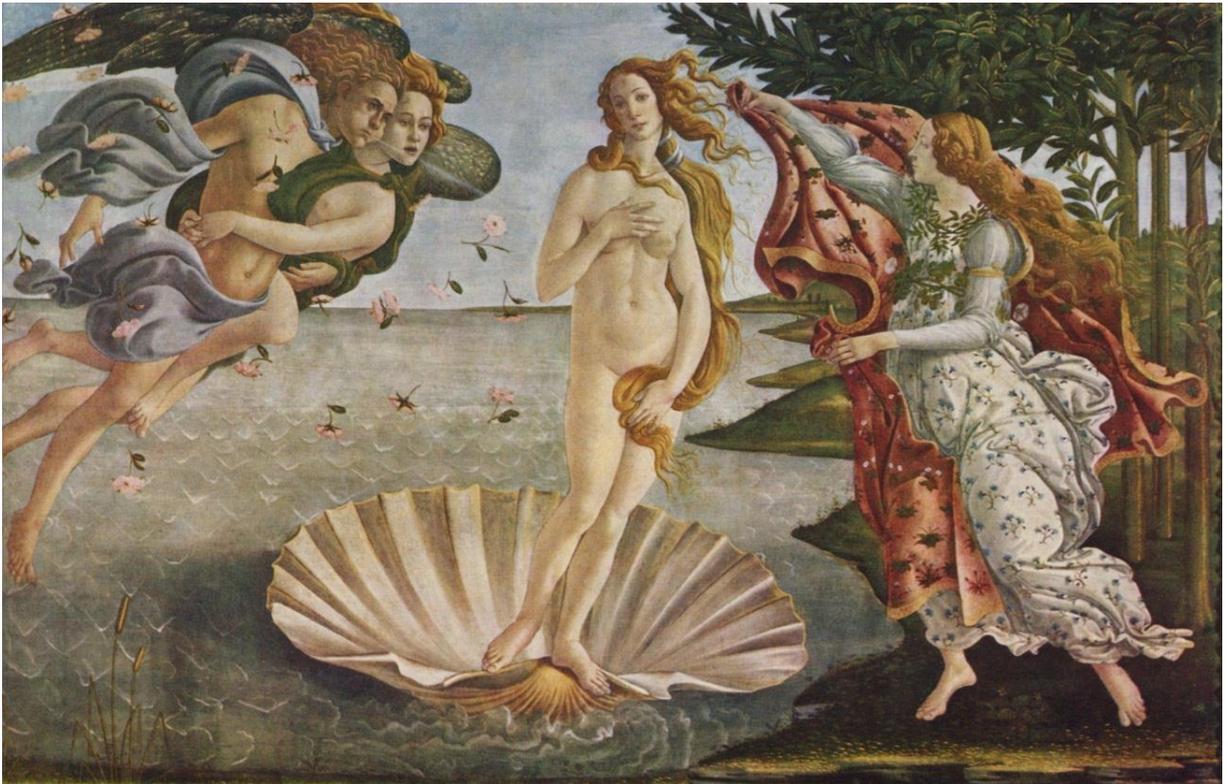
Podemos até discutir o mote do realismo que envereda por representar os momentos banais da vida humana em detrimento dos acontecimentos magnânimos da humanidade.

Tudo isto podemos aprofundar em torno do fundo da obra machadiana sem em nenhum momento discutir a forma que molda esse material.

Agora, este tipo de abordagem é impossível quando se fala da estética mística alemã, e mais ainda quando falamos de Murnau, e pelo seguinte motivo: não apenas os temas são de ordem metafísica, com histórias girando em torno da descoberta pelo sentido da vida, ascese espiritual, sacrifício de amor, etc; como também estes temas são trabalhados para despertar no espectador a consciência do para além. Todavia há outra camada significado embutida nesta forma que dá sua verdadeira densidade e complexidade.

A concepção mística remonta até Renascença, que por sua vez bebeu em fontes neoplatônicas, para fundamentar sua visão artística. Pincelando o que pretendemos explicar de maneira um pouco menos resumida mais adiante, para muitos artistas da Renascença, havia não apenas um mundo para além deste, mas o belo era o veículo mesmo através do qual o homem se reintegra na realidade, percebendo o material visível, por um lado, e o espiritual invisível, de outro.

Exemplo mais que perfeito desta ideia, é o famoso quadro de Sandro Botticelli “O nascimento de Vênus”



Nesta obra prima, temos uma metalinguagem por assim dizer, afinal trata-se de uma obra de arte falando da beleza. Mas não é falando de qualquer maneira, ela está representando o nascimento da deusa da beleza, Vênus, ou seja, o quadro está falando de uma experiência fundante da existência humana no cosmos. Em outras palavras, está falando de um fundamento da constituição humana, na ausência do qual o homem não realiza sua existência.

E como essa experiência fundante está sendo apresentada?

Começemos por baixo. A Vênus está vindo do mar para terra. A água, além de ser o símbolo da matéria informe, indiferenciada, é, ao mesmo tempo, na ocasião de aparecer sob a figura do mar ou oceano, também símbolo do transcendente, do mistério, daquilo que está para além.

Pensemos na experiência de olhar o mar ou um lago de águas profundas. Na superfície enxergamos bem, quanto mais conduzimos nossa visão para o fundo, menos vemos. O que era claro e transparente assume a forma de um breu denso e intransponível. Por fim, sabemos com toda certeza que existe algo lá, no entanto, não podemos afirmar do que se trata (o que é).

A imensidão do mar é outro aspecto que reforça ainda mais essa noção de mistério. Para penetrar neste meio, o homem precisa de uma espécie de veículo que o coloque em contato, integre e possibilite-o viver ali.

De outro modo. Afirmar que o homem precisa de um mediador para participar da realidade da água (símbolo do transcendente), é o mesmo que dizer que o homem pertence a outro ambiente, e este ambiente é a terra, e ela está definitivamente separada das águas.

A terra representa a vida imanente, é onde o homem encontra a segurança, é o terreno do conhecido, do palpável, da certeza. Expressões como “perdi o chão” ou “areia movediça”, transmitem o senso de desorientação que toma as pessoas ao saírem do ambiente normal de seus domínios, a saída de um estado de certeza para outro de dúvida, do conhecimento para do desconhecimento.

Pois bem, na tela terra e mar se complementam representando o mundo imanente e o transcendente. Vênus, a Beleza, é conduzida, através do sopro de Zéfiro, para o mundo material. Ela é um sinal aqui na terra de existência do “para além”, isto porque a beleza em si mesma não é daqui, vem do mundo de mistério. A beleza não é da terra, sua natureza participa do transcendente não do imanente.

Continuando o raciocínio vamos destacar dois pontos envolvendo Zéfiro.

O primeiro é que Zéfiro é vento do oeste, também conhecido como o vento favorável, daí seu nome romano Favônio, aquele que traz a primavera. O segundo ponto é que ele é representado com asas, assemelhando-se a um anjo. A palavra anjo em uma de suas significações etimológicas significa mensageiro, daí dizer que o termo designa o que ele faz mas não o que é propriamente.

Zéfiro, figurando um anjo, traz a mensagem da beleza que por sua vez sinaliza a existência do outro mundo. E o mais importante, traz essa mensagem com um sopro.

Na cultura cristã o ar, o vento e o sopro são símbolos característicos da ação do Espírito Santo. A Terceira Pessoa da Santíssima Trindade é ao mesmo tempo o Espírito Santo do Amor (o Amor da Pai pelo Filho e do Filho pelo Pai, formando Pessoa distinta na ordem divina da mesma Essência) e também o Espírito da Verdade.

Quando Cristo ascende ao céus, ele diz que enviará o Espírito consolador que guiará os fiéis na terra e dará conhecimento da verdade a eles.

A partir destes elementos simbólicos podemos montar o seguinte painel sobre do quadro de Botticelli: a beleza é o sinal mais evidente do mundo que transcende e abarca a vida terrestre, sendo portanto o primeiro meio de reintegrar o homem na realidade, posicionando-o de maneira adequada perante o cosmos.

Isto só acontece porque a beleza não é apenas matéria de juízo de gosto mas também algo da ordem objetiva, portanto captável pelo intelecto e suas propriedades, usando as palavras de Olavo de Carvalho, “não basta que seja belo, é necessário que seja verdadeiramente belo”- o Espírito revela a verdade- do contrário não passaria de uma ilusão.

E para melhor representar esta condição, a beleza ao botar os pés na terra, logo será coberta pelo manto vermelho de uma das Horas - ninfas responsáveis por lembrar os horários e tempos de cada coisa - fechando assim a ideia de que no mundo temporal a realidade metafísica que o sustenta só aparece através do manto do símbolo que, por sua vez, está cravado em tudo o que é belo.

Justamente com esses elementos podemos montar a seguinte equação: o belo indica o transcendente, e o belo é domínio da arte, logo, a arte é o a técnica pela qual, se não alcançamos, pelo menos contemplamos o transcendente.

Na obra de Murnau encontramos situação semelhante, com os mesmos elementos só que em um arranjo diferente, e neste caso a ordem dos fatores altera o produto.

Em Botticelli nós temos a arte para falar da beleza, e por essa razão, o tema da transcendência é explicado por compor a natureza do objeto. Em Murnau o foco é a transcendência, e por essa razão a beleza se torna o melhor meio de comunicação.

Essa mudança aparentemente pequena revela uma mudança de plano, e proposta de cada obra. Em Botticelli o que existe é um novo padrão estético a ser pregado que por razões históricas se voltou para os padrões estéticos da antiguidade. Em Murnau o objetivo não é simplesmente fazer arte, ou discutir padrões estéticos, mas antes recuperar o sentido transcendente das coisas.

É importante lembrar que estamos falando do início do século XX, época na qual o estreitamento da visão do homem em relação a realidade foi progressivo. Ideias do campo científico como evolucionismo e relatividade somadas a uma série de erros filosóficos, acumulados séculos após séculos na modernidade, e certos avanços de ordem tecnológica como: eletricidade, descoberta do petróleo, produção industrial em grande escala, criou um espírito de estranhamento em relação a eternidade.

Quando não era abertamente combatida, sob a pecha de lorota e artifício barato para enganar uma meia dúzia de tolos não iluminados pelas lâmpadas incandescentes da razão, a eternidade era jogada pra escanteio, como assunto de mau agouro, tomada por sinônimo do único mal sem remédio: a morte.

Exatamente por se constituir de um tema com raízes tão profundas que este trabalho sobre Murnau tornou-se mais modesto em seus objetivos. Aqui, tentamos mapear os pontos necessários para tornar a obra mais inteligível, tanto em seu conteúdo quanto em seu objetivo. Indicar apenas os pontos problemáticos e não resolvê-los, pois dizem respeito a um trabalho e esforço a ser dispensado que não posso empreender no momento.

Para exemplificar- e aqui vou dar exemplo dos três aspectos a ser contextualizados- é impossível tentar entender Murnau e o Expressionismo sem falar do contexto histórico em que aparecem, da unificação alemã até a segunda guerra, depois da influência cultural do romantismo alemão e a terceira e decorrência desta, da filosofia romântica.

Aqui cabe outro parêntesis, a obra de Murnau em específico parece apresentar um tom dissonante do romantismo como um todo, porque enquanto primeiro tende a cair em um panteísmo, confundindo a realidade imanente com o transcendente, em Murnau o que parece é um resgate do simbolismo natural, comum na Idade Média, que via a natureza como símbolo da realidade transcendente, e não como transcendente em si mesma. Mas isto é assunto para mais tarde.

Por essas outras que esta monografia não se tornou um dos doze trabalhos de Hércules, mas com toda certeza um trabalho para doze Thauans. Daí mudarmos para a chave da topografia e da geografia. Apenas mapear o cenário, apontar as trilhas por onde uma investigação mais preparada possa seguir, extraindo um produto mais rentável.

As circunstâncias deste trabalho se assemelham ao caso do sujeito que, engano por uma forte neblina, começou subindo o que julgava ser um pequeno morro. Com o desenrolar da caminhada, ao notar que trilha nunca terminava, o indivíduo decidiu retornar. Ao chegar no ponto de partida, com a névoa dispersa, percebeu que na verdade tratava-se de uma imensa montanha.

Aqui deu-se o mesmo. Comecei a caminhar, seguindo a estrada pensando que subia uma ladeira, no máximo uma colina. Então, eis que de repente, depois escoicear uma ideia vaga e de rechaçar uma prazerosa distração, encontrei-me no Himalaia, escalando o Everest. A isto que os iniciados nas seitas esotéricas chamam de Grandes Mistérios. Por hora, os pequenos bastam.

Circunstância Histórica

A maioria dos autores divide o cinema alemão, do período do surgimento da arte até o momento logo anterior a ascensão do Nacional Socialismo, em, pelo menos, cinco momentos com características bem próprias.

O primeiro, e menos importante, é aquele nomeado por Kracauer de período arcaico, que vai de 1895 até 1918.

Como assinala Enno Patalas, essa fase cuida da gestação, nascimento e os primeiros passos da arte cinematográfica na Alemanha, sobretudo após a Primeira Guerra. Graças a precariedade econômica, o cinema começa ganhar destaque, justamente por representar uma grande oportunidade para tirar muitos empresários do atoleiro.

A desvalorização do marco fazia a importação de filmes um empreendimento caro. Mesmo os estúdios estrangeiros não viam com bons olhos o negócio de levar seus filmes para o país. O câmbio elevava os gastos, e a partir daí seus produtos chegariam ao mercado com o preço tão elevado que não encontrariam clientes. O benefício não pagaria o custo, mas há males que vem para o bem.

Pelo lado germânico, a crise financeira afastava os concorrentes de grande porte do setor e, devido ao baixo valor da moeda, o negócio se tornava, para o empreendedor alemão, um investimento de baixo custo e risco. Trocando em miúdos, como o marco tinha pouco peso no mundo financeiro, caso o investimento em um filme desse errado, o dinheiro perdido seria relativamente pouco.

Isto pode não parecer muita coisa, mas graças a este menor custo das produções que os cineastas podiam arriscar na criação de novas linguagens e dar vida às novas histórias, desenvolvendo um sentido artístico para o novo meio técnico.

Contudo, a partir de 1924 a economia alemã se recupera e os maiores estúdios passam a investir em filmes de grande porte que possam atrair um número maior de espectadores. Neste instante, o interesse comercial passa a falar mais alto, até porque, com a estabilização da moeda, as companhias estrangeiras, principalmente norte-americanas, passam a veicular seus filmes, aumentando a concorrência.

“A indústria alemã de filmes caracterizava-se através de uns poucos consórcios financeiros à base de imenso capital de ações (sociedades anônimas) e por numerosas companhias economicamente fracas.

Esta era situação até o surgimento da concentração forçada pelos nacional-socialistas quando da sua ascensão ao poder. O complexo mais forte de produção e distribuição era a UFA, fundada em 1917. Depois da guerra caiu inteiramente nas mãos do banco alemão (Deutsche Bank)

Ao lado desta, poucas empresas conseguiram impor-se: ‘Decla-Bioscop’, ‘Emelka’, ‘Phoebus’ e ‘Terra’. Mas por pouco tempo, pois acabavam sendo incorporadas como, por exemplo, foi da ‘Decla-Bioscop’, tragada pela UFA.

O florescimento aparente alcançou seu ponto mais alto em 1922, quando foram produzidos 474 filmes de longa metragem, número posteriormente jamais alcançado na Alemanha. Neste ano somente os EEUU conseguiram ultrapassar a produção alemã.”(PATALAS, GREGOR, 1975, PÁG 9)

Enquanto a crise existia, o experimentalismo encontrava seu espaço de certa maneira liberado nos estúdios. Um dos gêneros que marcaram foram os filmes de conteúdo pornográfico.

Aproveitando o gancho do esclarecimento sexual sobre doenças venéreas nas escolas, ainda durante a Primeira Guerra, o diretor Richard Oswald conseguiu patrocínio de instituições de saúde para realizar o filme “Es werde Lich” de 1917 que abordava o tema da sífilis. A coisa deu tão certo que com o fim da guerra e abolição da censura, Oswald chegou a produzir mais três continuações para o seu “Que se faça a Luz”.

Com esta ideia iluminada, viu-se o caminho aberto para mais diretores trilharem o roteiro da sacanagem. Títulos de filmes como Hyänem der Lust (Hienas da luxúria), Verlorene Töcher (Irmãs Perdidas) e Gelübde der Keuchheit (Voto de Castidade) nos dão uma ideia de quão profícuo foi o gênero.

Segundo Kracauer, “o apelo à curiosidade sexual provou ser um sólido negócio comercial. De acordo com os balanços, muitas salas de cinema dobravam seus lucros mensais todas as vezes em que exibiam os famosos filmes de sexo” (KRAKAUER, PÁG 61)

Apesar do breve sucesso financeiro, os filmes logo encontraram a oposição da sociedade, inclusive de jovens que em lugares como Dresden e Leipzig tomaram a

frente no combate ao “lixo cinematográfico”. Em Dusseldorf a tela de uma sala de exibição chegou a ser rasgada.

“Apesar de alguns terem fingido ficar escandalizados com a intolerância do Código Penal, estes filmes nada tinham em comum com a revolta de antes da guerra contra as convenções sexuais ultrapassadas. Nem refletiam os sentimentos eróticos revolucionários que agitavam a literatura da época. Eram apenas filmes vulgares vendendo sexo para o público.” (KRAKAUER, 1988, PÁG 62)

Por outro lado, o gênero do filme histórico também aparecia, neste período da primeira década do século XX, marcando a primeira contribuição estilística e técnica para o cinema alemão. Sem dúvida alguma, o maior nome deste período é Ernst Lubitsch.

Como grande parte de todo métier cinematográfico alemão, Lubitsch passou pelo teatro de Max Reinhardt, com ele aprendeu a como preencher os espaços do cenário com atores e figuração, sem perder a dramaticidade e organização.

O volume de gente era fundamental para quem iria tratar de filmes épicos com personagens famosos da humanidade. Todavia uma grande contribuição de estilo que se pode atribuir a Lubitsch é o chamado tratamento “humano” dada a suas histórias.

Nelas os grandes acontecimentos políticos são vistos como pano de fundo de um drama humano que envolve sentimentos de amor e mesquinhez. Reis, nobres e faraós que antes eram vistos como pessoas impolutas e distantes da população comum, aparecem num outro patamar existencial. São aproximadas do público por crises de ciúme, traição e desejo de vingança.

Em “Madame Du Barry” a queda da Bastilha acontece porque a amante de Luís XIV convence o rei da França a soltar um outro amante da protagonista, Armand, que passa a ocupar um lugar na guarda real do palácio. Este, por sua vez, não satisfeito em ver o rei com sua mulher, incentiva o sapateiro Paillet a promover uma revolta contra a monarquia.

Neste ínterim Luís XIV cai doente e morre. Du Barry manda prender o sapateiro revolucionário, contudo Armand segue incitando a massa a se revoltar. O movimento

culmina com a destruição da Bastilha, símbolo maior do poder dos monarcas, e a instalação do tribunal revolucionário.

Armand tenta usar sua influência para salvar sua amante mas acaba sendo morto por Paillet, Du Barry é condenada à morte.

Enredo parecido possui “Anna Boleyn” que conta a história de Henrique VIII e “Das Weib des Pharao”. Em ambos os casos, reis poderosos não tem seu amor correspondido e abusam de sua autoridade para prejudicar os protagonistas. O final trágico sempre termina com a morte de todos envolvidos.

Na verdade a “tendência psicológica de enfatizar detalhes como mosaicos arabescos ou as costas de uma multidão - aparentes bagatelas que, no entanto, efetivamente resumiam os principais acontecimentos emocionais-” (Kracauer 1988) é uma conquista expressiva da arte cinematográfica.

Justamente esta “tendência psicológica” aliada à ideia de forças ocultas que aparecem atuar de maneira decisiva sobre a vida humana que já estão presentes em Lubitsch, serão aprofundadas pelo Expressionismo.

Isto fica evidente, sem sombra de dúvida, com o filme “Das Kabinet des Dr. Caligari”. O tratamento psicológico da produção é altamente acentuado, tanto pelo enredo quanto pela maquiagem e cenário.

A estreia de Lubitsch nos filmes históricos é de 1919 ,com “Madame Du Barry”. Caligari é produzido neste mesmo ano e seu lançamento ocorre em 1920, em Berlim.

Eis a história.

Um circo chega na cidade e entre as atrações está a barraca do Dr. Caligari. Lá, um sonâmbulo, Cesare, a mando de seu mestre, faz predições. No show dois amigos estão presentes, um deles pergunta ao adivinho quanto vai viver, e Cesare responde: até o anoitecer. No dia seguinte, Francis descobre que seu amigo Alan está morto.

Sabendo que o amigo teve morte semelhante a de um funcionário da prefeitura, que havia negado licença para Caligari atuar com seu show, Francis desconfia do caso e pede ajuda ao pai de sua amada Jane para descobrir o que de fato está acontecendo.

Ao abordar Caligari, ambos são interrompidos pela notícia de que a polícia havia capturado o suposto assassino de Alan. Desconfirmada a hipótese, Francis continua no encalço de Caligari, vigiando a tenda do show. Mas sem perceber, Francis observa um boneco que substitui o verdadeiro Cesare que, a esta altura da história, tenta matar e depois sequestrar Jane.

O pai da mocinha corre atrás da filha e frustra o sequestro do sonâmbulo que acaba por morrer de exaustão. Ao saber da história, Francis tem um novo encontro com Caligari, desta vez acompanhado de policiais, e descobre o boneco que substituíra Cesare.

Caligari, aproveitando um descuido da polícia, foge para um manicômio. Na cola do vilão segue Francis. Ao chegar no Hospício, e procurar pelo diretor, o mocinho tem um surpresa: Caligari é o diretor do local.

Então, no dia seguinte, Francis conta sua história para membros da equipe médica do hospital, que o ajudam a vasculhar o escritório do diretor enquanto ele dorme.

Na sala, a equipe descobre um volume antigo no qual é contada a história de um antigo hipnotizador chamado Caligari, que andava pela Itália a matar pessoas com o seu carrasco Cesare. Então Francis compreende, lendo o registros do médico, que o diretor se tornou obsessivo com a prática hipnótica e acabou assumindo a identidade de Caligari e usando o paciente para execução de suas fantasias macabras.

Para fazê-lo reconhecer seus crimes, Francis confronta o diretor com o corpo do paciente, Cesare, morto. Diante do fato o médico enlouquece.

A história acabaria aí se não fosse o fato dela ter começado com Francis sentado em um banco narrando os acontecimentos a um Senhor. (Nesta hora acontece uma sequência de cenas) que mostram Jane, Cesare e demais pessoas internados em um sanatório, no qual Francis também é um paciente.

Então ao ver Jane e Cesare, Francis tem uma crise e é conduzido a enfermaria. Lá, o protagonista vê no senhor que conversava com ele, o médico do hospital, a figura do Caligari. O médico reconhecendo o estado do paciente, afirma que agora já está pronto para curá-lo.

Pois bem, a trama do Gabinete do Dr. Caligari se tornou referência não apenas por este intrincado enredo psicológico mas também por conta da montagem do filme, com suas maquiagens pesadas e seus cenários distorcidos.





Se o salmista dizia que a criação canta a Glória de Deus, em Caligari o ambiente denota todo estado de confusão mental, psicopatologia e distorção da realidade. O filme inteiro procura usar da linguagem usual do mundo psíquico : a alegoria.

“As primeiras experiências artísticas do cinema alemão revelam a tendência de representar fenômenos interiores do espírito em sua objetivação simbólica. [...]

A cisão interior é uma experiência que, no cinema alemão, se intensifica até a obsessão: uma pessoa aparece conduzida por forças ocultas e pratica ações pelas quais absolutamente não se sente responsável. A imagem do espelho e a sombra são as manifestações mais sensíveis desse ‘outro eu’, do ‘mal’ nas profundezas do próprio espírito, bem como ‘Es’ e do subconsciente. [...]

“O que de ‘Caligari’ permanece vivo no cinema alemão dos anos subsequentes foi a tendência de fazer o mundo circundante falar como expressão objetiva do espírito, da emoção do estado interior” (Patalas, 1975, págs. 13 - 16)

Pois bem, aqui está um dos pontos mais interessantes Expressionismo. Caligari foi produzido em 1920, ou seja, uma época marcada pela recessão econômica alemã, somada ao trauma da derrota na Primeira Guerra.

Cabe aqui a seguinte pergunta: por quê em um período no qual a condição material de vida estava tão debilitada, o cinema retrataria a vida de uma maneira tão pouco realista? Por quê não denunciar as mazelas, a pobreza pela qual o povo alemão estava passando?

Responder essa pergunta é algo arriscado, todavia podemos tentar juntar algumas peças desse quebra-cabeças para ver se enxergamos algo, ainda que vagamente.

No Convívio Dante Alighieri expunha os quatro sentidos, já consagrados pelos escolásticos, que um texto pode ter: o literal ou histórico que é o mais apegado a letra do escrito. O segundo é o alegórico no qual o autor para falar “de terceiros” usa certas imagens que aparentemente não tem nada haver com o que no fundo se quer dizer. Um exemplo do sentido alegórico são as fábulas, por isso a respeito deste sentido falava o poeta Florentino “é uma verdade escondida sob uma bela mentira”.

Há ainda o sentido moral ou tropológico no qual a pessoa capta um determinada conduta a ser tomada. E por fim existe o sentido Anagógico no qual apreende-se do texto um significado de ordem metafísica, uma mensagem que comunica a respeito das realidades transcendentais.

Embora esses quatro modos de interpretar tenham sido voltadas para textos, podemos dizer, sem exagero, que se aplicam para a arte em geral. Donde concluímos que o sentido mais adequado para interpretarmos os filmes expressionistas sejam a maneira alegórica, uma vez que as distorções no cenário, a maquiagem mórbida e mesmo a questão da loucura estão sinalizando para outra coisa.

Na visão de Kracauer, no caso do Gabinete do Dr. Caligari o tema central seria, em primeiro lugar, uma crítica ao Estado (Caligari) que se utilizava da massa ignorante (Cesare) para seus interesses próprios, como no caso da Primeira Guerra. Ainda seguindo esta linha de pensamento, o filme ainda expressaria a questão das forças ocultas que modulam de forma determinante a vida humana.

Este ponto é muito importante porque revela duas possíveis cosmovisões contidas no filme a respeito da realidade: a primeira na qual as pessoas são oprimidas por uma elite que as comanda e que é responsável pelo mal que as sucede. Daí a massa tomar consciência e reivindicar seus verdadeiros direitos.

A segunda, de ordem psicológica, na qual o ser humano é encarado como uma espécie de bichinho que pensa e tem consciência, mas no fundo isto é apenas a superfície de um negócio mais assombroso chamado inconsciente que possui suas leis e regras próprias. Embora não possa ser generalizado, esse argumento muitas vezes é levantado em questões de ordem moral, sinalizando a inculpabilidade humana mediante certas situações.

Esses dois pontos que não se anulam mas também não estão bem amarrados podem convergir com um olhar mais profundo.

Como bem observou o filósofo Eric Voegelin, na segunda metade do século XX, a Alemanha deu ao mundo quatro pensadores que influenciaram muito o Ocidente: Marx, Nietzsche, Freud e Weber.

Apesar de seus trabalhos não tratarem dos mesmos objetos, ou pelo menos, não no mesmo plano de investigação, eles possuem um denominador comum quanto a estrutura.

“No que eles acima de tudo concordam é que o homem, e suas ações, deve ser entendido da perspectiva do poder, do conflito e do instinto. Eles concentram atenção naquele nível de existência que, na ética cristã e clássica, está compreendido sob as *passiones*, as *concupiscentiae*, as *libidines*; o nível que foi declarado como natureza do homem por Hobbes e que, agora, depois da destruição da ética clássica pelo idealismo alemão, se tornou socialmente dominante dentro do clima de abandono da razão e do espírito” (Voegelin, 2008, pág 335)

Em razão desse rompimento, surge a necessidade de criar uma nova linguagem com termos que designassem os objetos na forma como eles os compreendiam.

Em Marx o vocabulário “é o da luta de classes, em Nietzsche a vontade de poder, em Freud o libido e em Weber a oportunidade racional de ação como a *Ananke* da política e da história”.

Ademais, todos eles compreendiam os valores como artifícios inventados ao longo da história da humanidade para conter aquilo que eles acreditavam ser o âmago da existência humana: os conflitos, os interesses e o instinto.

Voegelin identifica que este tipo de concepção da realidade só foi possível graças ao rompimento de uma visão objetiva de transcendência que existia até antes da Modernidade. Daí o autor perceber quatro consequências para a cosmovisão Ocidental.

A primeira consiste em uma espécie de mitificação da história: o imanente é carregado, de maneira simbólica, de sentido escatológico. Anteriormente o sentido e realização da vida humana se dava no pós-morte, com a salvação ou danação da alma, justificada pelos atos da pessoa em vida .

Com a perda do prestígio das religiões em suas concepções mais ortodoxas, a substituição vem com ideia da realização da sociedade perfeita e justa, por exemplo, no caso do marxismo, ou com o advento da era científica no positivismo de Comte.

A segunda consequência seria o “fenômeno da desilusão, acompanhado pelo sentimento de obrigação de viver a própria vida sem ilusões de transcendência. A negação do espírito produz o sofrimento do abandono por Deus”. (Voegelin, 2008)

A terceira consequência é um desdobramento deste último ponto. Sob o olhar da eternidade, o homem é criado a *imago Dei*. Sem transcendência, para que ele não

fique sem uma identidade, cabe ao homem criar sua própria imagem e semelhança. A concepção de tomar o “homem como é” é substituída pela ideia de tomar o homem como ele a imagina a si mesmo.

“O homem torna-se desumanizado. O sofrimento torna-se desumanizado. O sofrimento da falta de sentido de uma existência abandonada por Deus leva a uma irrupção da fantasia concupiscente, a uma criação grotesca de um ‘novo homem’, de Marx, e de um super-homem, de Nietzsche”.

Por fim, como diria Ortega y Gasset, “Cualquier verdad ignorada prepara su venganza”. O que se estabelece é uma espécie de teatro no qual o que existe é o simulacro de transcendência. Todos os aspectos ignorados retornam como fantasmas que assombram o intelecto, como os impulsos do ego freudiano clamando nos sonhos para se livrar das amarras do superego. A realidade quer recuperar seu lugar. Explica Voegelin:

“Já que as afirmações relacionadas ao mistérios do fundamento do ser já não devem emergir como exegese de uma experiência noética e pneumática, elas se tornam, para Nietzsche, máscaras do ‘espírito profundo’ do mundo imanente.

A procura pelo sentido da vida degenera em operações estéticas com símbolos de transcendência, a um jogo que mascara uma obrigação não obrigatória. Indo além do caso do Nietzsche, pode-se dizer em geral: os fenômenos de poder, conflito, instinto, classe, nação e raça do mundo imanente foram carregados com sentido de realidades não existentes e, portanto, tornaram-se máscaras de transcendência.

Notamos como característico o fenômeno de uma afirmação desesperada do jogo da vida do mundo imanente, que toma o problema da transcendência e enche este jogo com um sentido que ele, de fato, não tem. Nietzsche formulou este enchimento numa frase brilhante. Ele fala do homem que afirma a vida ‘que não apenas aprendeu a tolerar e lidar com o que era e é, mas que quer ter de novo, como foi e é, por toda a eternidade, insaciavelmente bradando da capo, não apenas para si mesmo, mas para toda a peça e encenação, e não apenas para uma encenação, mas basicamente para aquele que carece precisamente dessa encenação – E que a faz necessária (...) O quê? E isso não seria – circulus vitiosus deus? A eternidade divina é transposta para um jogo de imanência eterno, auto-repetitivo”. (Voegelin, 2008, pág 343)

Podemos traçar um paralelo entre a descrição desse estado patológico e o surgimento do Kammerspielfilm e a Nova objetividade.

Uma primeira mudança da fase Caligari para a dos “filmes de interiores” é em primeiro lugar a introdução de um viés realista nos filmes. O cotidiano passa ser o ambiente das obras, o tema são os dramas da vida burguesa, conduzidos, no geral, a um fim trágico, em razão dos impulsos dos protagonistas.

Em “Sylvester” o dono de um café se suicida porque sua mãe o afoga com suas exigências de ordem espiritual, já a motivação do suicídio da protagonista de “Hintertreppe” é o assassinato do noivo por um admirador secreto. O argumento de “Scherben” é o abuso de uma garota pelo chefe de seu pai que acaba por matar o aproveitador.

De certo modo, podemos visualizar aquele estado de desilusão e falta de esperança diagnosticado por Voegelin. A experiência do sofrimento que outrora era encarada como dentro de um conjunto que, de alguma maneira o justificava, agora perde seu amparo, no qual o suicídio acaba sendo a derradeira saída.

Como analisou Viktor Frankl, o ser humano consegue suportar tudo, menos a falta de sentido. Em sua experiência no campo de concentração, o psiquiatra austríaco observou que a mesma experiência vexaminosa do nazismo em certos indivíduos era completamente aniquilante enquanto em outras despertava um supremo senso de realidade e consciência da vida.

Analogamente foi o que aconteceu com a tendência do Kammerspielfilm. Os filmes que abraçaram o “canto do bode” cotidiano alcançam seu exemplar máximo em “Der letzte Mann”. A dura realidade que não perdoa os impulsos e enganos dos personagens, demonstra alguma dose de afeto e generosidade, com a virada espetacular e sem explicação.

“A última gargalhada” conta a história de um porteiro de hotel que é retirado de seu posto por conta de sua idade, e acaba sendo realocado como guarda de banheiros. Com essa perda, o personagem que possuía algum status social em razão de seu emprego, simbolizado em seu uniforme: um paletó e um cap, vê seu mundo desabar.

Após conseguir esconder de sua família o acontecimento, durante o casamento de sua filha, no dia seguinte é flagrado por sua mulher no posto de guarda de banheiro. Ao chegar em casa a farsa é desfeita, o protagonista é mandado para rua sob o olhar inquisidor das vizinhas.

O protagonista volta para o hotel, já totalmente abatido pelas circunstâncias, aceita sua condição de fracassado. Até que por uma virada inesperada se torna o beneficiário de um testamento deixado por rico hóspede do hotel. A partir desse dia “o porteiro” leva uma vida de glória como jamais imaginada, lembrando, a sua maneira, um pouco a vida Jó. O personagem bíblico após ter perdido tudo, acaba sendo recompensado em dobro por Deus em razão de fidelidade nos momentos de sofrimento.

Um dos destaques do filme é cena, durante o casamento da filha, na qual o “porteiro” bêbado sonha reconquistar seu posto original e desempenhando sua função com todo glamour e proeza heróica que o ego pode conceder a si. Aqui facilmente podemos detectar o que o fenômeno descrito por Voegelin.

“O sofrimento da falta de sentido de uma existência abandonada por Deus leva a uma irrupção da fantasia concupiscente, a uma criação grotesca de um ‘novo homem’, de Marx, e de um super-homem, de Nietzsche.”

Este espírito persegue os chamados ‘filmes de rua’ e culmina na Nova objetividade. Nos dois casos segue-se uma tendência de valorizar a vida comum preenchendo-a com um valor metafísico.

“Na sequência imediata dos filmes de ‘interiores’ provocados por Carl Mayer, estão os ‘filmes de rua’ (Strassenfilme) que se tornaram moda a partir de ‘Die Strasse’ (A rua, 1923)[...]”

A impossibilidade de escapar do mundo fechado, tal qual é apresentado no cinema de ‘interiores’, é visto aqui, nos filmes de rua, positivamente: o herói não sucumbe a necessidade férrea de seu destino. É exatamente seu destino que lhe proporciona segurança” (Patalas, pág19)

Em relação a “Neue Sachlichkeit” caracteriza Patalas citando Pabst

“... ‘ele mesmo só busca a vida onde ela se revela romântica, ou melhor, cruel o bastante’. Fala de homens cuja honestidade de honra colocam a moral acima do bem-estar material, e que são compensados por isso. [...]”

É exatamente nos pontos em que se apresenta analítico ‘objetivo’ que apresenta sua falta de visão. Em ‘Geheimnisse einer Seele’ (Segredos da alma) Pabst apresenta o caso de um neurótico curado mediante tratamento psicanalítico. A ação acaba numa apoteose da ‘vida normal e saudável’ (Patalas, 1965, 30-31).

Com essas informações podemos desenhar o seguinte quadro: a partir da segunda metade do século XIX, aparece na Alemanha um novo espírito de pensamento que se caracteriza, não no seu conteúdo manifesto, mas quanto sua forma, na construção simbólica de uma “segunda realidade” que visa preencher a lacuna deixada pela perda prestígio da tradição.

Neste paradigma cultural novo, o horizonte espiritual do homem estreita-se ao sentido temporal. A realização máxima do ser humano se dá no tempo, a eternidade é vista com desconfiança, quando não como inexistente.

Dáí ocorre o fenômeno de metavalorização da vida terrestre. Todo o quadro de referência de ordem metafísica recai sobre a vida material. Mas como ordem do ser permanece inalterada, existe um real descompasso entre o imanente e o transcendente, a fricção entre essas duas camadas gera uma total perda da consciência da segunda em razão da falta de compreensão em relação a primeira.

Os termos não designam mais os fenômenos, e aquilo que não ganha expressão acaba sendo enxotado do horizonte de consciência. Deste modo, todo “para-além” parece bobagem e o que passa interessar é este mundo, que é “certo” e visível.

A partir deste ponto, qualquer ameaça a “boa” condição material de vida é visto como uma violência àquilo que há de mais elevado e superior. A “Nova Objetividade”, que retratava de maneira tão positiva a vida burguesa, aparece justamente entre 1923 e 24 (“Der Schatz” – O Tesouro de Pabst), período no qual a economia germânica volta a se estabilizar.

Alcançado este patamar de relativa segurança material de vida, após passar por uma crise financeira e uma derrota bélica, sob uma perspectiva temporal de vida, é possível entender como um povo teme perder essa única possibilidade de ser “feliz”. Então o caminho está aberto para a ascensão de um regime como o Nazista que propõem erradicar o mal que aflige a população.

Contudo este ponto foge ao escopo deste trabalho. Nosso intuito aqui é mostrar como o Esoterismo aparece na obra de Murnau. Já mapeamos lugar na história onde ele se dá.

Se o povo alemão acordou do sonho da vida burguesa com a descida ao abismo da segunda guerra, houve antes quem entoou a canção de ninar que embalou o pesadelo. Pois bem, esta maldita cantilena foi pronunciada pelo Romantismo.

O Esoterismo no Expressionismo Alemão: A obra de Murnau e a retomada do verdadeiro sentido de transcendência

Nesta parte do trabalho vamos ao Expressionismo, mas, desta vez, olhando o movimento a luz da filosofia romântica, procurando identificar como os problemas ali abordados, que no século XIX ganharam expressão sobretudo na literatura, apareceram também no cinema da segunda década do século XX.

Lotte Eisner, em seu “Tela Demoníaca”, chega a sugerir que todo movimento expressionista não passe de romantismo cinematografado.

“Os autores românticos, como Novalis ou Jean Paul, antecipando o delírio visual e o estado de efervescência ininterrupto dos expressionistas, parecem ter quase previsto os planos encadeados do cinema. Aos olhos de Schlegel, em Lucinde, os traços da bem amada esfumam: ‘com muita rapidez, os contornos se transformam, retornaram à forma primeira e se metamorfosearam novamente, até desaparecem por completo aos meus olhos exaltados’. E o Jean Paul dos Flegeljahre assinala: ‘O mundo invisível, tal como os caos, queria gerar todas as coisas juntas e aos mesmo tempo; as flores se tornavam árvores, depois se transmudavam em colunas de nuvens, em cujo cume despontavam flores e rosto’.

Será presunção declarar que o cinema alemão não passa de um prolongamento do romantismo, e que a técnica moderna quase não faz outra coisa senão emprestar formas visíveis às imaginações românticas ? (Eisner, 1985,p.82).

Neste sentido, também vamos demonstrar como a obra de um diretor em específico, F. W. Murnau, acaba por representar a melhor expressão das conclusões de certa corrente desta filosofia, ao mesmo tempo que representa um passo em direção a uma concepção simbólica da realidade.

Todavia aqui não caberá uma análise pormenorizada de cada filme do cineasta mas antes uma visão de conjunto. A partir disso, outros trabalhos podem surgir mostrando e desenvolvendo como esse sentido geral aparece em cada obra em específico.

Um caso deste tipo, mas aplicado à literatura, é o trabalho do historiador, poeta e místico sufi inglês Martin Lings. Em seu livro “A arte secreta de Shakespeare”,

Lings analisa a obra do bardo, peça a peça, expondo os componentes místicos ali contidos, e demonstra como cada história trata de uma jornada espiritual.

Do mesmo modo esperamos que este trabalho permita desdobramentos mais profundos.

Mas agora deixemos o projetos hipotéticos de lado e vamos observar, como expressionismo e romantismo se relacionam.

Sem dúvida alguma, um dos pressupostos mais importantes da filosofia romântica é a ideia da concepção da existência a partir do eu. O subjetivismo oriundo desta ideia desenvolvido na base do *Einfühlung* acaba muitas vezes por amputar o caráter objetivo do mundo em torno, e enxergando-o apenas como expressão do ego.

Melhor exemplo disto no expressionismo não é senão “O Gabinete do Dr. Caligari”. Como já havíamos ressaltado antes, todo ambiente ali reflete o estado anímico do protagonista Francis.

Ainda observando os filmes sob esta óptica da sensação como veículo da experiência estética, fica mais claro entender porque os chamados *Kammerspielfilm* (filmes de interiores) evitavam ao máximo o uso de legendas, construindo o filme com o maior fluxo possível de cenas.

Neste sentido, seguindo a lógica romântica, podemos entender que a maior quantidade de legendas exigiria uma maior racionalização dos acontecimentos, o que, portanto, comprometeria a captação intuitiva do objeto e o pathos tão almejado não seria alcançado.

Aqui cabe também outro paralelo entre o romantismo e o expressionismo. O uso do plano subjetivo em “A Última Gargalhada”, por exemplo, descrevendo a visão do protagonista bêbado com o cenário todo girando ao redor, pode ser encarado como um agravamento da expressão dessa concepção romântica.

Não apenas este recurso técnico ressalta a construção da narrativa em sentido subjetivo, mas a aprofunda no instante em que o espectador vê o que o personagem vê, o público é o personagem. A participação na subjetividade é maior.

Diferentemente do que acontece no *Caligari*, porque neste caso, o mundo como expressão da subjetividade é percebido desde de fora. Nós vemos os cenários retorcidos, percebemos que há um monte de loucos, então concluímos, o cenário ali está representando essa loucura. Mas neste caso estamos observamos desde fora. Já em a “Última Gargalhada”, nas cenas de plano objetivo, o espectador de fato entra no filme. Os filmes 3D devem muito a Murnau.

Há outro ponto interessante. Todos os outros personagem também denotam essa estrutura subjetiva, na medida em que a participação deles na história se resume a uma reação, positiva ou negativa, com o protagonista.

De outro modo. Não há notícia de como os demais personagens acompanham os fatos, eles parecem não ter vida própria, só existem em função do porteiro. Como observou Lotte Einser, eles não passam de “irradiações da essência íntima” do protagonista.

“Fantoches imprecisos, semelhantes às personagens anônimas de hotel, os vizinhos do ‘último homem’ existem apenas para espiar o herói, não adquirindo vida senão quando este aparece. Assim que o porteiro sobe para casa, pode-se apagar o lampião da escada, e se de manhã toda essa gente se põe nas janelas e sacadas para sacudir os lençóis e bater as colchas, seus gestos não parecem ter outro fim senão sublinhar, com um acompanhamento modesto e quase mecânico, a ação maior, que é a escovadela do uniforme sagrado” (Eisner, 1985,p.142)

No entanto é preciso dizer mais sobre o uso da câmera em “A última Gargalhada”, e aqui aproveitamos a deixa para começarmos a explorar propriamente o trabalho de Murnau.

O fenômeno que mais impressiona quando se vê seus filmes é riqueza da linguagem simbólica. Como poucos, Murnau se utiliza da sutileza das imagens para se comunicar em diversas camadas de significado.

Já que estávamos falando do “*Der Letzte Mann*”, vamos analisar alguns componentes da história. Em primeiro lugar o argumento: um porteiro de hotel, orgulhoso de seu cargo, admirado pela família e pelos vizinhos, envelhece e é removido de seu posto. Com a mudança, passa a trabalhar no banheiro masculino. Quando a família e os vizinhos descobrem a mudança de posto, o personagem é ridicularizado.

Pois bem, os elementos que compõem as cenas só conseguem contar a história, na mesma medida em que eles sugerem mais de uma camada de significado. Tanto maior é a expressividade de uma cena quanto mais evocações ela desperta. Um exemplo, é o momento em que cai o botão do uniforme do porteiro. A câmera acompanha todo o movimento.

Ora, o uniforme de porteiro lembra uma farda, suas funções no hotel também denotavam exigência de força e espírito de defesa, carregar as malas pesadas, guardar a entrada do hotel e abrigar os hóspedes da chuva etc.

Deste maneira a narrativa é intensificada em drama. Não há apenas o porteiro que vai para o lavatório, mas também agrega-se a evocação do soldado privado da batalha. Como assinala Eisner, na queda do botão há, ao mesmo tempo, a lembrança da humilhação sofrida pelo porteiro, e a sugestão da degradação militar.

De outra perspectiva, podemos destacar a cena na qual o protagonista recebe a notícia da perda do cargo. Enquanto uma lareira queima no fundo do cenário, o gerente, sujeito de corpo franzino, afetando superioridade com seu fraque, sentado em uma cadeira, fuma um charuto e informa o funcionário sobre a mudança de posto. Depois que ele vai embora, o gerente vai até a pia lavar as mãos. As associações mais óbvias são com Pôncio Pilatos e Mefistófeles.

Além disso, a própria perda do uniforme relembra a profecia de que Cristo teria suas vestes lançadas fora antes de morrer. E assim como Jesus, depois de morrer, desce aos infernos, o porteiro vai ocupar seu lugar no banheiro seguindo escada abaixo.

O filme termina de maneira inesperada: o protagonista recebe uma herança de um cliente que ele havia ajudado no banheiro do hotel.

Embora sempre se comente que o final foi introduzido a pedido de Emmil Jannings, é possível encaixar essa reviravolta, se estivermos atentos para o simbolismo que enforma o filme como um todo.

Como disse certa vez um crítico a respeito de Murnau: “O símbolo em sua obra jamais transmite aquela falsa profundidade sob a qual tantos alemães escondem um vazio pomposo”.

Pois bem, o detalhe que pode arrematar a história dando-lhe o perfeito acabamento é porta giratória do hotel. A respeito dela afirma Eisner:

“O movimento da porta giratória – cujo domínio deixa tão orgulhoso o porteiro que assim dirige as entradas e saídas – torna-se o turbilhão da vida onde entram e saem os seres humanos (...)

O objeto pode igualmente determinar ou acelerar as peripécias trágicas ...” (Eisner 1985)

Seguindo a dica da autora, podemos ver na porta giratória uma referência a roda da fortuna, figura simbólica presente na tradição medieval cristã e modernamente mais conhecida em razão do tarô. A roda representa as circunstâncias e fatores externos que tomam parte na vida pessoas podendo levar à glória ou à derrota.

A circularidade aponta para ideia de um ciclo, e também indica uma atemporalidade, indicando poder atingir, com sorte ou azar, qualquer pessoa a qualquer hora. “A roda gira dispensado alegria e tristeza, vida e morte, bem e mal”

No contexto da “Última Gargalhada”, a porta como roda da fortuna tem uma significação metafísica muito importante: ela representa também a situação de insegurança do homem perante a realidade. Explico.

Ortega y Gasset, em seu ensaio “Ideas y creencias”, já alertava para o perigo de que rondava a Europa na década 30 do século passado: confundir meras opiniões e elaborações intelectuais com a realidade mesma. Em uma distinção feita pelo filósofo espanhol, as ideias seriam as opiniões ou pensamentos que professamos de maneira aberta e declarada.

As crenças seriam as ideias de acordo com as quais nós agimos, sem explicitá-las. São os pressupostos em que se baseiam nossas ações. “São as ideias com que contamos”, diz Ortega.

Exemplo: Uma pessoa só começa a ler um livro, porque ela pressupõe que tenha algo escrito nas páginas, do contrário ela não leria. Este é um pensamento implícito e não declarado, sendo portanto uma crença.

Com efeito, levamos nossa vida com nossas crenças normalmente, achando que elas mesmo são a realidade. Nossas ações são determinadas por elas. O choque acontece quando as crenças falham. Todo ser humano já passou pela situação de descobrir-se errado. Aqui refiro-me não a uma ou outra besteira que falou, mas antes uma determinada postura que norteava sua vida.

Nestas situações onde a crença falha é que descobrimos que ela era apenas mais uma ideia, um pensamento, e não a realidade mesma. Quando isto acontece, o sujeito passa pelo “ensimesmamento”, no qual se encontra totalmente perdido, sem um ponto seguro de apoio. Prestes a naufragar “en el mar de dudas”.

Sem saber o que fazer, dividido entre uma coisa e outra, o sujeito elabora conscientemente um pensamento a respeito do problema. Note bem, isto é uma ideia, justamente pelo fato do sujeito não crer nela, ele sabe que existe uma distância entre o que imagina ser a realidade e o que ela de fato é.

O grande perigo rondando a Europa era o esquecimento pelas massas¹ – a palavra aqui está no sentido empregado pelo filósofo em seu livro a “La rebelión de las masas”, designando propriamente uma conduta ética e uma situação psicológica e não uma condição socioeconômica como normalmente se refere - da noção de que todo edifício científico, filosófico, religioso, poético etc. não passa de uma crença, isto é, uma resposta humana a uma situação de dúvida, sendo, por assim dizer, uma elaboração intelectual, e não a realidade mesma.

“Conste, pues que lo que solemos llamar mundo real o ‘exterior’ no es la nuda, auténtica y primaria realidad con que el hombre se encuentra, sino que es ya una interpretación dada por él a esa realidad, por tanto, una idea. Esta idea se há consolidado en creencia. Creer en una idea significa creer que es la realidad, por tanto, deja de verla como mera idea” (Ortega,1970, El aquero,p.46)

Com efeito, quando falamos de um mundo físico, estamos falando de uma parte da realidade, mas que é, antes de tudo, obra da nossa imaginação, no sentido de ser uma hipótese. Por isso, quando dizemos que alguma coisa é verdade, o que há aí não é uma igualdade entre a formulação verbal e a realidade, mas sim uma relação analógica, uma “correspondência”.

Daí o filósofo afirmar que o discurso poético é o modo mesmo de operar da inteligência humana, donde ele também assinala a necessidade de enxergar a ciência *sub specie poesis*, isto é, sob aparência da poesia. Entendendo que a maneira mesma da Inteligência testemunhar e captar a realidade é de natureza poética ou imaginativa.

Pois bem, a situação de ensimesmamento de que fala Ortega y Gasset, na qual o sujeito está ciente da sua ignorância e da total falta de capacidade para julgar as coisas que lhe acontecem- em outro ensaio, Ortega compara o ensimesmamento a um naufrágio, circunstância na qual para sobreviver, é preciso ater-se apenas ao necessário para não afundar – é a descrição do que a teologia cristã chama pobreza de espírito.

Na tradição cristã, esta primeira bem-aventurança está ligada ao abandono das opiniões. O indivíduo atinge a primeira perfeição espiritual quando ele reconhece que não sabe se as coisas que lhe sucedem são boas ou ruins, ainda que sejam agradáveis ou desagradáveis.

“A última gargalhada” apesar de ser usualmente categorizado dentro de um realismo-psicológico típico do *Kammerspielfilm*, também apresenta um forte conteúdo metafísico.

Enquanto era o porteiro, o protagonista vivia na segurança de sua vida pequeno burguesa, acreditando que ele era a fonte da daquela estabilidade. Nesta condição ele acalentava muito orgulho e vaidade. Prova disso é o sonho que ele tem durante a festa de casamento da filha, no qual não apenas recupera o emprego, como também se exhibe com toda força e altivez para ser admirado e reconhecido por todos.

Com efeito, na medida em que ele perde tudo que alimentava sua vaidade: o emprego, a família e os amigos, percebe a pequenez da vontade humana na ação sobre o mundo. É interessante notar o jogo entre os planos subjetivo e objetivo no filme, representando o jogo entre o “eu” e as circunstâncias. Lembrando novamente de Ortega y Gasset ,que além de filósofo era um grande frasista, “La vida es lo que hacemos y lo que nos pasa”.

Então, a roda da fortuna gira de novo e, quando ele menos espera, uma pequena ação dele gera uma grande consequência: ela ajuda um hóspede do hotel no banheiro. Este senhor acaba morrendo e deixa sua fortuna para o porteiro.

O filme termina de maneira cômica, o protagonista e o seu companheiro de sarjeta comendo desesperadamente, esbanjando dinheiro e saindo de carro de em busca de mais prazeres. Todavia isto não deixa de ser muito significativo porque é como se estivessem dizendo : Vamos aproveitar a circunstância favorável antes que a roda gire outra vez.

A mesma roda fortuna que tirou do porteiro sua libré foi a mesma lhe deu a herança. Julgar que a troca de cargo foi algo bom ou ruim, é impossível de dizer. Se ele não tivesse perdido a posição de porteiro não teria ajudado o hóspede no banheiro, então não receberia a herança. Por outro lado ele perdeu a família.

O sofrimento pelo qual passou teve um caráter purgativo sobre sua personalidade. Todas as reviravoltas que lhe sucederam ensinam o grau de ambiguidade da vida humana, daí que o ensimesmar-se e a pobreza de opinião são uma postura mesmo para que o ser humano não se apegue muito a vida material.

Neste sentido a história do porteiro se assemelha a de Jó que depois de perder todos os bens e as pessoas queridas, permanece fiel a Deus, e então é recompensado em dobro. Este em dobro de que fala a Bíblia é o valor das coisas neste mundo e no outro. Jó, assim como o porteiro, sabe: a vida é sustentada por algo que as pessoas não controlam. O seu fundamento está em outro plano.

De outro modo também podemos entender o final de “Der Letzte Mann” dentro da frase do Evangelho que diz : “Os últimos serão os primeiros, os humilhados serão exaltados”.

Assim como em “A Última Gargalhada” todos os filmes de Murnau tem essa abertura da compreensão metafísica da condição humana. Um outro exemplo de deste tipo de leitura da obra do cineasta é o ensaio do filósofo Olavo de Carvalho sobre o filme Aurora.

Neste trabalho o autor destaca como em “Sunrise” o tema é a redescoberta do “sentido da vida”. A expressão é usada pelo filósofo com o peso que ela tem no contexto da Logoterapia de Viktor Frankl, isto é, uma significação moral antes de tudo.

Encontrar o “sentido da vida” é desenvolver o ser humano existencialmente a partir dos deveres que a vida lhe propõem. Fazer aquilo que, na circunstância em que se está, só você pode fazer.

No caso de Aurora, o personagem principal inicialmente prefere a vida imaginária que lhe propõem a amante do que o seu compromisso com a esposa e o filho. No desenrolar da trama ele vai se reaproximando da mulher e descobrindo de fato quem ele era, reassumindo sua vida enquanto tal.

A grande contribuição de Murnau vai muito além das soluções técnicas que ele arranjou para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Sem dúvida alguma é possível afirmar que maior a contribuição de diretor é o resgate da linguagem metafísica tradicional, a linguagem simbólica, e sobretudo do simbolismo natural.

Para o homem moderno, principalmente depois de Kant, as questões metafísicas e teológicas se tornaram matéria de fé apenas. Muito da tendência contemporânea de encarar as coisas sobre o esteriótipo de “frieza científica racional versus religião sentimental inexplicável” é baseada nesta divisão Kantiana.

Embora Kant não tivesse da religião visão tão pejorativa, consta até na sua biografia a grande influência da mãe que fixou em sua personalidade uma moral rígida e uma devoção religiosa quase pietista, sua visão da metafísica era muito estreita.

Seu contato com os Escolásticos se deu indiretamente através de Cristian Wolf, que por sua vez tinha aprendido com Leibniz, este sim profundo conhecedor do pensamento medieval e grande admirador de Santo Tomás de Aquino.

Acontece que para além do desenvolvimento da aplicação da lógica na estrutura do Ser, a metafísica também envolve todo um aparato *sub specie poesos*, muito desenvolvido na Idade Média - o mesmo ocorria com os gregos, na verdade, diga-se de passagem, para Aristóteles havia uma unidade entre as formas de discurso: Poética, Retórica, Dialética e Lógica.

Ora, essa parte da metafísica que Kant ignorava é a linguagem do simbolismo natural que é retomada por Murnau.

Carvalho destaca em Aurora uma estrutura que pode ser levada para todos os filmes

“A trama se desenvolve em trama se desenvolve em três níveis: o personagem (ser humano), a natureza e o sobrenatural, tudo perfeitamente encaixado e sem nenhuma uma apelo a linguagem indireta ou ‘hermética’, no sentido de obscura, embora haja ali grande doses de hermetismo no sentido de alquimia espiritual.

O tema de Aurora é o jogo entre as decisões humanas, as forças da natureza e a misteriosa providência que tudo ordena sem alterar a ordem aparente das coisas, sem produzir acontecimentos de ordem ostensivamente sobrenatural, e jogando apenas com os elementos naturais”

(Carvalho disponível em
<<http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/aurora.htm>>)

Um exemplo muito interessante é a função do lago e a da chuva em Aurora.

Na primeira parte do filme, o protagonista combina com amante de afogar a mulher no lago. Depois de uma reviravolta, o Fazendeiro(protagonista) se arrepende e decide reatar com a mulher. Na volta de barco para casa, acontece uma tempestade, os dois caem no lago. O marido logo alcança a margem mas a esposa não. Então ele acha que ela morreu.

Enquanto um grupo de pessoas segue na busca pela esposa do protagonista, ele acaba encontrando com a amante e termina o relacionamento, deixando claro o seu arrependimento pela sua pulada de cerca e, principalmente, pela anuência na tentativa de assassinar a esposa. O forte da cena é ele mostrar com veemência como amava de fato a esposa. A amante vai embora e a esposa é encontrada viva e o casal vive feliz para sempre.

A foco de Carvalho na interpretação do filme é salientar o aspecto ético, no sentido do indivíduo humano assumir o dever de intensificar a sua autoconsciência para orientar sua conduta na vida.

“O acesso ao conhecimento de ordem metafísica tem de passar primeiro por um conhecimento de ordem moral e ética que não consiste em ‘seguir’ um moral ou uma ética já dada pronta, mas, ao contrário, em de fato desejar compreender a própria vida e realizar o seu sentido, assumindo o dever com todas as forças, porque é na vida real que se vai encontrar o elo entre o natural e o sobrenatural. E onde mais poderia agir o tal sobrenatural, se não fosse no real, neste mundo histórico e humano onde vivemos?”

O nosso enfoque está no “elo entre o natural e o sobrenatural”. O filme apresenta em várias cenas questões simbólicas, como por exemplo no primeiro encontro no pântano entre o protagonista e a amante, com a lua brilhando e refletindo no lago, figurando a carta 18 do tarô “A Lua”, ou mesmo na cena em que o cachorro como que tenta impedir o dono de dar cabo do plano de assassinato da esposa, ou ainda o casamento que o casal de protagonistas assiste na cidade.

No entanto vamos nos centrar em uma cena fundamental para o enredo do filme, a cena do afogamento. Como já a descrevemos anteriormente vamos apenas aos elementos naturais que comunicam o sentido metafísico.

Em primeiro lugar é interessante notar a função de que é carregada a mulher do protagonista, ela é esposa e mãe. Na história ela de fato representa a inocência e a pureza, e a falta de correspondência do amor do marido acaba fazendo-a sofrer, e transformando -a em uma espécie de bode expiatório que será sacrificado para remissão do marido.

A mãe também é a portadora do sagrado, é o símbolo da paz e da fertilidade, o ventre materno é o local onde se dá o mistério da concepção, do surgimento da vida. No útero, ligado a mãe, o bebê encontra alimento, refúgio, paz. Desconectado da mãe na hora do nascimento, sua primeira sensação é sofrimento e dor, por isso chora.

Como afirma Mário Ferreira dos Santos, a mãe é “é o símbolo de toda a raiz cósmica do homem.” (Santos,2006). Neste sentido romper com a mulher significaria para o protagonista romper com a vida e abraçar a morte, cometer um suicídio existencial. É para esse fato que ele atina ao achar que a mulher morreu na tempestade.

Mas há outro simbolismo interessante compondo a cena, o simbolismo da água. Entre vários outros significados, a água simboliza ao mesmo tempo vida e morte. O significado de vida advém tanto das águas uterinas, quanto das águas que regam os vegetais permitindo que cresçam e desenvolvam, assim das águas que matam a sede.

O aspecto de morte está ligado aos afogamentos, as enchentes e as águas diluviais. Neste último sentido, a água também tem um aspecto de purificação. A água lava o que está sujo, limpa o ser humano de toda sua imundície. Daí o significado do batismo. Nas águas baptismais o sujeito está morrendo para antiga vida de pecado e nascendo para a vida do espírito.

No Protestantismo o batismo ainda tem a função de profissão de fé. O sujeito quando se batiza está reconhecendo publicamente, e diante da comunidade e dos não crentes, de que ele agora é um cristão.

No contexto do filme, as águas do lago ganham justamente esse sentido baptismal. A tempestade que banha o protagonista no lago é a confirmação da morte dele para o antigo “eu” desconectado do mundo real e seus deveres, representa também sua renovação como indivíduo, a expiação dos pecados e purificação da alma, além de marcar a nova união sacramental do casal.

Resta ainda uma última observação.

O título do filme é “Sunrise: a song of two humans”. Embora a tradução mais adequada para palavra “song” seja canção, também é adequado falar que uma canção é uma música.

Pois bem, a palavra música vem da palavra grega ‘musa’ que tem origem na palavra egípcia ‘moys’ que significa- ora, vejam essa- água.

Como ensina Mário Ferreira dos Santos em seu “Convite à Estética”, “a água, por vibrar, indica vibrações. Para os egípcios, todo existir é vibratório, daí dizerem, simbolicamente, que tudo surgiu da água (vibração), princípio supremo de todos os seres: a vibração” (Santos, 1962 p.83)

No espírito pedagógico que vigorava nas escolas monacais da Idade Média, o estudante era encarado com um instrumento a ser afinado, para ser ele mesmo um símbolo em louvor da glória divina.

Algo semelhante acontece em “Sunrise”. O casal estava se desentendo e teve que ser tensionado por uma crise para entrar em acordo, estar afinado novamente.

Neste sentido, a “Aurora” de que fala o filme, é o início de um novo período paz, alegria e vitória. A luz matutina que acaba de vencer as trevas da noite. O sol que aparece no final é o símbolo universal da divindade, do poder supremo da providência que impera sobre o universo.

Aquele para o qual nenhum homem pode olhar diretamente mas que, no entanto, é percebido pela sua manifestação na criação, seja ela representada nos suculentos

frutos de uma árvore frondosa, na liberdade dos animais brincando em campo aberto, ou, como na última cena de “Sunrise”, na felicidade do casal apaixonado.

Ora, não cabe aqui fazer análises mais pormenorizadas dos filmes. Nossa intenção era apenas sugerir, com uma breve pincelada neste dois filmes, o tamanho da riqueza simbólica que Murnau resgata. Os nomes e os enredos deles já nos dão esta dica.

Em “Castelo Vöglod”, por exemplo, temos a história de um assassinato que acontece por conta do ciúme da esposa pelo marido que entra em uma jornada de ascese espiritual. Então o irmão da vítima, que é um juiz, se disfarça de frade capuchino para investigar o que realmente aconteceu.

Interessante notar no filme a constante chuva que cai sobre casa de campo onde estão os personagens, e sobre o terreno lamacento em torno, como se estivesse cavando o chão para desenterrar um segredo.

Este é mais um exemplo de como o filme pode fornecer simbólica em profundidade, os títulos dos outros filmes do diretor também nos sugerem temas ricos: “Jornada noite à dentro”, “Satanás”, “Fausto”, “Nosferatu”, “Tabu”, “ 4 Demônios”, “Pão nosso de cada Dia” (Our daily Bread), “ A cabeça de Janus” etc.

Vamos esclarecer um último ponto para entender porque esse resgate da linguagem simbólica é tão importante e porque ao mesmo tempo ele representa a expressão máxima de uma certa corrente dentro do romantismo.

Pois bem, neste contexto do Romantismo um último filósofo que precisa ser compreendido para que reconhecemos a função dos símbolos nas obras de arte é Schelling.

Em uma síntese a respeito do seu pensamento diz Mário Ferreira dos Santos:

“A filosofia de Schelling culmina num idealismo transcendental, em que a natureza e o espírito fundam-se na identidade, daí afirmar que a natureza é o espírito dinâmico visível, e o espírito, a invisível natureza”(Santos, 1962)

Em seu livro “ Filosofia da Mitologia” busca ver na mitologia uma síntese entre religião, poesia, ciência e filosofia. Nesta linha de pensamento, como aponta Bornheim,

enxergaria “no fundo da religião uma verdade poética que implicaria, em última instância, a mitologia” (Gerher Borheim in Guinsburg,1985, p.109).

De maneira paralela, os irmãos Schlegel também discutiam esse mesmo problema, só que o enfocando pelo lado da poesia.

“O princípio sobre o qual repousa toda a arte e toda a poesia- escreve F. Schlegel- é a mitologia [...] O que causa o maior prejuízo a toda poesia moderna, o que constitui seu maior defeito é a ausência de uma mitologia. Ora, a essência da mitologia não consiste nas formas, imagens ou símbolos particulares, mas na intuição viva da natureza, que lhe serve de base” (IN Guinsburg)

Os Schlegel viam na Grécia antiga o exemplo orientador para construção da mitologia, contudo, enquanto no caso dos gregos a mitologia foi um produto coletivo e “espontâneo” - visão e termo dos irmãos- na modernidade ela teria outra origem: o artista.

A partir de sua “intuição” simbólica o artista seria capaz de criar uma quadro de imagens responsável por expressar toda a profundidade do espírito humano, captando nas formas sensíveis da natureza o espírito agente e criador de todas coisas.

Neste contexto a filosofia de Schelling caiu como uma luva sobre as aspirações dos irmão estetas. Para eles, o idealismo deu o ponta pé inicial na construção desta nova mitologia ao fortificar o “eu”. Contudo, esse movimento perdeu o sentido quando esse “eu”, tal qual Narciso, desdobrou-se sobre si, e desandou em um solilóquio interminável. Era preciso retomar o contato com mundo, redescobrir a realidade, objetivar o espírito, isto é obra de Schelling.

Como frisou Mário Ferreira, Schelling é um monista, seu pensamento culmina enxergando, em última escala, espírito e natureza como diferentes manifestações do absoluto, o que desemboca, por sua vez, na questão religiosa.

Com efeito, esta ideia da manifestação do Absoluto através da natureza- aqui o termo deve ser entendido no sentido de imanência- é que identificamos em Murnau. Acreditamos isto ter ficado claro nas pinceladas que demos sobre “Última Gargalha” e “Sunrise”.

Se por um lado, elas não foram sistemáticas, nem muitas profundas, por outro pelo menos levantaram uma série de itens que são de extrema importância na estruturas das respectivas obras, sobretudo quando falamos de “Sunrise”.

Vale dizer em favor do argumento, como afirma Lotte Eisner em sua biografia sobre o cineasta, que “Sunrise” foi a obra em que Murnau teve maior liberdade e maior e melhor quantidade de meios técnicos para sua realização.

Deste modo, se tese aqui defendida não se apresentar em todos os filmes da obra, são 21 ao todo, de maneira tão clara, é porque os limites técnicos ou as imposições comerciais- no caso cinema isto é fala muito alto- serviram de barreira.

Mas ainda assim, as obras referidas(Sunrise e Última Gargalhada) podem ser amostras ápices de expressividade do artista. É de bom tom julgar um homem sempre pelo seu melhor.

Digo isto tudo por não ter vistos toda a filmografia, que infelizmente, diga-se de passagem, está em parte perdida. No entanto encontro respaldo em diversas obras da história do cinema. Neste sentido cabe aqui a exemplar frase de Enno Patalas

“Os objetos e acontecimentos em seus filmes, possuem ao lado do significado manifesto na contextura da ação um sentido latente e mitológico sempre suscetível de apreensão, mas que só se revela plenamente numa análise detalhada e profunda”(Patalas , 1975)

Neste sentido cabe aqui uma última observação.

Tal como afirma Voegelin a respeito da “máscara metafísica” dentro do pensamento alemão da segunda metade do século XIX, a maioria dos filmes expressionistas também mascara o aspecto metafísico. Nitidamente, e isto é um sintoma do fenômeno identificado por Voegelin, ocorre uma confusão entre o que é de natureza psíquica com o que é de natureza metafísica.

A primeira, apesar de não ser material, trata de fenômenos de ordem natural que estão em um plano mais sutil e evanescente. Enquanto a segunda trata de assuntos que muitas vezes escapam a experiência, e só podem ser respondidas por meios abstratos, sejam lógicos, sejam simbólicos.

O erro muito comum em alguns cineastas e alguns críticos de cinema é confundirem questões relacionadas ao inconsciente, arquétipos etc, com temas de ordem transcendente. Uma maneira clara para entender isso é usando a classificação dos tipos de leitura dos escolásticos.

Enquanto filmes como Caligari, por exemplo, entram sempre na chave alegórica, os trabalhos de Murnau, geralmente, só podem ser entendidos em em clave anagógica ou tropológica.

De certo modo isso reforça a ideia de Lotte Eisner do expressionismo como prolongamento do romantismo, haja vista que em sua vastidão, o movimento romântico comportou tanto autores que descreviam a realidade como expansão do eu, com toda a volatilidade da psique. Quanto autores da linha de Schelegel que retomaram contato com a tradição católica medieval, se aproximando de correntes filosóficas e teológicas franciscanas que enxergavam a natureza não com reflexo do eu mas como manifestação da presença divina.

Por fim, é bom lembrar que Murnau era um grande erudito - seu apelido no métier cinematográfico era Herr Doktor, justamente por causa da sua formação em Filologia e História da Arte - e abertamente estudava e tinha interesses por questões esotéricas.

Frequentemente consultava cartomantes para orientar suas decisões. A respeito disso, é conhecido o fato de uma das videntes haver dito a Murnau que da próxima vez que visitasse sua mãe, a sua chegada seria diferente. De fato foi assim que aconteceu. Após esta ocasião, Friederich Wilhelm Murnau chegou à casa da mãe transportado por um navio, dentro de um caixão. Ele morreu no dia 11 de março de 1931, na Califórnia num acidente de automóvel, e seu corpo chegou a Hamburgo no dia 5 de abril, data exata prevista pela cartomante.

Pouco tempo antes de sua morte, de sua casa no Taiti, escrevia Murnau para sua mãe

“Quando eu penso que terei de deixar tudo isto aqui um dia, sofro por antecipação, toda agonia da despedida. Eu estou enfeitiçado por este lugar. Tenho estado aqui por um ano e não desejo estar mais nenhum outro lugar. Pensar nas cidades e em todas aquelas pessoas me causa repulsa. Eu quero estar sozinho ou com muito poucas pessoas. Quando, à noite, eu sento lá fora do meu Bungalow e olho para o mar, em direção a Moreo, e observo as ondas quebrarem, uma a uma, trovejando no recife, então eu me sinto terrivelmente pequeno, e sobre mim recai o desejo de, algum dia, estar em casa. Mas eu nunca estou em casa, em lugar nenhum – Quanto mais velho vou ficando mais sinto isto- nem em nenhum país, nem em nenhum lugar, nem com ninguém”

A Filosofia Romântica

Para melhor entender o sentido metafísico contido no expressionismo de linhagem verdadeiramente romântica, vamos expor sucintamente um pouco da filosofia do romantismo.

Em sentido positivo e corrente, o desejável é que toda explicação seja clara, e dotada de transparência tal que revele o raciocínio em torno do objeto, de maneira dar aparência de autoevidência.

Podemos esperar isto de textos que seguem uma lógica brutal, como o gênero literário das sumas da Idade Média que apesar de ser organizado de modo expor as teses contrárias, na conclusão terminam por amalgamá-las em uma síntese, fornecendo, para além da aparente contradição, um ponto de convergência até então não captado pelo intelecto. No entanto este estilo é de sabor insuportavelmente amargo para leitor moderno.

Se nosso texto não partilha dele, também, e infelizmente, não partilha de sua clareza.

Ainda que o tema de que tratassem os escolásticos fosse de ordem mais etérea, afinal Deus, os anjos, e as virtudes não são objetos que andam por aí, dando o ar da graça – só para citar alguns exemplos, mas, diga-se de passagem, a Filosofia do Medievo tratou de muito mais assuntos, e em maior qualidade, do que sonha o pensamento moderno. No caso deles o objeto ainda poderia ser claramente delimitado.

De maneira oposta, a exposição daquilo que se chama filosofia romântica vai refletir a natureza mesma do que ela é : uma mistura confusa de incompreensões e rugas entre intelectuais, temperada com mais altas aspirações espirituais e morais, salpicada muitas vezes de tristeza e melancolia.

Todos os historiadores, estetas, artistas e zombeteiros são unânimes em falar que o romantismo não é um fenômeno homogêneo. Localizado mais comumente a partir do século XVIII, ele é visto inicialmente como uma reação ao Racionalismo Moderno.

Inaugurado com Galileu, Bacon, Descartes e Newton, o racionalismo rompia fortemente com a tradição clássica tão presente na Idade Média. De maneira grosseira e extremamente resumida, podemos dizer que um traço marcante legado por esta corrente de pensamento às gerações posteriores é o caráter céptico e delimitador com que enxergavam a capacidade humana de conhecer a realidade.

O racionalismo, por sua vez, pretende colocar no centro a razão humana, mas acaba fazendo-o apenas em parte. A partir dele, passa a ser válido, para senso de orientação na realidade, somente os conhecimentos dos quais obtinham-se alguma mensuração. Poderíamos dizer que matemática vira sinônimo de ciência.

Esta metonímia lançava toda obra dos sentidos humanos e das potências do intelecto, como imaginação e memória, para o dúbio e abscôndito ermo da subjetividade, e por tabela, todas as obras de ordem moral, estética e política.

Não que os fenômenos catalogados nestas matérias deixassem de existir, apenas se tornaram assuntos para padres e artistas bêbados, sua justificativa não se dava “pelos meios precisos da razão”. Como exemplo podemos tomar o comentário de Mário Ferreira dos Santos sobre Descartes

“Desejava encontrar um método que não fosse o aristotélico, e que lhe permitisse um caminho para novos descobrimentos.

A matemática influiu decisivamente no método cartesiano. Para isso desejava partir de um princípio incondicionado, que lhe desse ponto de apoio. A ‘dúvida metódica’, iniciada por ele, leva-o à afirmação do ‘Penso, logo existo’. (...)

A alma, como pensamento, pode ser pensada sem extensão, porque a extensão não lhe é essencial, enquanto o corpo tem, como essência, a extensão. Esse dualismo de Descartes funda as grandes controvérsias da filosofia desde então. Dessa forma, estabelece que a substância extensa é geométrica. Reduz, assim, a física à geometria, matematiza a existência, reduzindo-a ao espaço. Dessa forma, os modos da extensão são a posição, a figura e o movimento.

Reduz-se essa forma toda qualidade à quantidade, e o próprio movimento fica reduzido a uma sucessão de pontos” (Santos, 1962, 171-172)

Com o declínio da hegemonia cultural da igreja, abalada por descobertas “desmoralizantes” como o geocentrismo, um novo deus ascende exigindo devoção e subserviência: as ciências naturais. Elas são o ideal e a medida de tudo. No decálogo da

moderna divindade, o primeiro mandamento é : adorarás a medição sobre todas as coisas. A partir de então, o subjetivismo se torna uma heresia e a vida interior um tabu.

Cabem aqui duas observações, a primeira ligada à famosa descoberta Copernicana. A visão normalmente difundida nos bancos escolares é a de que a Igreja Católica, se posicionava contra as descobertas científicas uma vez que estas iam de em sentido contrário ao de sua doutrina, e logo, quebrariam com sua hegemonia cultural.

Pois bem, sem entrar em detalhes, que são importantes porém extensos demais para serem ditos agora, a visão medieval que se tinham da terra no centro do mundo não pode ser compreendida no sentido literal moderno. Os quatro sentidos de leitura aplicados para os textos sagrados eram também aplicados à realidade como um todo.

Toda a arte, escrito e arquitetura da época mimetizava o simbolismo encontrado na natureza. “A criação canta a glória de Deus”, diz o salmista, então a realidade é vista como o primeira revelação, uma eterna linguagem, uma canção com qual Deus fala com os homens.

“Respondeo dicendum quod auctor sacrae Scripture est Deus, in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accommodet (quod etiam homo facere potest) sed etiam res ipsas”(O autor das Escrituras Sagradas é Deus. Está em seu poder, para significar algo, empregar não somente palavras, que o homem pode também fazer, mas igualmente as próprias coisas) (Aquino, 2001, pág 154, questão 10, art 1).

Este ponto é importante porque, como vimos anteriormente, a linguagem que Murnau tenta recuperar com sua obra é justamente a do simbolismo natural.

A segunda nota que também deve ser dita a respeito do Racionalismo é a seguinte: se no campo das ciências naturais houve um rechaço da tradição clássica, entenda-se sobretudo aristotélica, no campo das artes é o período que chega ao conhecimento do público a Arte Poética de Aristóteles.

Enquanto no campo das ciências o estagirita era visto como um modelo ultrapassado, nas artes a poética vira o manual dos poetas e reascende o gosto pela antiguidade. Mas a partir de agora não podemos falar mais de clássico mas sim de classicismo.

Há uma busca pelas formas clássicas, valores como simetria, proporção, e temas greco-romanos são retomados, contudo o espírito que move essa forma é diferente. Enquanto para os gregos o idílio era uma “realidade”, para os neoplatônicos da Renascença era o sonho da vida ideal. Na Grécia, as formas platônicas ideais eram uma realidade, na Europa da Renascença eram apenas ideias.

Pois bem, essa cisão entre arte por um lado e ciência por outro vai permanecer no Ocidente a partir do século XVII pra diante. Porém, no campo da filosofia, o racionalismo não bastará para responder aos anseios de todos, e é neste ponto que, a partir do século XIX aparece o Romantismo.

Como assinala Fulton Sheen, o racionalismo mecanicista excluiu em muito os aspectos da existência humana, donde surgiu a necessidade de compensar essa falta de perspectiva:

A tradição newtoniana superestimava o racional, mas negligenciava a parte animal- os sentimentos que têm direito a serem consultados. Os homens, analisando sua própria natureza, muito depressa compreenderam que a vida é maior do que a fria razão dedutiva e não pode ser confinada dentro de suas categorias. A reação do bom senso afastava-se da razão e aproximava-se do sentimento da filosofia do romantismo. O bom-senso apenas sugeriu reação, e não um novo excesso de sentimento. Ao estudar a filosofia do romantismo e seu desprezo para com a razão clássica, mas sim o seu cru e mecânico substituto cartesiano, assim como Kant não refutava os argumentos escolásticos referentes à existência de Deus, mas apenas os argumentos de racionalistas de Wolff, ineptamente apresentados. (Sheen, 1960: 33-34)

Designar o Romantismo como “reação” é correto porque o movimento surge de fato como uma resposta ao espírito racionalista. Como diria Benedetto Croce: para entender um filósofo é preciso entender contra quem ele está discutindo. No entanto, o mais preciso é dizer que ocorreram várias reações, com sentidos e motivações diferentes.

“O romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-romantismo, reagiu contra a Revolução e o classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional.” Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais. Daí a multiplicidade de tipos

românticos, de modo que será melhor falar em 'romantismos', no plural, do que 'romantismo' (Carpeaux,2011, Vol.3 pág.1366)

Por essa razão, uma maneira comum de catalogar os diferentes romantismos é por seu países. Neste sentido, é comum falar em um romantismo francês, outro inglês, italiano e alemão. Mesmo assim, a tentativa de achar uma essência do fenômeno nesses lugares é um fator complicado. Um exemplo disso é a Alemanha.

A síntese mais clara do romantismo alemão pode ser encontrado nos versos de Luís de Camões: “É um não sei o quê/que nasce não sei onde/ Vem não sei como e dói não sei porquê”.

Pode parecer piada mas não é. Nas origens do romantismo alemão está o pré-romantismo, e na raízes deste, o romantismo francês de Rousseau. Contudo, como uma coisa leva a outra é *mysterium fidei*.

“Uma particularidade do movimento literário alemão é a falta de uma ligação direta entre pré-romantismo e romantismo, ligação tão manifesta na França de Rousseau e Chateaubriand e na Inglaterra de Thomson e Wordsworth. Na Alemanha, os pré-românticos Goethe e Schiller acabaram classicistas, e entre o “Sturm und Drang” de Lenz e Klinger e o romantismo de Tieck e Wackenroder existe tão pouca relação como entre os teóricos Heder e Schlegel”(Carpeaux, 2011, C-CI)

Então para entender as variantes do romantismo alemão, vamos rastreá-lo sucintamente desde suas origens Rosseunianas.

Jean Jacques foi o primeiro sujeito a usar o termo romantismo, se pudéssemos reduzir sua obra em duas palavras elas seriam natureza e sentimentalismo. O famoso preconceito de que a sociedade corrompe o homem se propagou com tal eloquência que pode ser encontrado, até hoje, em todos os lugares, dos redutos acadêmicos mais elegantes até nos botecos mais sujos. No Emílio, ele expõe o exemplo de educação ideal: um sujeito criado na solto na natureza, livre de pai, mãe e regras morais.

Rousseau abertamente pregava que a razão desvia o homem, por outro lado os instintos e a animalidade o reconduziriam ao estado de paz e aceitação. “O estado de

reflexão é contrário à natureza. O homem que medita é um animal depravado”, dizia.(Emílio, vol IV, pág 37, In Sheen, 1960)

Da oposição entre razão e emoção, deduziu-se a luta entre indivíduo e sociedade. Para dar vazão aos sentimentos e paixões, o sujeito deve desobedecer as regras sociais que o impedem de ser quem ele “verdadeiramente é”, logo, o subjetivismo e a misantropia são as únicas saídas.

Todavia não é bom que o homem fique só. Se em sociedade, para as perguntas sem resposta, havia o porto seguro transcendente da religião, para espécie sentimentalista subjetiva rosseauiana, a paz está no contato com a imanência. A natureza é a divindade, ela é a mãe de todas as criaturas.

Jean Jacques é o avô do ambientalismo. A palavra natureza em seu vocabulário significa “primeiro” e “essência”. Essência porque é aquilo que faz do ente o quê ele de fato é. Primeiro porque primitivo, inicialmente o homem é bom, mas depois vem a sociedade e o desvirtua. Antes estava tudo nos seus devidos lugares, a humanidade fez o que não devia foi expulsa do Éden. Agora só resta despir-se dos papéis sociais e reencontrar o verdadeiro “eu” que move seus sentimentos.

Em uma carta à M.X Burgoin declara Rousseau: “Julgo que nesta matéria confundis a secreta inclinação de nossos corações, que nos faz delirar, com aquele ditame ainda mais secreto e íntimo que nos conduz às verdadeiras raízes da verdade. Esse sentimento interior é o da própria natureza. É o apelo da natureza contra o sofisimas da razão. Creio que ela nunca nos engana e que é a luz de nossa débil compreensão.” (In Sheen, 1960)

A resultante desses vetores nos conduz ao seguinte produto: um indivíduo sentimentalista, muito apegado a suas emoções , preocupado consigo mesmo e isolado dentro de si. Sujeito que gosta de levar a vida in natura, e ao mesmo tempo, longe do convívio de seus pares: eis a espécie do Homo rosseauonenses.

Ora, o pré-romantismo alemão do “Sturm und Drang” bebe diretamente nestas fontes francesas. A concepção de apelo aos instintos é claramente percebida no maior nome literário da Alemanha: Goethe.

Como assinala José Guilherme Melchior, “ ao teorizar o estofo de seu pré-romantismo, Goethe cunhou o conceito de ‘demonismo’. O ‘dämonisch’ denota o impulso irracional irresistível, a cega confiança no instinto determinante do destino humano...”(Merchior, 1990).

Mais ainda. Segundo Merchoir “toda a década inicial do período weimariano (1775-86) seria consagrada à domesticação do demonismo”. A busca por esta ascese, a vitória sobre o demônio interior que levará o pré-romantismo alemão a desenvolver “o início de uma nova psicologia do sonho e do subconsciente, produto de experiências místicas e antecipações da psicanálise” (Carpeaux, 2011, XCI).

Aqui já podemos delinear as primeiras raízes onde o expressionismo se fundamenta. Filmes como Caligari, Nosferatu, Dr.Mabuse, Golem, assim como muitos da geração do Kammerspielfilm, com seus planos subjetivos e cenários refletindo os estados da alma do personagem, seriam impensáveis sem alguns dos conceitos que nascem nesta época. Mas por enquanto deixemos isso de lado. O romantismo ainda tem mais a nos mostrar.

De acordo com Otto Maria Carpeaux, o fenômeno dos Stürmer só pode ser compreendido do ponto de vista sociológico como um choque entre duas realidades contraditórias dentro do mesmo território. Por um lado a transformação econômica acarretada pelo desenvolvimento da indústria, do comércio e da mineração, de outro, “a agonia das obsoletas estruturas feudais”(Carpeaux, 2011, XCIX).

Joseph Nadler tenta explicar o fenômeno dividindo a Alemanha em duas: uma Oriental do Sul que sofreu influência de uma corrente mística pagã eslava. E outra Ocidental e do Norte, com raízes gregas e medievais, com afluências cristãs católicas e protestante.

O problema de sua regra é que há muitas exceções. A quantidade de autores do sul com tendências clássicas e de nortistas que se opunham ao classicismo era grande. Isto sem falar em casos como os dos irmãos Schelegel que, sendo um católico e outro protestante, se opunham ao racionalismo e não caíram na questão mística, mas antes em uma filosofia anticausalista.

A situação era de tal maneira complexa que Nadler tenta “classificar os autores às vezes pelo pai, às vezes pela mãe”(Carpeaux, 2011, XCV). Apesar dessas falhas de

ordem metodológica, o trabalho em “Literaturgeschichte der deutschen Staemme und Landdchaften” demonstra que para tentar entender alguma coisa do romantismo alemão é mais fácil estudar autores individualmente, ou pelo menos situá-los, quando for caso, em grupos restritos. A tentativa de criar um espírito alemão único é debalde.

Um grupo que é extensamente citado é o “Sturm und Drang”. Considerado pertencente ao período pré-romântico, é caracterizado, em primeiro lugar, pela intuição como meio pelo qual ascendemos da consciência clara do absoluto; em segundo, com a identificação da natureza com a consciência; terceiro pelo panteísmo, em uma fusão ascética e mística do homem da natureza, da divindade e da humanidade.

Corroborar para esta caracterização a definição de poesia dada por Friederich Schiller. Poeta romântico wermariano e amigo de Goethe, Schiller “acreditava que a imaginação e os sentimentos deveriam ser livres”(Sheen, 1960, p51), daí definir em seu livro “Poesia ingênua e sentimental” a diferença entre poesia clássica e a moderna.

A primeira é enquadrada no tipo ingênuo porque, segundo Schiller, busca-se retratar a natureza da maneira mais pura possível, livre da influência até do próprio autor. O que interessa é a contemplação objetiva da realidade.

Já a poesia sentimental moderna, é caracterizada expressão do subjetivismo do artista. O sujeito está no centro do mundo, o mundo reflete seu estado interior. A chuva representa sua tristeza e o dia ensolarado sua alegria.

Prova disto são trechos como esses de “Sofrimentos do Jovem Werther

“O sentimento cabal, fervoroso do meu coração pela Natureza completa de vida que se inundava de infindáveis deleites, que transformava o mundo que me cerca num paraíso, está-se convertendo para mim num verdugo insuportável, num espectro atormentador que me persegue por todos os caminhos. Quando, outrora, contemplava de um rochedo o fértil vale que, além do rio, se estendia até as colinas e via tudo em redora germinar e a desabrochar, quando eu avistava aquelas montanhas cobertas, do sopé ao cume, de grandes árvores frondosas, os vales sinuosos sombreados pleos mais pelos boques, e a corrente remansosa que deslizava entre os juncos sussurrantes, refletindo as brandas nuvens que o ar suave da tarde impelia na atmosfera; quando depois, escutava os pássaros encherem a floresta de alegria e os milhares de enxames de moscardos dançavam animadamente ao último raio rubro do sol, cujo derradeiro olhar vibrante trazia o escaravelho zumbidor para fora das ervas e os zunidos e o rumorejar à minha volta atraíam meu olhar para o chão, e o musgo que tira o seu sustento do rochedo duro em que estou e a giesta que cresce pelas áridas encostas de areia iniciavam-me na vida secreta, ardente e sagrada da Natureza: como eu acolhia rodas essas coisas no meu coração extasiado, sentia como um deus em meio à plenitude transbordante, e as formas admiráveis do universo

infinito giravam na minha alma e tudo transmitindo vida nova (Goethe, Werther. Goethe werke. 10 ed. Munique: C.H; Beck Verlag, 1982.14, VI p. 51, IN Gomes, alvaro Cardoso, p. 40 ,1992)

Contudo Gerd Bornheim observa o seguinte nuance: poetas usualmente enquadrados como românticos vivem em um contato constante com o mundo clássico. A influência estética desta escola marca profundamente a arte desses autores, a ponto de gerar tensões substanciais para compreensão de suas obras.

Um primeiro exemplo é o próprio Schiller. Uma busca mais atenta em seus papéis revelará vários poemas de conteúdo clássico, um exemplo é “Ideais” que narra a vida Pigmaleão.

Certa vez em sua prece no fluxo de sua paixão

Pigamaleão abraçou a pedra,

Até que do Mármome fez brilhar,

a luz do sentimento sobre ele.

Assim abracei, tomando de devoção juvenil,

A natureza Brilhante , neste

meu coração de poeta.

Se em Schiller, o namoro com o classicismo parece apenas coisa sem importância, aparentando quase um declaração desinteressada, em Goethe esta referência ganha muita mais gravidade.

José Guilherme Merchior descreve as influências do jovem Johann Wolfgang.

“Shakespeare, Richardson, Rousseau: tais foram os modelos que afastaram o jovem ‘pagão’, que se considerava um libertino(Weltkind) desde os vinte poucos, dos seus começos anacreônticos, ainda próximos do rococó de Wieland- o qual, não obstante, fora o tradutor (em prosa) do grande elisabetano. De Heder ele receberia os componentes filosóficos da nova literatura: a legitimação da individualidade na monadologia de Leibniz; a poética ‘platônica’ de ‘forma interior’ de Shaftesbury, prelúdio ao conceito oitocentista de imaginação criadora; e, sobretudo, o tema do orgânico, da história e das obras como organismos vivos e evolutivos, cerne do pensamento herderiano e ponte importantíssimas para as duas estéticas germânicas de 1800” (Merchior, 1990, 234)

Outro fato marcante da vida de Goethe foi uma viagem à Itália no período de 1786 a 88. A experiência marca-o profundamente. O contato com o berço do classicismo serviu para quebrar preconceitos em relação a Antiguidade, adquiridos na formação racionalista da escola de Wolf, e rever sua maneira de enxergar o mundo.

A educação recebida na Alemanha acendia-lhe os sentimentos, contudo a experiência clássica permitia experimentar a ordem. Vivendo esse conflito, durante este tempo, escreve dois dramas em prosa, Egmont e Torquato Tasso, e uma tragédia, Ifigênia em Táuris.

Na volta para casa um dilema se apresenta: seria possível casar o mundo que conhecia com que ele idealizava? A avalanche de sentimentos poderia servir a beleza ao lado da serenidade fria de uma estátua grega? Goethe responde:

“Sem dúvida – escreve- encontramos nos gregos, e frequentemente também nos romanos, uma arte consumada em separar e diferenciar os diversos gêneros poéticos; mas nós, homens do norte, não nos podemos ater exclusivamente a esses modelos, pois podemos glorificar-nos de outros antepassados e propor-nos outros modelos. Se, pela tendência romântica dos séculos sem cultura, não se houvesse produzido um contato entre o grandioso e o absurdo, como teríamos um Hamlet, um Rei Lear, uma Adoração da Cruz, um Príncipe Constante! Manter-nos corajosamente na altura dessas vantagens bárbaras é o nosso dever de modernos, pois jamais atingiremos a perfeição da Antiguidade(J. Guinsburg, 1985, p.84)

A posição de Goethe não é a de romper, mas é, antes tudo, abraçar dois modos de conceber a arte que ama. É por isso que críticos literários como Carpeaux dizem a seu respeito: “O equilíbrio é o grande mistério de Goethe. A sua obra compreende todo

espectro de emoções humanas, e contudo a sua poesia tem algo de disciplinado, de moderado; nas obras de velhice até algo de frio”

“O novo contato com o grande e o absurdo”, aliado a pacificação do daimon interior, produzirá mais uma grande obra para humanidade: Fausto.

A peça dividida em duas partes, a primeira de 1808, a segunda escrita no período de 1825 a 1831, narra a jornada espiritual de um homem rumo a sua perdição. Ainda na parte I, Fausto é um decrépito que passou a vida a acumular conhecimento, em todas as áreas do saber humano. Contudo, quando a velhice chega, lamenta e amaldiçoa sua vida, chama a si mesmo de infeliz.

Então, para sua sorte, aparece o demônio Mefistófeles oferecendo a felicidade para protagonista, ao preço de sua alma, é claro. De certa forma, esta decisão de fazer o pacto, simboliza o abandono do desejo pela busca da verdade, uma vez que ela não trouxe a felicidade esperada, e a rendição completa diante das paixões e desejos do ego.

Concebido com sutilezas de linguagem esotérica- Goethe entra para Maçonaria aos trinta anos- o Fausto I se refere ao chamado “piccolo mondo” ou o mundo dos pequenos mistérios.

É comum em sociedades de ordem esotérica, a medida em que o iniciado vai crescendo em graus dentro da organização mais segredos lhe sejam revelados. O que antes era escuro torna-se claro. O iniciado vai chegando a uma iluminação da condição existencial do mundo.

Os pequenos mistérios se referem ainda ao mundo natural, por isso quem em toda parte I o que Fausto faz é realizar as ambições humanas: comer, beber, humilhar meia dúzia de idiotas e ficar com a mulher que ama. Só que como era de se esperar, tudo isto se frustra: Fausto mata o irmão de Gretchen e esta acaba sendo condenada a morte.

Mefistófeles ainda não tendo cumprido sua parte no acordo segue empenhado em “realizar” as aspirações de seu cliente.

Na segunda parte, Fausto é chamado a conhecer os grandes mistérios, a ordem sobrenatural que rege o Universo. Por esta razão que a história se dá em um plano no

qual tempo não faz mais sentido. Encantado pela beleza de Helena, o personagem vai morar na Antiguidade.

Aqui está documentado- da maneira mais bela possível, diga-se de passagem- aquela tensão entre visões de mundo que pairavam sobre a Alemanha. De um lado a industrialização, o aburguesamento, a tentativa de reviver o classicismo, de outro, as raízes na tradição européia, agora também revalorizada pela dissolução das Monarquias Absolutas e a criação das identidades nacionais.

Em outras palavras, a cisão interior do povo alemão consistia no seguinte problema: se o por um lado, a nova infraestrutura econômica industrial rompia com certos valores tradicionais no país, pensemos que falar da antiguidade é falar dos gregos e portanto em democracia. Por outro lado, esta mesma sede republicana e antimonarquista que varre a Europa a partir da revolução francesa de 1789, proclamava justamente as identidades nacionais. A contradição era patente, daí Otto Maria Carpeaux comentar :

“O classicismo de Weimar, que teria sido expressão literária do aburguesamento completo, não conseguiu conquistar a nação. Esta acompanhou a evasão romântica para realidade que se perdera em 1789 e que foi estabelecida só no sonho: a realidade medieval” (Carpeaux, 2011, XCIX)

É justamente esse dilema que está simbolizado no trecho segunda parte do Fausto onde ele se casa com Helena. A representação ganha em expressividade no momento em que o protagonista, para conquistar sua amada, pede a Mefistófeles que o transforme em um cavaleiro da Idade Média, com castelo, súditos, pompa e tudo mais, em plena antiguidade.

Da união dos dois nasce uma criatura inquieta que tem em si o desejo do dos dois mundos, Eufóron. O garoto, com aparência de raio, de tanto pular de um lugar para outro acaba batendo com a cabeça numa rocha e morre.

A morte do filho de Fausto com Helena representava justamente a compreensão da impossibilidade da convivência antinômica destes dois espíritos. O modo de vida

clássico quando absorvido no “querer infinito moderno” desintegrou-se. Por isso que com a morte de Eufórion, Helena abandona Fausto e volta para o “mundo das Mães”.

Interessante notar também como Goethe passou isso para o papel. O livro todo é percorrido das variadas tradições métricas. As falas de Fausto estão em métrica romântica e as de Helena e todos demais personagens clássicos em versos alexandrinos. Já depois do casamento a forma que conduz a história é um produto estilístico inventado pelo autor unindo as duas formas.

Voltando à história, mesmo em face dos acontecimentos trágicos de sua vida, derrota após derrota, frustração após frustração, Fausto não se dá por satisfeito e acalenta uma última realização: a construção de uma cidade no leitor do mar.

Sempre incentivado por Mefistófoles, que até então não conseguira arrancar as esperadas palavras de felicidade que formalizariam a condenação de Fausto ao inferno.

Os trechos finais são extremamente elucidativos da dimensão da obra.

Fausto está velho, sozinho e cego e, mais vez, sendo enganado por Mefistófoles.

Por conta da cegueira do protagonista, o demônio substitui os operários que trabalhavam na dragagem do mar por lêmures. Os animaizinhos passam dia e noite cavando a sepultura de Fausto.

Falsos ruídos de picaretas e pás embalam os últimos dias do amaldiçoado. Acreditando presenciar a finalização de seu projeto, Fausto acaba por pronunciar as palavras que, de acordo com Mefistófoles, consumariam o pacto selado entre os dois: “Oh! Tempo, parai, pois és tão formoso” .

Em seguida, um portal se abre e vários demônios vem em busca da alma de Fausto, no entanto algo de miraculoso acontece: Gretchen, que havia sido condenada à morte em razão do homicídio do irmão, assassinado na verdade por Fausto, aparece para salvá-lo.

Como narra o texto, a jovem, mesmo depois de condenada e executada, continua amar seu par na outra vida. Então, chegando ao paraíso, intercede por Fausto, junto a Virgem Maria que anuncia que agora Fausto terá a oportunidade de aprender tudo o que ignorou em vida.

A importância documental da obra de Goethe como um todo, mas especialmente, do Fausto, reside no fato de que, como assinala Merchior, a obra penetra no “‘Gross Welt’ da ação política, do empreendimento econômico e da evolução histórica”, culminando em um historicismo universalista de perspectiva macro histórica.

Além disso, a peça também retoma e agrava o espírito rebelde da ética e da espiritualidade alemã. Desde a reforma, os povos normandos demonstraram um ativo Geist de contestação e uma religiosidade tão revoltosa quanto individualista.

Uma das coisas que a Reforma Luterana estabelece é salvação pela fé, abolindo as obras e a intermediação do clero tanto para execução dos sacramentos quanto na interpretação da Bíblia.

Mas o que consta no final do Fausto é um “agravamento” ainda maior da ruptura em relação a Doutrina Católica e até Protestante de cunho mais ortodoxo, haja vista que o Fausto não se arrepende em nenhum momento e ainda declara seu amor a imanência antes de morrer.

“No final, fica claro que a salvação do pactário não implica em nenhuma renúncia ao ethos do esforço –aspiração (Streben), em Goethe inseparável do senso espinosiano da sacralidade da existência. (...)”

A ascensão celeste de Fausto, apesar do aparato ‘católico’ que a cerca, não passa pelo remorso nem leva à transcendência. Na superfície do enredo, é o céu que redime o homo fausticos; Na estrutura poética, porém, consubstancia-se, nitidamente, uma autêntica conquista do céu pelo humano” (Merchior 1990, p.239)

A doutrina da conquista da salvação pelos méritos do próprio homem ficou conhecida por Pelagianismo. A heresia formulada por um monge do século V, abolia a noção de pecado original, cara tanto para católicos quanto para protestantes, e afirmava a salvação do homem pelo homem. A ideia central consistia no seguinte: tudo que Deus podia fazer para salvar homem já foi feito na cruz, agora é só seguir a cartilha moral e abraçar a salvação.

Resta-nos fazer ainda uma observação. Ela diz respeito a dois filósofos que ficaram meio de lado no corpo do trabalho mas que são de suma importância para o

Romantismo - na verdade, tudo que foi falado aqui, nada mais é que aplicação de seus pensamentos à arte – estes dois sujeitos são Emmanuel Kant e Johann Gottlieb Fichte.

Kant nasceu em Königsberg em 1724 e morreu em 1804, nunca saiu de sua cidade natal. Era conhecido por seu jeito metódico e recatado. Homem de hábitos regulares, mantinha suas atividades sempre nos mesmos horários. Há quem diga que os vizinhos acertavam os relógios de suas casas pelas entradas e saídas de Kant.

Kuno Fischer, biógrafo e estudioso de Kant, relata que o filósofo era tão apegado aos hábitos e indisposto a mudanças que certa vez um amigo lhe alertou sobre o mal caráter de um de seus empregados. Então, conta-se que a resposta do filósofo foi a seguinte: Estou com ele há muitos anos, até arranjar alguém que me acorde na hora certa, deixe as minhas roupas prontas e passadas de jeito adequado, minha vida ficará um caos. Então prefiro mantê-lo aqui apesar de seus desvios.

Estes dados biográficos não vem à toa. A intenção é enxergar um pouco da filosofia no homem. Kant criou um sistema de pensamento com mesmo rigor com que jantava, sempre no mesmo horário e acompanhado no mínimo de três pessoas e no máximo de nove.

Cada ato seu tinha uma justificativa e um respaldo de ordem teórica.

Seria o caso de perguntar como um sujeito de tamanha rigidez pode ter alguma coisa a ver com uma corrente filosófica que pregava justamente o arrebatamento das emoções e a proeminência do instinto sobre a razão?

Acontece que Kant com todo seu jeito de relógio-cuco foi o sujeito que fez uma das críticas mais extensas a razão. Na verdade sua Filosofia nas três críticas, a da razão pura, da razão prática e crítica do juízo, tenta estabelecer, o que na visão dele, é mapa do saber humano, indicando os tipos de conhecimento e seus limites.

Lembrando que a palavra crítica aqui significa estudo, investigação.

Partindo da ideia de que todas ciências da natureza e a matemática estão estruturadas na ideia de juízo - afirmação ou negação sobre objeto- Kant divide, inicialmente, os juízos em dois tipos: os analíticos e os sintéticos.

Os analíticos são aqueles nos quais os predicados estão contidos no sujeito. Exemplo: um quadrado tem quatro lados. Os juízos analíticos estão embasados no princípio de identidade e tem validade universal e são verdadeiros em si mesmos.

Nos juízos sintéticos os predicados não são deduzíveis do sujeito, sua afirmação, ou negação, dependerá da experiência. Embora também possam ser verdadeiros, sua validade é contingente. Exemplo: a cadeira é verde.

Pois bem, Kant rejeita o racionalismo de Leibnitz e o empirismo de Hume , afirmando que há juízos que partem da experiência e são válidos universalmente. O exemplo que ele toma para explicar essa nova modalidade de juízo são os trabalhos de Newton.

Pensemos na Lei da Gravitação Universal que se originou, reza a lenda, da maçã que caiu na cabeça de Sir Isaac Newton. É lógico que Newton refinou muito mais o argumento, mas o ponto é que da experiência é possível generalizar. Ideia que David Hume negava peremptoriamente.

A esse novo juízo Kant denominou de sintético a priori. Sintético porque ele parte da experiência e porque é não-tautológico. *A priori* porque ao analisar os outros dois juízos, ele percebeu que um parte do sentido, o sintético, e o outro da razão, o analítico. Donde ele concluiu que o conhecimento parte de uma dessas duas categorias, que são portanto a priori, a base de todo conhecimento.

Contudo é importante frisar quem embora ele admita a possibilidade de afirmar um juízo universalmente válido a partir da experiência, Kant também admite uma separação total entre experiência e conhecimento. Para ele o conhecimento universal advém da razão que coloca em ordem os dados dos sentidos.

Daí vem a maior contribuição de Kant ao romantismo. Por uma lado, ele demonstra quais os fundamentos da razão e sua limitação, esta ideia em seu pensamento é fruto de um contato com a obra de Rosseau que era maior dos antiracionalistas.

Mas por outro, disse que existe uma outra forma de apreensão da realidade que não racional, mas que é regida por questões morais. Daí ele falar de um Estética e de uma Lógica transcendental.

Para os românticos isto era o fim, pois, almejavam uma fusão entre sensação e reflexão, e Kant terminava por dizer que a Estética se pauta pelo juízo de valor, oriundo da razão prática. Então como unir pensamento e sentimento?

Quem resolve este problema para os românticos é Fichte.

Abertamente idealista, Fichte se interessa primeiro por questões de ordem gnosiológicas tratando problema entre sujeito-objeto. Sua filosofia tem como ponto de partida o Eu consciente como agente de intelecção.

Mas esse Eu não é imóvel, é antes dinâmico, o pensamento atualiza sua essência no próprio ato de pensar, daí o sujeito consciente captar a si mesmo, neste ato de pensar, como sujeito consciente. A consciência da consciência.

Mas ao mesmo tempo que o Eu capta a si, ele também capta os demais objetos ao redor que são apreendidos como não-eu. No entanto quando o Eu vê o não-eu, ele está afirmando a consciência de si indiretamente.

Podemos parar por aqui. O raciocínio de Fichte segue por mil caminhos até chegar em uma síntese absoluta que é um Eu Universal absoluto e criador. Mas isto não nos interessa aqui.

O ponto relevante para o romantismo é que Fichte afirma a síntese entre eu e não-eu, que nada mais é do que a justificativa que os românticos queriam para seu panteísmo.

O eu entende a si mesmo na medida que funde-se com o mundo e descobre o seu não-eu. E como se o eu fosse uma ilha e tudo ao redor água. Sob certo ponto de vista, a ilha só é um ilha na medida que o resto é água, se fosse terra a ilha deixaria o seu posto e viraria um continente

Outra aplicação interessante deste conceito é na crítica literária romântica, que partir de sua cosmovisão panteísta universalista, se pautava pela seguinte ideia: tanto melhor é uma obra de arte, quando ela por meio da interação com o sujeito, conduz -o sujeito a reflexões mais abstratas, num processo espelho, até alcançar a consciência do Eu absoluto.

Conclusão

Iniciamos este trabalho com o objetivo de apenas indicar os elementos esotéricos ou metafísicos presentes na obra de Murnau, e mostrar que, para além de uma aparente excentricidade, na verdade todo esses detalhes se fundam em toda uma concepção esotérica da arte nascida no romantismo alemão.

Características típicas do expressionismo como os planos subjetivos e cenários expressando o estado de espírito dos personagens, além das muitas histórias com

temática metafísica, nada mais são do que expressões artísticas dos diversos conceitos filosóficos produzidos por uma série de filósofos alemães que vão desde Kant até Schelling, passando por Fichte. Neste contexto também são importantes as influências de pensadores com os irmãos Schlegel e Johann Herder, assim como de artistas excepcionais como Goethe e Schiller.

E o mais importante de tudo. Esta cosmovisão além de conceder as bases imaginativas e conceptuais deste período tão profícuo para arte, também é responsável por recuperar o sentido metafísico da existência humana perdido depois do advento do pensamento racionalista do século XVII

Bibliografia

Aquino, São Tomás de. Suma Teológica: São Paulo: Loyola, 2001.

Cardoso, Álvaro. A Estética Romântica. São Paulo: Atlas, 1992

Carpeaux, Otto Maria. História da Literatura Ocidental. São Paulo, Leya, 2011. Vol 1,2 e 3.

Eisner, Lotte H. A Tela Demoníaca. As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Tradução Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____Murnau. Translation Martin Secker. California. University of California Press,1973

Gregor, Ulrich; Patalas, Enno; História do Cinema Alemão. Tradução Delmar E. Schneider. Salvador: Instituto Goethe, 1975.

Guinsburg, J. O romantismo(Org). São Paulo, 2ªed, Perspectiva, 1985.

Kracauer, Siegfried. De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão. Tradução Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

Merchior, José Guilherme. Crítica 1964-1989: Ensaio sobre arte e Literatura. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

Ortega y Gasset, José. Ideias y Creencias. Madrid, 10ª ed, El arquero, 1970.

Sadoul, Georges. História do Cinema Mundial. Das origens aos nossos dias. Tradução Manuel Ruas. Lisboa. Livros Horizonte, 1983.

Santos, Mário Ferreira dos. Tratado de Simbólica. São Paulo, É realizações,2007

_____. Convite à Estética e à Dança. São Paulo, Logos, 2ª ed, 1962.

_____. Convite à Filosofia, São Paulo, Logos, 2ª ed, 1962.

Sheen, Fulton J. Filosofia da Religião: O impacto da Cultura Moderna sobre a Religião.Tradução Marcílio Teixeira Marinho. Rio de Janeiro, Agir, 1960.

Voegelin, Eric. Hitler e os Alemães. Tradução de Elpídio Mário Dantas Fonseca. São Paulo, É Realizações, 2008.

AURORA, DE F.W.MURNAU (1927): CINEMA E METAFÍSICA. Disponível em:
<<http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/aurora.htn>>

Filmografia

Der Knabe in Blau (O garoto vestido de azul, 1919)

Santanas (Satanás, 1920)

Der Bucklige und die Tänzerin (O corcunda e a dançarina, 1920)

Der Januskopf (A cabeça de Janus, 1920)

Abend — Nacht — Morgen (Crepúsculo — Noite — Manhã, 1920)

Sehnsucht (Desejo ardente, 1921)

Der Gang in die Nacht (A caminhada na noite, 1920)

Schloß Vogelöd (O castelo assombrado, 1921)

Marizza (A contrabandista, 1922)

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, uma sinfonia de horrores, 1922)

Der brennende Acker (Terra em chamas, 1922)

Phantom (Fantasma, 1922)

Die Austreibung (A expulsão, 1923)

Die Finanzen des Großherzogs (As finanças do Grão-Duque, 1924)

Der letzte Mann (A última gargalhada, 1924)

Herr Tartüff (Tartufo, 1925)

Faust (Fausto, 1926)

Sunrise — a song of two humans (Aurora, 1927)

4 Devils (Os quatro demônios, 1928)

City Girl (A garota da cidade, 1930)

Tabu, a story of the south seas (Tabu, 1931)

