

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O CINEMA ALEMÃO EM DIÁLOGO
COM A TRADIÇÃO ROMÂNTICA**

Juliana Vaz de F. M. Batista

**RIO DE JANEIRO
JULHO DE 2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O CINEMA ALEMÃO EM DIÁLOGO
COM A TRADIÇÃO ROMÂNTICA**

Juliana Vaz de F. M. Batista

Monografia apresentada para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social (Habilitação: Jornalismo), elaborada sob orientação da Profª. Dra. Consuelo Lins

**RIO DE JANEIRO
JULHO DE 2009**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia **O cinema alemão em diálogo com a tradição romântica**, elaborada por Juliana Vaz de Figueiredo Moreno Batista.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Consuelo Lins

Pós-doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle)

Escola de Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Antonio Fatorelli

Pós-doutorado em Comunicação Visual pela Princeton University

Escola de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Victa de Carvalho

Doutora em Comunicação Social pela Escola de Comunicação – UFRJ

Escola de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2007

VAZ, Juliana. **O cinema alemão em diálogo com a tradição romântica**. Monografia apresentada para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social (Habilitação: Jornalismo), elaborada sob orientação da Profa. Dra. Consuelo Lins. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação, 2009.

RESUMO

A proposta da presente monografia é estudar o cinema em seu diálogo com o Romantismo. A pesquisa foca-se no cinema alemão, especificamente em dois filmes de Friedrich Wilhelm Murnau e Werner Herzog, e parte da hipótese de que os dois cineastas apresentam, cada um a seu modo, heranças do movimento que marcou a arte alemã nos séculos XVIII e XIX. Num primeiro momento, a pesquisa aborda o Romantismo como uma tradição germânica e investiga no que consiste a visão de mundo romântica. Num segundo momento, o trabalho concentra-se no estudo de dois movimentos importantes na história do cinema alemão: o Expressionismo da década de 20 e o Novo Cinema Alemão, que floresceu na Alemanha Ocidental a partir dos anos 60. A partir deste estudo, são feitas as análises filmicas de “Nosferatu” (1922), de F. W. Murnau, e “O enigma de Kaspar Hauser” (1974), de Werner Herzog, inserindo as duas obras dentro de uma tradição cultural alemã.

AGRADECIMENTOS

A André Félix, pela rara sensibilidade e por todas as coisas que me ensina

Às amigas (e ao amigo) que suportaram minhas crises durante a elaboração desse trabalho:

Flávia Maria Martin, Jade Cunha, Jamila Xavier, João Fortes e Juliana Rodrigues

À Professora Consuelo Lins, que se dispôs a orientar esta monografia

À Professora Raquel Paiva, pela atenção e carinho na reta final

Aos demais professores que contribuíram para a minha formação durante esses anos

e a meus pais, Elizabeth e Carlos Alberto

“Não acreditamos que se possa dispensar o elemento romântico,
que ele esteja ultrapassado ou que já tenha sido algum dia superado.
Eis o insuperável: a vontade romântica da beleza, a vontade romântica
da verdade, a vontade romântica da ação”

Walter Benjamin

SUMÁRIO

1. Introdução	8
2. O Romantismo	11
2.1 Uma tradição alemã	11
2.2 O reencantamento do mundo	17
2.3 Romantismo, volição e cinema	24
3. O Cinema	29
3.1 Expressionismo e vanguarda	29
3.2 “Nossa geração não tem pais, mas avós”	35
4. Análise de filmes	41
4.1 “Nosferatu” (1922), de F. W. Murnau	41
4.2 “O enigma de Kaspar Hauser” (1974), de Werner Herzog	46
5. Conclusões	52
6. Referências Bibliográficas	54

1. Introdução

Não me sinto em casa em lugar algum
F. W. Murnau

A proposta desta monografia é compreender o cinema a partir de um “estado de espírito”: o romantismo. Ora, o Romantismo como movimento artístico é anterior ao próprio surgimento do cinema, não podendo, portanto, ter se manifestado diretamente na sétima arte. De fato, a maioria dos teóricos que se ocuparam do Romantismo tratam de sua relação com formas de arte já bem estabelecidas nos séculos XVIII e XIX, como a literatura, a pintura e a música. Surge aí um problema, e é este o primeiro desafio desta monografia.

A idéia para esta pesquisa nasceu instigada por uma declaração do cineasta alemão Werner Herzog. Em “Tokio Ga”, documentário de Wim Wenders em homenagem ao cineasta japonês Yasujiro Ozu, Wenders entrevista Herzog no topo de uma torre de observação na capital japonesa. A câmera se volta para a cidade e em seguida vêem-se arranha-céus, vias expressas e uma atmosfera cinzenta onde as únicas coisas que se movem são os automóveis. Diante desse cenário, Herzog revela ao amigo que naquela paisagem machucada seria impossível encontrar “imagens adequadas que correspondam à nossa profunda interioridade”. Diz ainda que, para ele, seria necessário enfrentar riscos, escavar Tóquio como um arqueólogo, subir oito mil metros montanha acima ou ainda viajar de foguete a Saturno em busca de imagens claras, puras e transparentes, pois ali, naquela cidade, já não era possível encontrá-las.

Essa declaração ilustra bem o alto teor romântico presente no universo herzogiano. Pois o que ele busca com seu cinema é justamente o olhar não-viciado, um olhar até mesmo virgem em relação ao mundo. Em sua condição de europeu, mas nunca ingenuamente, Herzog não procura essas imagens inéditas nas grandes cidades, mas na selva amazônica, em desertos distantes e vulcões perigosos. O cinema, para ele, é uma experiência prática onde a arte se funde à natureza, e isso fica evidente no seu próprio modo de filmar. Seus filmes (e sua vida) são marcados por uma profunda revolta contra as imposições sociais, e seus heróis são dotados de um ímpeto rebelde que não raramente os leva à autodestruição.

De outro lado temos Friedrich Wilhelm Murnau, o prussiano romântico. Como Herzog, ele também desconfia das imagens convencionais. Embora seja mais difícil conceber uma unidade na filmografia de Murnau, encontramos nela, além de referências diretas ao Romantismo alemão — como o elemento fantástico e o amor à natureza —, uma sensibilidade romântica que se revela em seu questionamento da realidade superficial e

“realista” em favor de uma outra, interior e subjetiva.

A escolha por dois cineastas de origem alemã não é arbitrária. Como a pesquisa gira em torno do cinema em diálogo com o romantismo, era natural que escolhêssemos Herzog — “o mais alemão dos cineastas da Alemanha”, segundo Lotte Eisner, uma das maiores autoridades em cinema alemão — e Murnau, a quem Eisner dedicou um livro. Pois isto que consideramos o Romantismo, ou seja, o movimento em oposição violenta ao Classicismo que eclodiu em fins do século XVIII e se prolongou até meados do século XIX, manifestando-se principalmente na filosofia, na poesia, na pintura e na música, não é mais do que a manifestação máxima de uma tendência constante na história do povo alemão. Em primeiro lugar, portanto, faremos uma breve exposição sobre o caráter da cultura alemã e o lastro romântico que atravessa sua história, com base nos ensaios do filósofo Gerd Bornheim.

Em seguida, examinaremos mais detalhadamente no que consiste a visão de mundo romântica, a partir da análise sociológica de Michael Löwy e Robert Sayre. Inspirados no pensamento marxista de Lukács, que associou o movimento romântico a uma tendência anticapitalista, os autores entendem o romantismo como uma visão de mundo surgida em resistência à modernidade. A Revolução Industrial e a Revolução Francesa teriam provocado e gerado novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna e na consolidação do modo de produção capitalista, provocando um “desencantamento” do mundo. Percorrendo o caminho inverso, os românticos apontam em direção a um passado pré-moderno, numa tentativa desesperada de reencantar este mundo.

Ainda no mesmo capítulo lançaremos luzes sobre outra possível face do romantismo. Ele é um movimento ambíguo, inefável, contraditório e passível de interpretações diversas, cujas idéias, não sendo especificamente políticas, serviram posteriormente tanto a forças revolucionárias quanto a tendências conservadoras. Se Löwy e Sayre ressaltam o caráter transformador e anticapitalista do Romantismo, a controversa escritora russo-americana Ayn Rand oferece uma perspectiva individualista e pró-capitalismo do movimento. Suas idéias, bem peculiares e um tanto perigosas, estão detalhadas no livro “O Manifesto Romântico” (1969), obra na qual ela conclama ideais estéticos românticos e analisa suas manifestações no século XX, sendo relevante portanto à pesquisa.

No terceiro capítulo entraremos no cinema propriamente dito, abordando duas das fases consideradas mais significativas da cinematografia alemã: o Expressionismo e o Novo Cinema Alemão. Daremos destaque ao modo de produção e recepção do cinema feito na Alemanha na década de 20, apresentando uma breve discussão teórica sobre seus aspectos

estéticos e miméticos, segundo as análises de Ismail Xavier e Gilles Deleuze.

Da mesma forma, contextualizaremos esse Novo Cinema Alemão surgido dos traumas do nazismo e dos horrores da Segunda Guerra Mundial a partir do Manifesto de Oberhausen, que pregava um cinema aberto a experimentações e livre de convenções, de parceiros comerciais e qualquer grupo de interesse. Seus representantes mais importantes foram os cineastas Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge e o próprio Werner Herzog, que, apesar de não ter sido signatário de Oberhausen, se alimentou do impulso revolucionário daquela geração e se alinhou às condições de produção previstas pelo documento, as quais possibilitaram o surgimento de um cinema de autor, extremamente pessoal.

Por fim, faremos no quarto e último capítulo uma análise dos filmes “Nosferatu” (1922), de F. W. Murnau, e “O enigma de Kaspar Hauser” (1974), de Werner Herzog. Duas obras-primas do cinema, separadas por mais de meio século no tempo e que, apesar de à primeira vista parecerem radicalmente distintas, tentaremos aproximar a partir da visão de mundo romântica.

2. O Romantismo

All romantics meet the same fate someday
Joni Mitchell

Para verificarmos a hipótese central deste trabalho — a de que os cinemas de F. W. Murnau e de Werner Herzog, cada um a seu modo, dialogam com uma tradição romântica alemã — é necessário que se faça uma discussão em torno do que se entende por Romantismo. Não é objetivo deste capítulo definir o que é o Romantismo, apesar de precisarmos delimitar alguns fatos históricos e algumas categorias consideradas próprias do pensamento romântico. Abordaremos, antes, determinadas questões de que trata o Romantismo, baseando-se em diferentes autores que se debruçaram sobre o tema. A partir desta abordagem e da discussão sobre o cinema, proposta no capítulo três, poderemos fazer uma análise dos filmes no capítulo quatro.

2.1 Uma tradição alemã

Quem se propõe a estudar o Romantismo em suas inúmeras manifestações e seus infinitos desdobramentos não o consegue sem encontrar certos obstáculos. Um deles é a de sua definição. O termo já foi vinculado à filosofia, às artes, à sociologia, à psicologia, à política. No campo das artes, que é o que nos interessa, fala-se de romantismos na pintura, na literatura, na música, no teatro, na escultura, na arquitetura. A palavra, que etimologicamente deriva do latim Roma, adquiriu novos sentidos na Idade Média, ganhou novas nuances no século XVIII e continua sendo empregada na cultura contemporânea.

O filósofo brasileiro Gerd Bornheim tem cuidado ao demarcar limites para a compreensão do Romantismo. No ensaio “Filosofia do Romantismo”¹, Bornheim afirma que a interpretação do termo costuma ser reduzida a duas categorias. De um lado, há uma categoria histórica, que diz respeito a um movimento artístico e filosófico com raízes na Europa e datado entre fins do século XVIII e meados do século XIX; do lado oposto, uma categoria psicológica, que trata o Romantismo como uma sensibilidade que se alastra por várias épocas e cantos da humanidade.

O Romântico, entendido no seu aspecto psicológico, seria “sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e a conseqüente busca de uma nova

1 BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo” in: *O Romantismo* (org. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2008, p.78

escala de valores, através do entusiasmo pelo irracional ou pelo inconsciente (...)”.² Assim, a história da civilização seria povoada por românticos das mais diversas origens, nos mais diferentes contextos, todos tendo em comum a rebeldia, o inconformismo diante do *status quo* e o ímpeto de transformação.

No território da arte, é assim que entende o termo o escritor argentino Ernesto Sabato. Para ele, a sensibilidade romântica, que chama de “reivindicação dos valores vitais ante os puros valores do intelecto”³ é uma condição prévia e indispensável para a arte, seja qual for a doutrina oficial dominante. Tal sensibilidade também estaria presente no pensamento. O romantismo, entendido como inquietude e rebelião, precederia o próprio movimento romântico, de tal modo que no século XVII pensadores como Pascal, escritores como Swift, na Inglaterra, e filósofos como Vico, na Itália, já apresentavam inclinações românticas.

Na interpretação psicológica do romantismo, que o considera um estado de espírito irracional e desestabilizador, o oposto do romântico seria o clássico, vinculado à racionalidade e ao equilíbrio. Se considerarmos que todo romantismo tende a se tornar clássico no momento em que se impõe como padrão dominante e se estabelecem seus valores como vigentes de uma sociedade, todo desenvolvimento da cultura poderia ser explicado através deste dualismo. Dentro da mentalidade burguesa, há uma metáfora que exemplifica bem esse processo: a rebeldia jovem, vista como própria do adolescente, desaparece quando o indivíduo atinge a vida adulta e se depara com a “realidade”. Ainda dentro dessas duas modalidades polares e antitéticas, Karl Marx, segundo Sabato, seria um filósofo de natureza dual, clássica e romântica, pois reivindicava a superioridade da experiência (*praxis*) sobre a razão, ao mesmo tempo em que acreditava na ciência contra as forças da escuridão.

O dualismo romântico-clássico, se pode ser empregado como um método de se considerar a cultura em diferentes contextos que tenham em comum alguns traços românticos, ignora nuances de movimentos por vezes radicalmente distintos. Diante desta limitação torna-se necessário estudar a especificidade de cada uma dessas manifestações, levando em conta não apenas os aspectos psicológicos mas também as peculiaridades históricas e filosóficas de cada um desses romantismos.

Interessa-nos, neste trabalho, levantar algumas pontuações históricas a respeito do Romantismo como um movimento na arte, pois na obra de F. W. Murnau e de Werner Herzog não só transparece, sob a forma de personagens, no roteiro e na plasticidade, o espírito

2 Ibid., 2008, p.78

3 SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.119

romântico (categoria psicológica), como também os dois diretores se utilizam na construção de seus filmes de referências literárias próprias do movimento romântico (categoria histórica), situado num tempo e num espaço que não por mera coincidência foi a Alemanha onde nasceram.

A visão de mundo romântica irrompeu com maior intensidade e na forma de movimento em um momento de reação às idéias iluministas que floresceram no século XVIII, o século das luzes. O pensamento iluminista trazia consigo a idéia da razão como valor supremo aos quais todos os aspectos da cultura deveriam estar subordinados. Os grandes feitos do homem, como a arte e a ciência, haviam sido desenvolvidos em nome da razão. Ela permitiria dominar o mundo. Se o homem quisesse ser livre, pensava Descartes, deveria usar a razão e agir segundo suas normas, porque a razão é o máximo de sua humanidade. Esta concepção racionalista difundida durante o século das luzes fica clara nesta citação:

(...) os ardentes defensores do Iluminismo, a era da razão, alimentaram a crença dos primeiros cientistas de que os seres humanos são elementos de um universo ordenado e inteiramente transparente para o entendimento cultivado, que gera princípios racionais e universais de comportamento moral.⁴

Os românticos, por sua vez, não compartilhavam com os iluministas nem a crença nas perspectivas epistêmicas da ciência e da razão, nem a concepção do homem como um elemento como outro qualquer dentro de um universo governado por leis, nem o otimismo em relação à moral universal que ignora a diversidade entre os povos e nações.

O racionalismo extremo que marcou o século XVIII provou não dar conta das questões mais caras ao homem, nem solucionar seus conflitos diante do mundo. A postura distanciada da ciência, que deixa as emoções de lado a favor de uma observação fria da natureza, foi radicalmente rejeitada por Rousseau, por ser artificial e desvitalizada – é a natureza vista pelos olhos da ciência, que é um produto da cultura. E, para Rousseau, que influenciaria os românticos alemães, natureza e cultura são radicalmente opostas.

Podemos citar mais exemplos: Goethe, considerado um precursor do Romantismo, se opunha à teoria científica que pressupõe que as cores sejam intensidades de vibrações matematicamente mensuráveis, e se dedicou a um profundo estudo da luz que derrubaria a teoria de Newton. Herder criticava no século da razão o caráter colonialista dos países europeus: o Iluminismo é de fato a vã "jactância do europeu arrogante que se considera

4 COOPER, David. *As Filosofias do Mundo: uma introdução histórica*. São Paulo: Loyola, 1996, p.246

superior às outras partes do mundo".⁵ E Schleiermacher, proclamando as razões do coração, atualiza o “penso, logo existo” de Descartes em “sinto, logo sou”.

Essas e outras críticas abriram um terreno para que a visão de mundo romântica emergisse em toda Europa. No entanto, afirma Bornheim, é na Alemanha onde o Romantismo se estrutura conscientemente como um movimento, baseado nas doutrinas filosóficas pós-kantianas de Fichte e de Schelling. Trataremos dessa visão de mundo mais tarde. Primeiramente, veremos por que o Romantismo se estruturou de maneira especial na Alemanha.

Segundo Bornheim, toda a cultura alemã possui um caráter essencialmente romântico. O Romantismo seria uma criação nórdica que encontrou na mentalidade alemã as condições favoráveis para que se estruturasse em um movimento entre fins do século XVIII e meados do século XIX. Se por um lado, a cultura francesa é mais compreensível a partir da mentalidade clássica, por outro, toda a cultura alemã seria atravessada por um lastro romântico. Para comprovar sua tese de que o romantismo é uma vocação germânica, Bornheim busca explicações na história da cultura alemã.

Na época em que floresceu na Itália a Renascença, surgia na Alemanha um movimento religioso, a Reforma Protestante. Isto é, enquanto os italianos inspiravam-se nos ideais da Antigüidade, os alemães concentravam-se em sua vida espiritual. A cultura renascentista procurava atingir a natureza através da razão; no protestantismo, o homem deveria se educar a fim de aprender uma profissão e submeter-se a Deus. Esses fatos teriam provocado uma profunda cisão entre a cultura latina e a nórdica, que perduraria por dois séculos, até que na Alemanha surgissem os primeiros esforços de reintegração à cultura latina através da *Aufklärung* (Iluminismo), o menos germânico dos movimentos alemães segundo Bornheim.

Durante o Século das Luzes, os intelectuais alemães cultuavam os valores da França, esquecendo-se dos nacionais. A legitimidade intelectual vinha do país vizinho. Bornheim cita como exemplo os casos de Frederico, o Grande, rei da Prússia e grande colecionador de arte francesa, cuja corte era freqüentada por Voltaire, seu amigo pessoal; e o filósofo Leibniz, alemão que escreveu quase toda a sua obra em francês. Esses esforços de reintegração à cultura latina, no entanto, ficaram restritos a uma pequena elite. Em tempos de *Aufklärung*, o restante da população alemã continuou fiel aos preceitos pré-racionalistas, desenvolvendo, de modo especial, uma corrente religiosa que incentivava a vida piedosa, fazendo da religião algo de estritamente individual e desenvolvendo uma interioridade calcada sobre o sentimento

5 COOPER, David. *As Filosofias do Mundo: uma introdução histórica*. São Paulo: Loyola, 1996, p. 305

religioso — o pietismo. Seu irracionalismo teria preparado o solo para a eclosão do Pré-romantismo alemão, um movimento mais em continuidade com a Reforma do que com o Iluminismo.

Essa compreensão do Romantismo como sendo uma peculiaridade da Alemanha encontra respaldo em outros historiadores, como o ensaísta alemão Rüdiger Safranski. Em sua obra “Romantismo: um caso alemão”⁶, o autor argumenta que o movimento romântico nasceu em meio a limitações de ordem política que a Alemanha encontrava na época. De fato, no século XVIII, a Alemanha ainda não havia se unificado politicamente e ainda era bastante provinciana — Berlim nunca conseguiu a hegemonia política e cultural de uma Paris, centro cosmopolita onde vivia a sociedade mais culta da Europa —, enquanto a França e a Inglaterra, por outro lado, já constituíam Estados-Nações fortes e poderosos economicamente. Suas colônias espalhadas pelos continentes teriam sido terrenos concretos para que pudessem extravasar sua fantasia, enquanto aos alemães restavam apenas a imaginação e criação artística:

A Alemanha não possuía um poder político que enlevasse a fantasia, nem uma grande capital com mistérios labirínticos, nem colônias que excitassem o senso de distância e aventura pelo mundo afora. Tudo era disperso, apertado e pequeno. Uma visita de Hamann a Kant já podia ser considerada um encontro entre o Iluminismo e o *Sturm und Drang* ("Tempestade e Ímpeto"); e em Jena, uma geração depois, os quartéis-generais do Romantismo e do Classicismo estavam lado a lado. Tudo de extraordinário que os navegantes e descobridores ingleses, os pioneiros da América, os matadores da Revolução Francesa haviam realizado – o público alemão só podia vivenciar isso imaginando-se na pele deles ou na forma sucedânea da literatura.⁷

A palavra *Wanderlust*, tão alemã quanto intraduzível, contém essa mistura tipicamente romântica de desejo e satisfação em explorar o mundo. Segundo Safranski, o pensamento romântico não se limita ao movimento que nasceu de um espírito iluminista, passou pela efervescência de Jena (com os irmãos Schlegel, Novalis, Fichte, Schelling, Tieck, Schleiermacher), exacerbando-se em Hölderlin e E.T.A. Hoffmann, mas teria sido a expressão maior de uma tendência alemã que se encontraria também em outros momentos históricos.

Se a concepção de Safranski se vale de certa generalização ao vincular um estado de

6 SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantik: eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007

7 SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantik: eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007, p. 50

Tradução disponível em <http://www.dw3d.de/dw/article/0,,2879542,00.html>

Acessado em 14.05.2009

espírito a um povo, ela se presta no entanto para explicar uma série de fenômenos na evolução cultural e histórica da Alemanha. Em sua argumentação, Safranski serve-se dela para identificar a presença de resquícios românticos mesmo após o fim do movimento, admitindo que ele possa tomar feições místicas, como em Rilke; e nuances totalitárias, como em Nietzsche. Unindo-se ao messianismo político, o pensamento romântico pode levar a catástrofes como o nazismo; sua crença na individualidade e sua transcendência em visões sociais utópicas aparece em Marx e no movimento estudantil de 1968.

O que não se deve esquecer é que a idéia de que os alemães teriam uma vocação para o romantismo parece não ter partido de especialistas em história da arte ou filósofos *a posteriori*, mas também pertence, a partir de um certo momento, a um processo de tomada de consciência nacional dos próprios artistas alemães. Goethe, após tentativas de se aproximar de uma arte clássica instigadas por sua viagem à Itália, revela:

Sem dúvida encontramos nos gregos e freqüentemente 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 Antigüidade.⁸

Postura que encontrou eco décadas mais tarde no poeta romântico Heinrich Heine:

Deixem para nós, os alemães, os horrores do delírio, os sonhos febris e o reino dos fantasmas. A Alemanha é um país propício às velhas feiticeiras, às peles de urso morto, aos golens de qualquer sexo e principalmente aos feldmarechais como o pequeno Cornelius Nepos, que, de nascença é uma raiz que os franceses chamam de Mandrágora. Só do outro lado do Reno podem medrar tais espectros; a França nunca será país para eles (...).⁹

Seguindo os conselhos de Herder, Goethe teria tomado consciência da importância da valorização da tradição germânica durante uma visita à catedral gótica de Estrasburgo, sobre a qual escreveu um ensaio exaltando a organicidade do estilo gótico. O nacionalismo alemão, como veremos, tratava mais de buscar uma unidade cultural do que política-social; era como se pudessem compensar os séculos de descentralização política e geográfica através de sua

8 GOETHE apud BORNHEIM, 2008, p.84

9 HEINE apud EISNER, 2002, p.69

cultura e educação. Foi o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), o grande movimento precursor do Romantismo surgido na Alemanha por volta de 1770, o grande responsável por essa tomada de consciência nacional, instaurando elementos que repercutiriam diretamente no Romantismo alemão do século XVIII.

Em suma, o Romantismo não deve ser reduzido a um movimento exclusivamente alemão, nem pode ser explicado através de tendências inerentes à alma alemã, mas deve ser compreendido, dentro da cultura alemã, como um movimento de extrema importância. É com o Romantismo que se assiste pela primeira vez a uma influência cultural da Alemanha sobre a cultura européia: se na *Aufklärung* a Alemanha se encontrava subjugada aos valores franceses, como foi visto, a visão de mundo romântica, rebelando-se contra o classicismo francês, inverte esta situação e impõe-se sobre a cultura latina, influenciando o movimento romântico nos demais países europeus, primeiramente na Inglaterra e mais tardiamente na França. Vejamos mais detalhadamente no que consiste essa visão de mundo.

2.2 O reencantamento do mundo

Qualquer tentativa de esquematizar a visão de mundo romântica em um modelo seria uma afronta contra os próprios românticos, que, no seu afã de valorizar o singular, o único, aquilo que distingue um indivíduo dos outros, acabaram criando uma pluralidade de visões. Assim como “há um abismo entre o sentido da interioridade em Rousseau e em Novalis”¹⁰, não podemos falar de um estilo romântico, mas de estilos individuais isolados. Além disso, desvelar o pensamento romântico envolveria, no mínimo, um estudo das filosofias de Fichte e de Schelling, algo que não podemos explorar neste trabalho. Portanto, o que faremos é tentar buscar alguns temas comuns e uma unidade de princípios estéticos que nortearam os românticos — sem deixar de problematizá-los —, para que possamos relacioná-los aos cinemas de F. W. Murnau e Werner Herzog.

De acordo com a análise sociológica-marxista de Michael Löwy e Robert Sayre, o romantismo representa uma crítica à modernidade. No livro “Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade”¹¹, os autores argumentam que a visão de mundo

10 BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo” in: *O Romantismo* (org. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 77

11 LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995

(*Weltanschauung*) romântica surgiu a partir da segunda metade do século XVIII como uma resistência à sociedade moderna capitalista, em nome de valores e ideais de um passado pré-moderno ou pré-capitalista. Inspirando-se nos estudos de Lukács, o primeiro a considerar o Romantismo uma corrente anticapitalista, Löwy e Sayre associam em sua análise o termo “modernidade” ao próprio capitalismo.

Para os autores, a visão de mundo romântica constitui uma *autocrítica* da modernidade, já que o romantismo se insere dentro do período moderno e é fruto de suas contradições. O indivíduo isolado, que se desenvolve com o advento do capitalismo a fim de preencher funções meramente sócio-econômicas, não suporta viver dentro desta nova sociedade, experimentando uma dor de estar no mundo, uma angústia e desconforto diante do contexto que lhe é dado para viver. O individualismo do sujeito, antes puramente utilitário, se transforma então em uma individualidade subjetiva, através da qual ele explora e manifesta sua interioridade. A exaltação romântica da subjetividade daí resultante é uma das formas de resistência ao mundo moderno, baseado na padronização e reificação.

Mas em que medida o romantismo se opõe à modernidade?

A primeira das críticas românticas à modernidade assinaladas por Löwy e Sayre diz respeito ao “desencantamento do mundo”. A expressão é de Max Weber:

O destino de nossos tempos é caracterizado pela racionalização e intelectualização e, acima de tudo, pelo “desencantamento do mundo”. Precisamente os valores últimos e mais sublimes retiraram-se da vida pública, seja para o reino transcendental da vida mística, seja para a fraternidade das relações humanas diretas e pessoais.¹²

Os românticos, em luta contra o desencantamento do mundo produzido pela modernidade, tentariam desesperadamente reencantá-lo. E um dos caminhos que levariam a esse “reencantamento do mundo” seria a religião. A inclinação romântica para a religiosidade está ligada à uma de suas principais preocupações, que é a busca de uma unidade, a aspiração à superação de todos os dualismos e à integração das diferenças num todo. Em busca dessa unidade, os românticos vêem no resgate das tradições religiosas da Idade Média a possibilidade de uma união entre o espiritual e o natural. O ensaio “A Cristandade ou a Europa” (1799), verdadeiro manifesto da escola romântica alemã, de autoria de Novalis, é responsável em grande parte pela reabilitação da Idade Média, que tinha sido relegada ao ostracismo desde a Renascença italiana. A cristandade medieval teria sido a primeira tentativa

12 WEBER, MAX. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971, p.182

de se instalar um verdadeiro reino divino sobre a terra, mas “a substituição do amor e da fé pelo saber e pelo possuir”¹³ teria rompido a unidade da Europa. Opondo-se à Reforma, que teria trazido a anarquia religiosa e a individualidade, os românticos falam de um Estado teocrático, no qual os valores políticos dariam lugar ao poder espiritual. A tendência era inaugurar uma nova religião unificadora de todos os ideais românticos.

Mas o reencantamento do mundo não se dá apenas através da religião, lembram Löwy e Sayre. Os românticos se voltam também para a magia, os contos de fadas, os sonhos, a fantasia. Vêem a noite com fascínio, pois a escuridão une e torna todas as coisas indistinguíveis, enquanto a luz, o símbolo clássico do Iluminismo, diferencia e distancia. O mito em particular oferece uma variedade de alegorias, símbolos, fantasmas e demônios que os românticos souberam abundantemente aproveitar — seja fazendo alusão aos mitos antigos em seus textos literários, seja estudando os mitos sob seu aspecto histórico, teológico ou filosófico, ou ainda aspirando a uma nova mitologia. Em contraposição à mitologia grega, presa ao mundo sensível e terrestre, os românticos propõem uma mitologia elaborada como uma obra de arte; a mitologia romântica deve ser fruto do gênio artístico e revelar a profundidade da interioridade humana. O mito daria “acesso ao reino do simples e do uno, onde não existem as fissuras e as complicações alienantes de uma consciência reflexa e fragmentária, de uma civilização que tudo dissocia e faz de tudo raciocínio”.¹⁴ A revalorização romântica do mito está, assim como a reabilitação da Idade Média, ligada ao desejo de reintegrar-se numa totalidade e unidade.

A segunda crítica romântica à modernidade apontada por Löwy e Sayre reside na quantificação e mecanização do mundo. O espírito frio e quantificador da era industrial teria afastado valores como a imaginação, a beleza e a poesia da vida dos homens, ao reduzi-la a uma rotina entediante e cansativa. Os românticos, continuam Löwy e Sayre, sentem com profundo pesar os progressos trazidos pela maquinaria industrial e a mecanização do meio-ambiente, e é com intensa nostalgia que lamentam a perda da harmonia entre o homem e a natureza. A natureza, a propósito, se torna um dos temas centrais do movimento, e a ela é dedicado um culto místico.

Já no *Sturm und Drang* estava presente essa relação mística com a natureza. O movimento que constituiu o pré-romantismo e lançou as bases do que seria a escola romântica alemã, deixou-se inspirar, ironicamente, pelas idéias de um francês: Jean-Jacques Rousseau.

13 NOVALIS apud BORNHEIM, 2008, p.108

14 ROSENFELD, Anatol & GUINSBURG, J. “Um encerramento” in: *O Romantismo* (org. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectivas, 2008, p. 282

Mas tratava-se de um francês calvinista cujo pensamento foi marcado por uma rejeição profunda à razão iluminista e uma busca pelo sentimento interior do homem. Para Rousseau, a civilização e a cultura limitariam a criatividade do homem e o aprisionariam em convencionalismos. Opondo-se à concepção racionalista que considera a natureza algo exterior ao homem, governado por leis da ciência, o que Rousseau busca na natureza é o seu sentimento primitivo. Ele empreende passeios solitários em direção à natureza a fim de fundir-se nela, pois um mergulho nas entranhas da natureza é também um mergulho na interioridade do homem; “o homem deve entrar novamente dentro de si”. Na natureza humana primitiva, anterior à civilização e à cultura, ainda não corrompida pela sociedade, residiria a pureza divina, a revelação do Absoluto.

Há, por parte dos românticos, uma valorização de tudo que é considerado autêntico, espontâneo e puro, que ficou desaparecido em meio ao desenvolvimento das civilizações. Não podendo ser mais encontrado na Europa, que vivia o auge de seu racionalismo classicista, esse paraíso perdido é projetado para continentes distantes, povos exóticos e ainda intocados, como os nativos da América. Daí o interesse pelo exotismo e o indianismo, a exaltação da figura do “bom selvagem”, o homem ainda isento da cultura e seus vícios.

O retorno à natureza primitiva tem alcances maiores: valoriza-se também a infância e a juventude, supondo-se que essas fases da vida estejam mais perto da natureza e longe dos homens. “Tudo o que sai das mãos do Criador das coisas é bom e tudo se perde nas mãos do homem”¹⁵, diz Rousseau. É preciso deixar as crianças como vieram ao mundo, não impondo-lhes nenhuma regra ou artifício criado pela sociedade, para que assim possam desenvolver ao máximo sua criatividade e realizar-se em sua sensibilidade. Pois o verdadeiro guia da vida para os românticos não é a razão, mas a intuição, a inspiração espontânea que lhes diz como devem agir.

Tal como Goethe, os românticos se opõem a qualquer interpretação racional da natureza, tendo dela uma concepção organicista: a idéia central que têm da natureza não é a de um determinismo mecanicista, e sim a de vida. A natureza é um grande animal vivo que jamais poderá ser traduzido matematicamente. Os românticos partiram dessa idéia e pretendiam, também no domínio da natureza, alcançar uma unidade fundamental. Para eles, a natureza não é mais que o devir do espírito: “a Natureza deve ser o Espírito visível, e o Espírito a Natureza invisível”,¹⁶ diz Schelling.

¹⁵ ROUSSEAU apud ROSENFELD, Anatol & GUINSBURG, J., 2008, p. 266

¹⁶ SCHELLING apud BORNHEIM, 2008, p.102

Vale lembrar que, se os românticos buscam tão apaixonadamente esse espírito da natureza, esse sentimento primitivo, fazem-no porque estão longe desta condição. Busca-se geralmente o que não se é. Os românticos de maneira alguma eram primitivos, pelo contrário, eram intelectuais citadinos e em sua grande parte levavam uma vida bem distante da “natural”. Refletiam, na verdade, uma tendência típica da vida e cultura urbana de uma Europa sob o impacto da revolução burguesa.¹⁷

Ainda desenvolvendo sua argumentação, Löwy e Sayre apontam outra crítica romântica ao do mundo moderno: a abstração racionalista, contra a qual os românticos oferecem a reabilitação de comportamentos não-rationais. Os autores grifam a diferença entre o irracional e o não-rationais — o primeiro estaria ligado à negação total da racionalidade, e o segundo diz respeito a esferas psíquicas não redutíveis à razão, tais como as emoções, as intuições, as premonições. Hölderlin e outros poetas diriam que o Iluminismo foi o ponto culminante de um processo de alienação dos seres humanos de seu mundo, de Deus, de si mesmos e dos outros. O veículo desse processo foi o conhecimento científico, que, queixa-se Hipérion, o herói fictício de Hölderlin, “estragou tudo” por encorajar “a me distinguir do que me rodeia”¹⁸. É também no sentido de busca pela unidade que deve ser compreendida a inclinação romântica aos estados não-rationais: pela razão pura, o homem romântico afasta-se da unidade e acentua a multiplicidade.

Outra maneira de se opor à abstração racionalista da modernidade seria através do pensamento concreto. Esse pensamento está presente na concepção romântica da história, por exemplo. Diante de uma razão que pretende ser atemporal e abstrata, os românticos redescobrem e reabilitam o sentido da história. Revalorizando o passado, o Romantismo colocou em xeque o discurso histórico dominante no século XVIII, baseado na idéia de progresso. A concepção que se tinha da História era a de que ela era um produto da inteligência dos homens sábios, dos reis e dos filósofos, que, por meio de ações isoladas e conscientes, aperfeiçoariam sempre o passado, num progresso ascendente. Para os românticos, ao contrário, não há mais a História, mas histórias, que devem ser consideradas individualmente e em sua mais específica peculiaridade. Sua força propulsora, aliás, não é a racionalidade, mas um cego destino. Herder:

Antes de tudo, tenho que afirmar, com respeito ao elogio excessivo da razão

17 ROSENFELD, Anatol & GUINSBURG, J. “Um encerramento” in: *O Romantismo* (org. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectivas, 2008, p. 282

18 COOPER, David. *As Filosofias do Mundo: uma introdução histórica*. São Paulo: Loyola, 1996, p.331

humana, que é muito menos essa razão, se posso assim dizê-lo, do que um cego destino, aquilo que conduziu as coisas e que agiu nesta evolução geral do mundo.¹⁹

Da mesma forma, o romantismo alemão, em oposição ao cosmopolitismo abstrato do século XVIII, propõe um nacionalismo concreto. Em busca de suas raízes históricas, os românticos pretendem resgatar a “alma” de seu povo, onde residiria a beleza e a autenticidade. Na Alemanha, o pioneirismo desse resgate das tradições é associado a Herder, ele mesmo colecionador de cantigas populares. Ao contrário de Rousseau, Herder não rejeita a cultura, mas ensina a valorizá-la em seus elementos característicos e originais, instigando um enorme interesse pelas manifestações populares, e inspirando o trabalho, por exemplo, dos irmãos Grimm, que documentaram toda a tradição oral de contos populares alemães. “Num certo sentido”, nas palavras de Herder, “toda perfeição humana é nacional, secular, e estritamente considerada, individual”.²⁰ O homem passa então a ser valorizado por sua diferença, sua individualidade, suas particularidades. O romântico vê cada ser humano em seu contexto, como parte de uma paisagem que o engendrou, inaugurando uma verdadeira historicização da cultura — não por acaso Herder é considerado o pai de disciplinas como a antropologia e a lingüística. O nacionalismo alemão, ao contrário do francês — essencialmente político-social, tal como conceituado por Rousseau — carregava uma peculiaridade: baseava-se no conceito de *Volk* (povo), que dá margem a uma interpretação menos definida e mais favorável à imaginação romântica e ao despertar das emoções.

De modo análogo, a criação artística não deve ser dominada pela abstração racionalista. Assim como a história, a obra de arte romântica não é resultado de um empenho racional, mas é fruto da inspiração do gênio. No lugar do artista engenheiro do Classicismo, que imita a natureza, surge o artista-gênio, que cria como se fosse ele mesmo a própria natureza. Sua arte não pode seguir modelos estipulados, pois a ordem, a virtude, a moral, são substituídos pelo caos criativo do gênio, por sua força cósmica, suas paixões vitais e impulsos incontroláveis. Na ótica romântica, o caos é visto como algo positivo, algo que constrói. A partir de uma explosão interior, o gênio cria livremente, num surto de irracionalidade e emoções profundas.

Assim, o valor de sua obra não mais reside na obra em si, mas na capacidade de ela exprimir a interioridade de seu autor. A arte é boa se é autêntica, se consegue expressar as

19 HERDER apud NUNES, Benedito. “A Visão Romântica” in: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectivas, 2008, p. 60

20 Ibid., 2008, p. 59

emoções do artista. Em conseqüência, ganha importância tudo o que se relaciona com o gênio e sua vida:

A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor, num movimento inverso ao do Classicismo, que procura obliterar o autor por trás da obra.²¹

Valorizando-se o autor, o romantismo desconhece a idéia da arte pela arte. Existe uma frase de Georges Bataille que ilustra muito bem a função da arte no romantismo: “A dor é tão rara que é preciso recorrer à arte para que ela não nos falte.” Essa dor não deve ser compreendida como uma dor física, mas como um incômodo, um estranhamento que conduz o homem a lugares desconhecidos, mas onde acaba por reencontrar a si mesmo. A arte romântica não deve existir por si só, mas deve ser o grande meio de aperfeiçoamento do homem, a grande educadora da Humanidade.

Concluindo sua análise, a última crítica romântica à modernidade que Löwy e Sayre apontam é a dissolução dos vínculos sociais. Para os autores, a problemática da alienação das relações humanas teria nascido com a sociedade moderna. Citam a obra de Ferdinand Tönnies, “*Gemeinschaft und Gesellschaft*” (Comunidade e Sociedade), que estabelece um contraste entre as comunidades de antigamente, baseadas em vínculos orgânicos, e a sociedade moderna capitalista de caráter mecânico e contratual cujo espaço mais importante é a cidade. Os românticos pretendem superar essa sociedade mecanizada, a partir de uma nova comunhão, orgânica; no caso alemão, a aspiração romântica a uma organicidade coletiva gerou a proposta de uma nova unidade nacional, porém ao nível mais étnico de uma comunidade de sangue ou de um profundo parentesco etno-cultural, e não de uma sociedade ordenada racionalmente.²²

Em suma, o homem romântico é um homem dividido, cindido, dissociado, e todas as questões românticas por excelência, como o culto à natureza, à religião, o resgate das raízes históricas e o fascínio pelo primitivo estão intimamente relacionadas à sua incessante busca por uma unidade. A partir dessa cisão, surgem no imaginário romântico figuras como espelhos, máscaras, marionetes, sombras, sócias, réplicas, enfim, tudo que possa representar a dualidade:

No Romantismo, pois, emerge com maior nitidez a figura do homem-joguete, o indivíduo cujo inconsciente, uma força misteriosa em seu íntimo,

21 ROSENFELD, Anatol & GUINSBURG, J. “Romantismo e Classicismo” in: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectivas, 2008, p. 268

22 Ibid., 2008, p. 282

se projeta para fora como espectro, ou algo análogo, que o assombra e o converte em seu brinquedo. É a metáfora da marionete, tão fundamental na ficção de Hoffmann, e que é em geral função da auto-ironia romântica, que divide e esfacela o homem, que emana do eu e no entanto mostra o indivíduo como fantoche, enquanto títere de forças insondáveis, que ele mesmo não consegue dominar e das quais não sabe dar conta.²³

Reencontrar a unidade, portanto, é a maior preocupação dos românticos. Mas, tendo consciência da impossibilidade de se reestabelecer esse primeiro paraíso perdido na terra, os românticos, sonhadores como são, anseiam por um segundo paraíso:

É muito típico o ensaio de Kleist sobre as marionetes, onde se diz que o homem, quando se mirou pela primeira vez no espelho, reconhecendo a si mesmo, perdeu a inocência. Agora, ele quer descobrir o caminho de volta. Para tanto, precisa comer mais uma vez da árvore do conhecimento, a fim de conquistar um grau de conhecimento infinito e alcançar de novo, pelo outro lado, o paraíso da inocência, de uma segunda inocência.

O grande sonho dos românticos é a inocência, uma segunda inocência que englobe ao mesmo tempo todo o caminho percorrido através da cultura, isto é, uma inocência que não seria mais a primitiva, a do jardim do Éden, mas uma inocência sábia.²⁴

2.3 Romantismo, volição e cinema

Apresentaremos neste tópico uma *outra* visão de mundo romântica, que pouco se assemelha ao reencantamento da modernidade que abordamos no tópico anterior. Examinaremos as posições da teórica e romancista russo-americana Ayn Rand sobre a arte e em particular sobre o romantismo, expostas no livro “*The Romantic Manifesto*” (1969),²⁵ uma coletânea de seus ensaios. Ayn Rand nos oferece uma concepção da arte que corresponde à visão do homem como um ser intencional e racional, um homem que é senhor de si mesmo e que é capaz de alcançar seus ideais no mundo real por meio de atitudes concretas — em resumo, como veremos, uma concepção do homem que corresponde à sua filosofia individualista. Rand reconhece que a arte não é simplesmente um assunto periférico, mas é essencial para o sentido da vida do homem em sua capacidade de comunicar um ideal:

23 ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J. “Um Encerramento” in: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectivas, 2008, p. 289

24 Ibid., 2008, p. 274

25 RAND, Ayn. *The Romantic Manifesto*. New York: Signet, Revised edition, 1971

A arte é uma recriação seletiva da realidade, de acordo com os julgamentos de valores do artista. Um artista recria os aspectos da realidade que representam sua visão fundamental do homem e da existência. Por formar uma visão da natureza do homem, uma questão fundamental que deve ser respondida é se o homem possui a faculdade de *volição* — porque as conclusões e avaliações sobre todas as características, necessidades e ações do homem dependem dessa resposta.²⁶

Autora de vários best-sellers, Rand, naturalmente, argumenta que o romance é o maior dos gêneros literários. Isto porque, para ela, a arte é o meio indispensável para a comunicação de um ideal moral, e o romance, com sua capacidade de retratar múltiplos personagens e um grande número de pensamentos e ações, é o gênero que melhor pode servir à sua proposta de apresentar a vida “como ela pode ser e deve ser”.²⁷

O surgimento do Romantismo, explica Rand, foi um produto da emergência de um sentido de vida aristotélico e do advento do capitalismo no século XIX, que teria dado ao homem a liberdade para colocar suas idéias em prática. O movimento romântico, segundo ela, teria entrado em declínio no final do mesmo século, sendo gradativamente substituído pelo Naturalismo, uma corrente que rejeitava o conceito de *volição* e se voltava para uma visão do homem como uma criatura indefesa, controlada por forças além de seu controle, e cujo destino era determinado pela sociedade. Defensora de ideais românticos, ela define o Romantismo como

uma categoria da arte baseada no reconhecimento do princípio de que o homem possui a faculdade da *volição* (...) Se o homem possui *volição*, então o aspecto crucial de sua vida é sua escolha de valores — se ele escolhe valores, então ele deve agir para ganhá-los e/ou mantê-los — se o fizer, então ele deve definir seus objetivos e se engajar em ações propositais para alcançar esses valores.

A forma literária que expressa a essência dessa ação é o *enredo*.²⁸

Podemos relacionar esse conceito-chave para a compreensão do Romantismo de Rand, a *volição* — isto é, o ato pelo qual a vontade se determina a alguma coisa — com alguns clássicos do cinema. Em “Ladrões de Bicicleta” (1949), de Vittorio De Sica, um pobre homem desempregado consegue arranjar um trabalho como colador de cartazes em uma Roma devastada pelo desemprego do pós-guerra. Mas, no primeiro dia de trabalho, sua bicicleta, imprescindível para que ele pudesse continuar a trabalhar, é roubada. Desesperado,

26 Tradução livre de RAND, Ayn. *The Romantic Manifesto*. New York: Signet, Revised edition, 1971, p. 91

27 Ibid., 1971, p. 71

28 Ibid., 1971, p. 92

o homem percorre as ruas da cidade em companhia do filho para encontrar o ladrão e resgatar a bicicleta; mas as tentativas de reavê-la se mostram em vão. No final do filme, sem esperanças de encontrar seu meio de transporte vital, temendo perder seu emprego, o homem tenta roubar a bicicleta de outra pessoa; ele é flagrado e humilhado na frente de seu filho.

“Ladrões de Bicicleta” seria uma negação da concepção romântica de Rand sobre a arte, pois neste filme a volição (força de vontade) não transforma o mundo a partir de ações, mas só leva à frustração do homem. De Sica quer nos mostrar que o homem não consegue alcançar seus ideais através de atitudes racionais nesse mundo. Por mais que tente, não pode determinar por seus próprios meios o curso de sua vida, movida mais pelas contradições sociais do que pela força de vontade individual do homem. Como lembra Deleuze, no neo-realismo italiano “já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana”.²⁹ Mais do que isso, no filme de De Sica, o herói perde totalmente a razão, tornando-se ele mesmo um ladrão de bicicleta, um anti-herói aos olhos de seu filho.

Na verdade, a capacidade de volição a que Rand se refere como sendo a base de sustentação do Romantismo, seria mais facilmente identificável nos enredos dos filmes clássicos norte-americanos. Hollywood criou um cinema baseado na ação de indivíduos isolados, os heróis. São homens belos, carismáticos que arriscam sua vida por um bem comum e despertam a simpatia do público. Geralmente, os heróis apresentam habilidades incomuns, são realizadores de façanhas, têm uma grande força de vontade acompanhada de um grande idealismo. Eles transformam suas idéias em atitudes práticas e agem para atingir seus sonhos. Os heróis encontram seu par antagônico na figura do vilão — o vilão é feio, cruel e ganancioso, e por direta oposição, realça as qualidades do herói. Os vilões buscam todas as glórias para si, e não aprendem nada com a sua jornada, ao contrário do herói. Como afirma Kulechov

(...) assim foi criado o “detetive americano” — os filmes de aventura americanos. Por um lado, eles chamavam a atenção para a energia, para a competitividade, para a ação; eles atraíam a atenção para um tipo de herói capitalista enérgico e forte, cuja força inesgotável e coragem sempre venciam. Por outro lado, esses filmes acostumavam as pessoas à beatice, à ausência de realidade, “consolando-as” e educando-as para o fato de que com energia suficiente a pessoa pode adquirir uma fortuna individual, pode adquirir renda para si mesmo e tornar-se um feliz proprietário.³⁰

²⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 68
³⁰ KULECHOV apud BOTSFORD, 1991, p. 4

E Ayn Rand:

Meu entusiasmo pela América, para além de seus princípios políticos, foi então construído. Eu vi a essência do que os americanos poderiam ser e deveriam ser. Meus filmes americanos favoritos eram aqueles construídos à maneira de Milton Sills — ação, liberdade enorme e benevolente; eles não eram filosóficos, mas isso era justamente aquilo de que eu gostava, era como se Atlantis já tivesse chegado, o ideal estivesse aqui mesmo na terra, e não era preciso ser filosófico, certamente não político, todos esses problemas já estavam resolvidos, e era essa a existência perfeita e livre para os homens dotados de intenções.³¹

Nascida em São Petersburgo, de origem judia, Rand e sua família sofreram perseguições durante o regime soviético e ela se tornou a maior detratora de seu país de origem nos Estados Unidos, para onde imigraria ainda jovem. Quando estudava na Escola de Cinema de Leningrado, Ayn Rand desejava escrever roteiros que pudessem introduzir valores românticos — no sentido de haver enredo e heróis — no cinema soviético, marcado pela ausência de heróis, ou melhor, pela idéia de massa como herói transformador, tal como em Eisenstein. Ela esperava que o público fosse entender esses valores, enquanto os comunistas não. Talvez em resposta ao trauma que experimentou na infância, Rand inventou um sistema filosófico cujo principal “bem” era o interesse próprio e o principal “mal” era o coletivismo, um sistema que vê a humanidade como membros de um grupo social e não como indivíduos.

Para Rand, a Primeira Guerra Mundial marcou o fim do Romantismo e acelerou o desaparecimento do individualismo. Ela admite que os anos áureos do grande Romantismo já se passaram e que no século XX ele estaria relegado às margens da cultura, em filmes de suspense e outros entretenimentos populares:

No que concerne os aspectos ficcionais do cinema e da televisão, eles são meios adequados exclusivamente ao Romantismo (...). Infelizmente, esses meios de comunicação surgiram muito tarde: a grande época do Romantismo já havia passado e seus raios de sol atingiram apenas alguns filmes (“Siegfried”, de Fritz Lang, é o melhor deles). (...)

O gênero de suspense envolve história de detetives, espionagem ou aventura. Sua característica básica é o conflito, o que significa: um choque de interesses, o que significa: ação premeditada à procura de valores. O suspense é o produto, a derivação popular da escola Romântica que vê o homem, não como um peão do destino, mas como um ser que possui volição,

31 Citada por BOTSFORD, David. “Collectivism versus romanticism in the early cinema”. London: LibertarianAlliance, 1991, p. 5

cuja vida é direcionada por seus próprios valores.³²

Mesmo defendendo o gênero de suspense, Rand ataca Hitchcock, pois seu cinema se afastaria do romantismo por enfatizar a malevolência e o horror. Para ela, o cinema é uma grande arte, mas seu potencial ainda não foi efetivado, exceto em circunstâncias individuais e momentos esparsos, pois “uma arte que requer a sincronização de tantos elementos estéticos e tantos talentos diferentes não pode se desenvolver em um período de desintegração filosófico-cultural como o nosso”.³³

Segundo David Botsford, em seu artigo sobre romantismo e coletivismo no cinema,³⁴ a prova de como o cinema americano se afastou de suas origens românticas pode ser verificada através do destino que teve a adaptação que Ayn Rand escreveu para o seu livro “*The Fountainhead*” (1949), dirigido no cinema por King Vidor. Uma frase que deveria ser proferida por Howard Hawks — “Eu gostaria de vir aqui e dizer que sou um homem que não existe para os outros” — foi cortada pela Warner Brothers antes de o filme ser lançado.

29 Tradução livre de RAND, Ayn. *The Romantic Manifesto*. New York: Signet, Revised edition, 1971, p. 125

30 Ibid., 1971, p. 102

31 BOTSFORD, David. “Collectivism versus romanticism in the early cinema”. London: LibertarianAlliance, 1991

3. O Cinema

*Não há artifício capaz de esconder, aos olhos da câmera,
aquilo que existe ou não existe numa alma*
F. W. Murnau

Antes de analisar os filmes de F. W. Murnau e Werner Herzog em seu diálogo com uma tradição romântica alemã, é necessário precisar de que momentos da história do cinema estamos falando. A proposta deste capítulo é promover uma breve discussão teórica sobre o cinema, com destaque para o expressionismo dos anos 20 e o Novo Cinema Alemão surgido a partir dos anos 60, para compreendermos os modos de produção e recepção que estão por trás destes movimentos e a relação de Murnau e Herzog com cada um deles.

3.1 Expressionismo e vanguarda

As origens do cinema na Alemanha remetem aos irmãos Skladanowsky, dois berlinenses que produziram curtas antes mesmo da famosa projeção de 1895 que consagrou os irmãos Lumière como os pais do cinema. A qualidade do seu *Bioskop*, no entanto, era técnica e esteticamente bastante inferior à do cinematógrafo francês, que acabou ganhando fama mundial.

De acordo com críticos de cinema que se ocuparam dos primórdios do cinema na Alemanha, como Siegfried Kracauer e Lotte Eisner, a cinematografia alemã até a Primeira Guerra Mundial é de pouca relevância. Além de muitas produções desta época terem sido perdidas, aquelas que foram preservadas são consideradas meros experimentos em comparação com os filmes franceses e americanos do pré-guerra. Isso não quer dizer que na Alemanha não se ia ao cinema; lembrando que na época do cinema mudo não havia a barreira do idioma, as salas de exibição atraíam centenas de pessoas ávidas por filmes importados, incluindo escandinavos. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, o governo percebe a capacidade da imagem cinematográfica para servir a fins propagandísticos, mas é só depois da guerra que o cinema alemão começa a ganhar prestígio internacional, com os filmes que se convenciou chamar de expressionistas.

O desenvolvimento do cinema expressionista na Alemanha foi estimulado pela fundação da UFA (Universum Film A.G.) em 1917, a companhia responsável pela produção de boa parte dos filmes alemães durante a República de Weimar e o Terceiro Reich. Inicialmente concebida para produzir filmes de propaganda, a UFA se desvencilhou deste

propósito com o fim da guerra, passando a produzir filmes comerciais e criando verdadeira concorrência com Hollywood a partir da década de 20. Com sua estrutura vertical, à semelhança dos estúdios norte-americanos, a UFA funcionava como produtora, distribuidora e exibidora de filmes. Ao unificar diversas produtoras sob um grande nome, a UFA herdou delas seus melhores técnicos, diretos e roteiristas da época e cedo começou a construir uma reputação artística — em seus estúdios foram rodadas produções como “Dr. Mabuse” (1922), “Os Nibelungos” (1923/1924), “Fausto” (1926) e “O Anjo Azul” (1930), hoje consideradas obras-primas do cinema. O produtor e diretor Paul Wegener, um dos pioneiros do cinema alemão, em uma palestra proferida em 1916, já chamava a atenção para as possibilidades artísticas do cinema:

Vocês todos já viram filmes em que uma linha aparece, se curva, se transforma. Dela nascem fisionomias, depois a linha se apaga. Ninguém nunca pensou em tentar uma experiência dessa ordem num filme de longa metragem (...) Poder-se ia filmar, misturados, elementos microscópicos de substâncias químicas em fermentação e pequenas plantas de dimensões diversas. Não se distinguiam mais os elementos naturais dos artificiais. Penetraríamos, assim, num novo mundo fantástico, como numa espécie de floresta encantada, e avançaríamos no domínio da *cinética pura*, no universo do lirismo ótico.³⁵

A declaração de Wegener se insere dentro do espírito das vanguardas européias que se desenvolviam naquele período; mas, para os primórdios do cinema alemão, tal perspectiva era um tanto inovadora. Não se deve esquecer de que no início do século XX o cinema não era bem aceito frente às outras artes. Associado mais às atrações de circo, aos shows de variedades, aos espetáculos sensacionalistas do que às artes em geral, o cinema foi inicialmente repudiado pela classe intelectual. Inserido dentro de uma cultura do consumo, em meio à vida moderna e urbana, o cinema era tido como um entretenimento menor e barato que atraía as massas. Serviam a operários, funcionários públicos e a um público variado em locais centrais da cidade. Kracauer, em um ensaio de 1926 sobre os palácios de cinema em Berlim, avaliava já a possibilidade de estar acontecendo nesses espaços uma “auto-representação das massas sujeitas ao processo de mecanização”.³⁶ É entre o gosto popular e as experiências de vanguarda que o cinema artístico almejado pela UFA se situaria, como assinala o teórico do expressionismo Rudolf Kurtz:

O Expressionismo no cinema será sempre, face à sua especificidade, uma

35 MÖLLER apud EISNER, 2002, p. 36

36 KRACAUER apud HANSEN, 2007, p. 421

conciliação. Trata-se de uma aproximação pelo exterior, se se permite dizer assim, que procura o menos possível intimidar o público, tentando estabelecer uma relação amigável mesmo com o mais ingênuo espectador. Mas, em que pese essa situação, sua força original ainda atua de forma suficiente visível e revolucionária.³⁷

Dependente do apoio financeiro e estrutural da maior produtora de cinema da Europa, a UFA, o cinema expressionista alemão era, então, uma arte comprometida com o mercado e com o gosto popular. Esse apelo pode ser detectado na temática de “O Gabinete do Doutor Caligari” (1919), que gira em torno de uma feira de espetáculos. Outro exemplo desta conciliação com o gosto do espectador médio se encontra no filme “A última gargalhada” (1924), de Murnau, em que há duas possibilidades de desfecho — um final crítico e “realista”, no qual o personagem principal interpretado por Emil Jannings acaba sozinho e humilhado no banheiro do hotel onde trabalha; e um *happy end*, imposto a Murnau e a seu brilhante roteirista Carl Mayer pelos produtores, no qual o protagonista recebe por acaso uma herança e de uma hora para outra fica milionário. Essa conciliação não acontece, por exemplo, com um tipo de cinema não-narrativo que também se desenvolve nesta época, como o clássico “Berlim – Sinfonia de uma metrópole” (1927), de Walter Ruttmann, que mais se aproxima do experimentalismo documental de Vertov.

Estética herdada das artes plásticas, o expressionismo ganhou características bastante próprias no cinema. Pensá-lo em suas relações com o real é um ponto de partida para sua abordagem. Tal como as vanguardas européias do início do século XX, o expressionismo alemão se opõe a uma tradição clássica que entende a arte como pura imitação da natureza, ou seja, uma arte que oferece uma perspectiva “realista” de representação. As vanguardas artísticas européias emergiram com visões diferentes do realismo da literatura e da pintura pictórica do século XIX, e seus representantes problematizaram já o próprio significado do “realismo” — as percepções de mundo dos pintores impressionistas seriam mais fiéis às suas sensações do que o real captado pelo senso comum, assim como os sonhos surrealistas seriam mais reais (*sur-reais*) do que a realidade. No senso comum, porém, pelo fato de não se basear em técnicas e regras próprias de uma forma particular de representação que se convencionou chamar de “realismo”, o expressionismo ficou associado a uma estética anti-realista. Ismail Xavier explica:

(...) falar das propostas da vanguarda, significa falar de uma estética que, a

37 KURTZ 1965 apud NAGIB, 1991, p. 216

rigor, somente é anti-realista porque vista por olhos enquadrados na perspectiva constituída na Renascença ou porque, no plano narrativo, julgada com os critérios de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum.³⁸

É possível fazer um paralelo entre esta proposta estética anti-realista da vanguarda com um movimento na fotografia que queria se distanciar quanto mais da “objetividade” da imagem fotográfica e aproximar-se da pintura, através da manipulação da luz, da montagem de um cenário, da produção de poses antes do clique. É a fotografia pictorialista da segunda metade do século XIX, que iria influenciar profundamente a fotografia conceitual. O que fazia dos filmes expressionistas representações anti-realistas, assim como a fotografia pictorialista, era o trabalho de pré-estilização do material a ser filmado. Antes que a câmera registrasse a cena, as linhas curvadas, as paredes inclinadas, as superfícies antinaturalistas e a iluminação artificial compunham um cenário minuciosamente estudado, o que Ismail Xavier chama de tentativas de “trair” o realismo da imagem fotográfica.

O anti-realismo expressionista sofreu um duplo ataque. De um lado, os defensores do realismo da decupagem clássica, tão engajados na manutenção da produção do ilusionismo e nos mecanismos de identificação, rejeitaram a artificialidade dos métodos de representação expressionistas. De outro lado, teóricos do cinema acusavam a estética que ficou famosa com “O Gabinete do Doutor Caligari” (1919) de relegar à câmera apenas a função de registro e reduzir o papel da montagem. Se isso é mesmo verdade, isto valeu para os filmes expressionistas até 1924, ano marcado pela decadência do movimento e pelo lançamento de “A Última Gargalhada”, o filme mais “realista” de Murnau, no qual trabalha-se intensamente com movimentos de câmera, liberando-a de sua mera função de registro (“a câmera desvencilhada”).

Em sua não-obediência à decupagem clássica americana, que se baseava na coerência do espaço e nas regras de continuidade, o expressionismo alemão quer desmascarar o mundo visível, ou “realista”, e fazer ver o invisível:

Trabalhando contra a superfície clara, a decupagem clara, contra o gesto natural e o drama inteligível segundo leis naturais, a obra expressionista privilegia o comportamento obscuro, de seres humanos que se deslocam estranhamento num espaço cheio de dobras e, desta forma, instaura um espaço dramático regulado por forças distintas. Contra a textura de um mundo contínuo e claro, o olhar expressionista quer libertar-se da prisão dos

38 XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 100

estímulos imediatos, abrindo brechas nesta textura do mundo e procurando recuperar uma noção de experiência onde os sentidos voltam a ser a “ponte entre o incompreensível e o compreensível”³⁹

Assim, o cinema expressionista não apenas registra o “real” com a câmera; ele tem visões. A realidade (e é perigoso não tomá-la apenas no sentido a que davam os renascentistas) interior se projeta para fora; é o espírito do artista se manifestando na matéria.

Pode-se fazer um paralelo entre a análise de Ismail Xavier, que distancia o estilo expressionista da tradição clássica, “realista”, desenvolvida por Griffith, e a de Gilles Deleuze, que opõe o cinema expressionista à organicidade do cinema americano. Deleuze, em um de seus célebres livros sobre o cinema, “A Imagem-Movimento” (1985), diferencia quatro tipos de montagem que marcaram o cinema do pré-guerra: a montagem orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa e a intensiva da escola expressionista alemã.

A grosso modo, a escola americana, a exemplo de D. W. Griffith, se baseia em oposições (ricos/pobres, Norte/Sul, homens/mulheres), fornecendo-lhes uma grande unidade orgânica. A escola soviética, em particular os filmes de Eisenstein, conserva a organicidade de Griffith, mas vê neste organismo uma natureza dialética, no qual suas partes antagônicas entram em combate e dão origem a algo novo. A montagem francesa enfatiza o movimento, e a montagem expressionista alemã concebe a luz em relação às trevas numa relação de luta.

Se a montagem francesa do pós-guerra enfatiza a quantidade de movimento, na montagem expressionista alemã o movimento é desencadeado a serviço da luz, “para fazê-la cintilar, formar ou deslocar estrelas, multiplicar reflexos, traçar réstias brilhantes”.⁴⁰ Deleuze cita como exemplo a seqüência do sonho em “A Última Gargalhada” (1924), de Murnau. Nesta seqüência, o personagem principal adormece e sonha estar saindo do hotel onde trabalha por uma porta giratória que se encontra em constante movimento. Suas linhas pretas verticais se opõem à grande luminosidade que vem de dentro do hotel, acentuando o contraste entre o preto e o branco. Do lado de fora, vêem-se projetadas em um edifício as sombras da porta do hotel, que parecem girar infinitamente. Na mesma seqüência, um grupo de figuras fantasmagóricas tenta erguer um baú tão pesado que, apenas o porteiro, em sua fantasia, consegue erguê-lo, produzindo sombras que se deslocam em meio aos fachos de luz vindos

39 XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 101

37 DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 65

das janelas do edifício. Através do movimento, luzes e sombras ganham vida, causando distorções que fazem parte do desespero interior do porteiro. Apesar de o filme ser considerado um dos mais “realistas” de Murnau, essa seqüência foi construída à maneira expressionista, na tentativa de exteriorizar os estados psicológicos interiores do protagonista através da iluminação.

Luz e sombra entram numa relação não de alternância, mas de intenso combate. No entanto, a luta entre claro e escuro não se dá através de uma dialética eisenteiniana, pois, como lembra Deleuze, não há no expressionismo a idéia de uma organicidade, que o cineasta russo ainda conservava. Eisenstein, aliás, rejeitava o estilo expressionista, descrevendo-o como

Misticismo, decadência, fantasia funesta... saindo das telas em nossa direção, alcançou os limites do horror, mostrando-nos um futuro como uma noite desamparada cheia de sombras sinistras e crimes... o caos das múltiplas exposições, do excesso de fluidos dissolventes, das telas divididas ... refletia a confusão e o caos da Alemanha do pós-guerra... “O Gabinete do Dr. Caligari” (1919), esse carnaval bárbaro de destruição da infância saudável da nossa arte, essa sepultura das origens do cinema normal, essa combinação de histeria silenciosa, de canvas multicoloridos, de planos pintados toscamente, de rostos coloridos, gestos antinaturais e ações de sonhos monstruosos... Nosso espírito nos instou em direção à vida — em meio às pessoas, em direção à atualidade de um país se regenerando. O expressionismo passou pela história formal de nosso cinema como um agente poderoso — de repulsão.⁴¹

Rompendo com o princípio de composição orgânica instaurado por Griffith, o expressionismo alemão evoca a vida não-orgânica das coisas, uma vida que, segundo Deleuze, ignora a moderação e o limite. Para que possa existir, a força infinita da luz opõe-se às trevas, como uma força igualmente infinita, sem a qual não poderia se manifestar:

Trata-se de uma oposição infinita, tal como já aparece em Goethe e nos românticos: a luz não seria nada, pelo menos nada de manifesto, sem o opaco ao qual se opõe e que a torna visível.⁴²

Sendo assim, a imagem expressionista é dividida em duas, através de uma linha que separa as trevas da luz. Essa divisão não acontece só no plano ou no quadro, mas existe também na montagem. Deleuze cita o filme “Aurora” (1927), de Murnau, que opõe a cidade luminosa ao pântano opaco. Neste filme entram em conflito não apenas os espaços urbanos claros e os rurais escuros, mas também o dia e a noite, a mulher de cabelos loiros e a de

41 EISENSTEIN apud BOTSFORD, 1991, p. 5

42 DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 66

cabelos pretos. Luzes e sombras comportam relações concretas de contraste ou de mistura. Deleuze esclarece:

é toda a série contrastada das linhas brancas e das linhas negras, dos raios de luz e dos traços de sombra: um mundo estriado, listado, que aparece em Wiene nas telas pintadas do Gabinete do Dr. Caligari, mas que assume todos os seus valores luminosos em Lang, nos Nibelungos (a luz no mato ou os fachos através das janelas). Ou então é a série mista do claro-escuro, a transformação contínua de todos os graus constituindo “uma gama fluida de gradações que se sucedem sem parar” — Wegener e sobretudo Murnau serão os mestres dessa fórmula.⁴³

A iluminação expressionista, segundo Deleuze, é goethiana, e, apesar das tentativas de Griffith e Eisenstein, foi o expressionismo a escola precursora de um verdadeiro colorismo no cinema, alcançado através dos graus de sombra. Assim, Deleuze define a montagem expressionista como intensivo-espiritual, local da expressão nua da interioridade e encarnação direta do espírito na matéria.

Representando o mundo cindido, o expressionismo rompia com o princípio de organicidade de Griffith. E é justamente a não-organicidade do expressionismo que o diferencia do Romantismo, pois não se trata mais de uma união entre natureza e espírito, tal como no movimento romântico, concepção que implicava o desenvolvimento dialético de uma totalidade ainda orgânica. No expressionismo, o sinistro sempre está rondando para desarticular qualquer tentativa de composição de identidade ou unidade do homem na natureza. E a luz é o elemento que pode expressar este contínuo combate, essa fenda, essa contínua queda da claridade na obscuridade.

3.2 “Nossa geração não tem pais, mas avós”

No inverno de 1974, Werner Herzog percorreu debaixo da neve os mil quilômetros que separam Munique de Paris — a pé. Acreditava que, submetendo-se a essa situação-limite, poderia salvar a vida de Lotte Eisner, uma das maiores autoridades em cinema expressionista alemão, que se encontrava hospitalizada na capital francesa. “A Eisner não pode morrer, eu não vou deixar. Ela não vai morrer, não vai”, escreveu. O sacrifício de Herzog valeu a pena: após duas semanas de caminhada, chegou em Paris e encontrou Eisner ainda com vida. Ela

43 DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 67

morreria somente em 1983, aos 87 anos.⁴⁴

Desde o final da década de 60, a velha senhora estudiosa do cinema alemão pré-Hitler havia se tornado uma espécie de figura sagrada para os jovens diretores alemães. Com suas críticas elogiosas na imprensa francesa, Eisner foi uma das primeiras a chamar a atenção do público para o renascimento de um cinema considerado morto desde a ascensão do nazismo, legitimando toda uma geração de cineastas. Com eles, e com os antigos expressionistas, manteve uma amizade pessoal, tendo recebido duas dedicatórias em filmes bastante significativos: “O enigma de Kaspar Hauser” (1974), de Werner Herzog e “Paris, Texas” (1984), de Wim Wenders.

A geração a que Eisner se referia era a do Novo Cinema Alemão, cujos principais diretores foram Alexander Kluge, Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog. Inspirados nas correntes modernas de cinema europeu, essa geração se opunha violentamente ao tipo de cinema que se fazia e via na Alemanha nos anos 50, a que se referiam como “*Papas Kino*” (cinema do papai). Lembrando que muitos dos profissionais de cinema da época nazista continuaram trabalhando na Alemanha após o fim da guerra, esse cinema manteve a linha conservadora e reacionária da cinematografia do período nazista, reafirmando seus valores morais e suas crenças políticas.

A rápida reconstrução da Alemanha Ocidental, aliada ao milagre econômico da década de 1950, criaram, além de um clima de otimismo, um terreno fértil para que os filmes de entretenimento predominassem no país. Um dos gêneros mais populares era o *Heimatfilm* (cinema da pátria), que evocava uma vida provinciana idealizada, que aliás foi bastante admirado por Goebbels. O público, por sua vez, se satisfazia com filmes leves e despretensiosos, preferindo ignorar os temas do presente e esquecer os traumas da guerra encerrada anos antes. Além disso, os americanos haviam retalhado o país e puderam, sem barreiras, impor os filmes de Hollywood no mercado alemão.

Foi somente a partir da década de 1960, quase vinte anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, que pôde-se observar no país a disposição para se fazer um cinema mais livre, aberto a experimentações, ligado à realidade da época, à história e à política. Em 28 de fevereiro de 1962, durante o Festival Internacional de Curtas da cidade de Oberhausen, 26 jovens diretores de cinema assinaram um documento considerado o marco inicial do Novo Cinema Alemão: o Manifesto de Oberhausen. Em tom profético, o manifesto tinha como

44 A viagem de Werner Herzog a pé de Munique a Paris é descrita no livro “Caminhando no Gelo” (1974). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

objetivo recriar a cinematografia do país a partir do zero:

O colapso do cinema alemão convencional finalmente removeu a base econômica para um tipo de produção cuja atitude e prática nós rejeitamos. Com isso, o novo cinema tem chances de nascer. Nos últimos anos, os curtas alemães receberam um grande número de prêmios em festivais internacionais, ganhando reconhecimento de críticos estrangeiros. Esse trabalho e esse sucesso mostram que o futuro do cinema alemão está nas mãos daqueles que provaram que falam uma nova linguagem cinematográfica. Assim como em outros países, o curta na Alemanha se tornou uma escola e forneceu uma base experimental para a realização de longa-metragens. Nós declaramos a intenção de criar o novo longa-metragem alemão. Esse novo cinema precisa de novas liberdades. Liberdade das convenções da indústria estabelecida. Liberdade da influência externa de parceiros comerciais. Liberdade do controle de grupos de interesses. Nós temos concepções concretas, intelectuais, formais e econômicas sobre a produção do Novo Cinema Alemão. Nós estamos, numa coletividade, preparados para enfrentar riscos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo.⁴⁵

Para o estudioso de cinema alemão Thomas Elsaesser, apesar de os termos do manifesto serem um tanto abstratos, ele foi importante para levar as intenções dessa nova geração ao conhecimento do público. O que Oberhausen realmente trouxe de novidade foi a disposição da parte de cineastas tão distintos de trabalhar em uma plataforma conjunta e exercer influência em círculos governamentais por meio de um protesto não individual, mas organizado. Graças a Alexander Kluge, cineasta e advogado por formação ligado à Escola de Frankfurt, que foi o porta-voz do grupo, deram-se início a grandes lobbies nos meios governamentais.

O maior resultado dessa iniciativa foi a fundação em 1965 do *Kuratorium Junger Deutscher Film* (Comitê do Novo Cinema Alemão), uma instituição-chave no desenvolvimento do novo cinema alemão, estando incubida de colocar na prática as exigências do Manifesto de Oberhausen. Através de financiamentos diretos do governo, essa instituição financiou os primeiros filmes de Kluge (“Despedida de ontem”, 1966), de Hans Jürgen Pohland (“*Katz und Maus*”, 1967), de Peter Fleischmann (“*Jagdscenen aus Niederbayern*”, 1968) e de Werner Herzog (“Sinais de Vida”, 1968), assim como outras 16 produções realizadas no período entre 1965 e 1968. Outra consequência de Oberhausen foi ter incentivado a formação de uma cultura cinéfila na Alemanha, através da criação de escolas de cinema, de museus e de arquivos cinematográficos, e, mais tardiamente, na década de 70, ter

45 Tradução livre nossa. Versão em inglês do Manifesto de Oberhausen disponível em <http://web.uvic.ca/geru/439/oberhausen.html> (último acesso em 20 de maio de 2009)

estabelecido importantes acordos de cooperação com a televisão.

Ao contrário dos filmes expressionistas, que tinha preceitos estéticos mais ou menos identificáveis, o Novo Cinema Alemão foi menos um movimento estético do que uma tentativa de agregar cineastas distintos em torno de uma preocupação sobre questões de ordem prática e institucional. Por um lado, opunham-se aos modos de representação que no pós-guerra tinham marcado o cinema alemão ocidental. E, por outro lado, promoviam novas formas de produção, distribuição e exibição do material realizado pelos novos realizadores sob a ordem da maior liberdade criativa possível. Em 1982, num debate no festival *Ladri di Cinema*, em Roma, Wim Wenders afirmou que

O Novo Cinema Alemão não é uma categoria determinada, como o Neorealismo na Itália ou a *Nouvelle Vague* na França. Não há um estilo uniforme, nem histórias comuns. Tínhamos apenas em comum uma necessidade, a de fazer filmes num país em que esta cultura fora interrompida durante anos.⁴⁶

Assim como seu colega, Werner Herzog nunca deixou de negar o vácuo cultural deixado pela Segunda Guerra Mundial na Alemanha — chegou a afirmar que “não temos pais, mas avós”. A declaração de Herzog refere-se a um duplo conflito que se instalou na Alemanha nos anos 60: de um lado, a geração nascida no pós-guerra questionava o envolvimento de seus pais com o regime nacional-socialista; por outro, os jovens cineastas levaram esse embate para o campo do cinema, repudiando os filmes produzidos pela geração anterior, considerados conservadores e medíocres em relação ao cinema dos velhos mestres expressionistas, que marcaram a fase de ouro do cinema alemão. Wenders:

Herzog tem razão ao dizer que somos uma geração que não teve pais, só avós. Quanto a mim, digo que Lang é o pai que eu gostaria de ter, eu o olhava como um órfão vê o pai dos outros.⁴⁷

Elsaesser aponta que, a partir do surgimento do Novo Cinema Alemão, o cinema foi elevado ao status de “alta cultura”, passando a ser visto pelas autoridades com a mesma importância da literatura, do teatro, da música e das artes visuais. Por isso, filmes culturais, didáticos e político-sociais mereciam fomento governamental assim como as outras artes. Na verdade, estava nascendo a vontade política de proteção estatal ao filme contra as forças do

43 WENDERS, Wim. *A lógicas das imagens*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 55

47 Declaração de Wim Wenders extraída de artigo de Geraldino Alves Ferreira Neto, disponível em http://www.estadosgerais.org/historia/65-um_pai.shtml

mercado. Vale lembrar que os filmes do Novo Cinema Alemão, considerados “herméticos” por muitos, apesar de terem conquistado importantes prêmios e reconhecimento internacional, não se destacaram nas bilheterias do país.

Os esforços para a retirada do cinema de sua posição marginal e sua inserção no cerne da política cultural da Alemanha Ocidental estavam ligados à questão da necessidade de legitimação cultural do país. Como lembra Elsaesser, o Manifesto de Oberhausen foi dirigido não apenas aos representantes das tradições liberais democráticas na República Federal Alemã (RFA), mas também aos seus defensores das liberdades de opinião, residencial e comercial, contra as tradições socialistas e antiburguesas da outra Alemanha: a República Democrática Alemã (RDA), a Alemanha Oriental. Elsaesser frisa no Manifesto de Oberhausen a palavra “liberdade”: “esse novo cinema precisa de novas liberdades. Liberdade das convenções da indústria estabelecida. Liberdade da influência externa de parceiros comerciais. Liberdade do controle de grupos de interesses”. Pelo menos desde a Revolução Francesa, “liberdade” era o slogan tradicional da burguesia liberal e da pequena burguesia e sua evocação servia como lembrança do ethos burguês revolucionário e antifeudal.

Um dos motivos pelos quais o governo da Alemanha Ocidental acolheu o Manifesto, gerando uma generosa política de fomento, foi a falta de legitimação cultural que o país enfrentava. No vácuo político deixado pelo colapso da República de Weimar e do Estado nazista, e diante da diferença de classes acentuada com a divisão ideológica e geográfica da Alemanha, a “alta cultura” deveria trazer consenso e coerência social à Alemanha Ocidental. Em segundo lugar, continua Elsaesser, a idéia de um cinema nacional (ao contrário de uma indústria nacional de cinema), correspondia aos objetivos essenciais da República Federativa Alemã (RFA), no que diz respeito a ser a única representante legítima da cultura e história alemãs. O cinema era um meio eficaz de defender o papel da Alemanha Ocidental contra as pretensões rivalizantes da “outra Alemanha”, a RDA. O próprio nome pelo qual ficou conhecido o movimento, o “Novo Cinema Alemão”, comprova a eficácia deste processo de legitimação cultural da Alemanha Ocidental — a denominação “Novo Cinema Alemão Ocidental”, mais apropriada, nunca existiu.

Em uma entrevista concedida em 1976, ano em que já tinha consciência da importância de seu trabalho no cinema alemão, Herzog deixa essa questão de legitimação bem clara:

Nós todos começamos do zero, sem tradição. Talvez tenha sido bom o fato de que todos os jovens começaram a trabalhar sem ligações com a história. O que é importante para mim é que isso é a cultura alemã legítima. No nosso

caso, a pessoa certa, que nos aprovou e legalizou, assim como antigamente o papa coroava o imperador, é a Lotte Eisner. Se ela diz 'sim, vocês são legítimos', então nós somos, e nenhuma pessoa pode tirar isso de nós.⁴⁸

Elsaesser completa sua argumentação dizendo que o sistema de fomento protegia os cineastas de um mercado que nunca lhes possibilitaria existir, tirando-lhes do círculo vicioso do capital e colocando-os num segundo círculo vicioso: o da legitimação cultural. A elevação do cinema ao status de “alta cultura” correspondia aos interesses políticos internos e externos da RFA: financiando atividades culturais em uma frente ampla, a Alemanha Ocidental zelava por uma forma artística que pudesse apresentá-la como legítima herdeira da cultura alemã. Os cineastas, por sua vez, tinham que provar que o cinema era uma arte séria e o diretor de cinema era um artista sério. No que toca o artista, sua função aos olhos do governo era representar uma “cultura nacional”. Especialmente Herzog se entusiasmou com a idéia, quando, já famoso, declarou em uma entrevista que “depois de Kleist, Büchner e Kafka, agora somos nós a cultura alemã”.⁴⁹

Talvez isso explique sua obsessão pela caminhada no inverno rigoroso até o leito de Lotte Eisner em Paris. Seu encontro com a velha crítica do cinema alemão, a judia que havia imigrado para a França e lá ajudado a criar a Cinemateca Francesa, amiga pessoal de Fritz Lang, Henri Langlois e André Bazin, foi, além de uma crença mística na cura de Eisner, também um ato simbólico que selava a continuidade de Herzog na tradição cultural alemã e que se reafirmaria mais tarde com sua refilmagem de “Nosferatu”, em 1979.

48 Tradução livre de declaração de Werner Herzog, extraída de JANSEN, Peter W. & SCHÜTTE, Wolfram (org.). *Herzog, Kluge, Straub*. München: Carl Hanser Verlag, 1976, p. 130

49 Tradução livre de ELSAESSER, THOMAS. *Der neue deutsche Film: Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1994, p. 82

4. Análise de filmes

Neste capítulo analisaremos os filmes “Nosferatu” (1922), de F. W. Murnau, e “O enigma de Kaspar Hauser” (1974), de Werner Herzog em seu diálogo com o Romantismo, de acordo com as reflexões propostas nos capítulos dois e três deste trabalho.

4.1 Nosferatu (1922)

“Nosferatu” (1922) é um dos filmes mais importantes de F. W. Murnau, considerado um clássico do expressionismo e precursor do gênero de horror na sétima arte. Uma das mais antigas e célebres representações do vampiro no cinema, a “Sinfonia do Horror” (título original) inspiraria outras obras com essa temática, como o “Drácula” (1931) de Tod Browning; “O Vampiro” (1932), do dinamarquês Carl Dreyer, “The Return of The Vampire” (1943) de Bela Lugosi, além de ter sido refilmado por Werner Herzog em 1979. Mais recentemente, foi tema de “A Sombra do Vampiro” (2000), filme de ficção que reencena o processo de filmagem do “Nosferatu” original, com Willem Dafoe e John Malkovich nos papéis de Murnau e Conde Orlok.

A história é uma adaptação livre e não-autorizada do romance “Drácula” de Bram Stoker, publicado em 1897. Erik Galeen, autor do roteiro do filme, não seguiu fielmente a obra de Stoker, deslocando a narrativa da Inglaterra de 1890 para a cidade alemã fictícia de Wisborg de 1838, mudando também o nome dos personagens do romance original. Sua trama não poderia ser mais banal: Hutter (Gustav von Wangenheim), um jovem corretor imobiliário, recebe a missão de fechar um negócio com o Conde Orlok (Max Schreck), um ser temido que habita um castelo fantasmagórico na Transilvânia. Ao chegar no castelo, Hutter descobre que Orlok é um aterrorizante vampiro sedento por sangue humano. Depois de mordê-lo, o vampiro empreende uma viagem de navio até Wisborg, a fim de possuir Ellen (Greta Schröder), a mulher de Hutter, trazendo consigo uma peste que se alastra por toda a cidade.

A opção por alterar o tempo e o espaço em que se passa a ação do filme já indica uma intenção de Murnau. A primeira metade do século XIX coincide com o surgimento da narrativa fantástica na literatura e com o auge do movimento romântico na Alemanha. O fantástico não poderia ter surgido a não ser após o triunfo do cientificismo que marcou profundamente o século XVIII, o século das luzes, quando acreditava-se em uma concepção racional da natureza, pela qual os fenômenos podiam ser explicados por meio da

determinação de causas e efeitos. O fantástico nasce num momento em que as leis da ciência imperam e todos estão mais ou menos convencidos da impossibilidade do triunfo do sobrenatural. Situando o filme nesse contexto, Murnau soube muito bem representar o espírito de uma época na qual o modo de vida burguês, o *kitsch* da cidadezinha idílica, se confrontavam com a rebeldia romântica, apegada à intuição e às forças irracionais. Ainda ao deslocar a ação para 1838, Murnau segue uma tendência de muitos filmes expressionistas dos anos 20, que se esquivavam de tratar diretamente de questões contemporâneas e projetavam uma visão romântica para uma era ainda pré-industrial.

As primeiras seqüências do filme apresentam os protagonistas e descrevem seus hábitos domésticos. Hutter e Ellen começam um lindo dia, aparentemente de verão, em uma pequena cidade costeira alemã: Ellen brinca com um gatinho em meio às flores na janela e se ocupa de atividades caseiras tipicamente femininas, como a costura. Hutter ajeita sua gravata em frente ao espelho, busca uma flor no quintal e vai ao encontro de sua amada. Ao aparecer em sua porta, eles se beijam, rodopiam e ele a surpreende com um buquê de flores. Em meio aos pequenos sinais de felicidade do dia-a-dia, há um desequilíbrio nesse casal: cedo percebemos que Hutter é um homem serelepe e estabonado, enquanto Ellen é uma pessoa delicada e altamente sensível. Ao receber o buquê, ela acaricia as flores com uma expressão séria no rosto, até mesmo exagerada, como era comum cinema mudo, e pergunta a Hutter: “por que você matou essas flores lindas?”

O figurino e o cenário são uma espécie de fator dramático nos filmes de Murnau: a decoração da casa e os trajes dos dois personagens remetem ao estilo Biedermeier, que datam de uma época conformista na Alemanha, que começa após a queda de Napoleão e vai até o famoso ano de 1848, o que indica que Hutter e Ellen provavelmente formam um casal ordinário de classe média, com hábitos burgueses que Murnau soube representar de modo muito delicado. O naturalismo presente na descrição inicial do cotidiano do casal protagonista do filme, Hutter e Ellen, mais tarde dá lugar às paisagens românticas da jornada de Hutter e ao maior expressionismo de interiores dentro do castelo de Nosferatu.

Quando Hutter está a caminho de mais um dia de trabalho, encontramos um primeiro elemento romântico que perturba a harmonia do início do filme: o poder do destino aparece personificado na figura de um ser humano. Um homem estranho cruza o caminho de Hutter e lhe diz: “Espere, jovem. Você não pode escapar do destino fugindo”. Ao chegar ao trabalho, seu macabro chefe Knock (Alexander Granach) diz-lhe que o Conde Orlok, um homem rico que mora em uma mansão nos Cárpatos, pretende comprar uma casa em Wisborg. A carta que

Nosferatu envia a Knock é escrita com símbolos, como se ele tivesse uma linguagem própria, diferente da dos seres humanos. Knock tenta convencer Hutter de que aquela é uma boa oportunidade de enriquecer, embora a viagem lhe custe alguma dor e algum sangue. Hutter examina a localização dos Cárpatos no mapa, e, impetuoso como é, anima-se com a aventura e a possibilidade de ganhar dinheiro.

Enquanto o jovem faz planos mirabolantes de partir em uma excitante jornada que vai enriquecer-lhe, sua mulher Ellen tem, desde o início, maus presságios sobre a viagem. Ela fica apreensiva na janela, ao passo que Hutter se apressa em fazer as malas; ela ainda tenta convencê-lo a não ir, mas seu marido não a escuta. No caminho até o castelo, ele faz uma pequena parada numa taverna, onde alguns camponeses o alertam para os perigos de Nosferatu (“Não parta agora, os espíritos do mal se tornam poderosos depois do entardecer”), mas, em toda a sua arrogância cidadina — que Murnau explora muito sutilmente de modo que os espectadores possam se identificar com ele — ele ignora a sabedoria da terra presente nos homens rústicos, dando gargalhadas. Hutter é o homem moderno que desacredita nas tradições, ansioso em acumular bens materiais mesmo que precise deixar sua amada. Parece ser a representação de uma pequena burguesia ambiciosa que deixa a aconchegante terra natal em busca da riqueza a qualquer custo. Ainda na taverna, ao levantar-se, Hutter olha pela janela e vê os animais em debandada. Encontra um pequeno livro sobre vampiros, onde lê que “os homens nem sempre conseguem reconhecer os perigos que as feras podem reconhecer em certos momentos”. Hutter novamente solta gargalhadas e arremessa o livrinho no chão.

A jornada solitária de Hutter em direção ao castelo de Nosferatu é uma excelente oportunidade para que Murnau demonstre todo seu amor pelos cenários naturais. Ao contrário da maioria dos filmes alemães da época, rodados em interiores, Murnau nos oferece planos filmados em exteriores e em locais pré-existentes (como o castelo de Orava, na Eslováquia), sem a mínima sombra da artificialidade expressionista que fez escola a partir de “O Gabinete do Dr. Caligari”(1919). Pelo menos durante a viagem de Hutter, sua intenção não é “trair” o realismo da imagem fotográfica a fim de obter efeitos com a estilização do que se encontra à frente da câmera, procedimento que caracterizou o expressionismo segundo Ismail Xavier. Sem recorrer aos estúdios, Murnau conseguiu belíssimas imagens naturais, como o sol se pondo lentamente entre as nuvens, o vento batendo na folha das árvores, a paisagem serena das montanhas.

Enfim, Hutter alcança a ponte que dá acesso ao terreno do sobrenatural. O cocheiro lhe diz que não pode continuar a viagem, pois ali começa o reino dos fantasmas; Hutter mais uma

vez desacredita no homem e cai em risos. O jovem continua o percurso a pé, até que uma outra carruagem vem ao seu encontro, dessa vez ocupada pelo Conde Orlok, que lhe dá ordens para entrar. Pela primeira vez, Murnau nos mostra um Hutter estremecido, mas que, mesmo assim, aceita entrar na carruagem de Nosferatu.

Das paisagens naturais chega-se então ao mais requintado expressionismo de interiores, o castelo do Conde Orlok, onde abundam os assoalhos quadriculado, os arcos em ogiva, os objetos góticos e uma natureza-morta barroca. Pois aqui é o terreno do sobrenatural, onde até as portas criam vida para saudar a entrada de Hutter nos aposentos de Orlok. Também as sombras se acentuam, parecem criar vida própria e os jogos de claro-escuro se intensificam.

O Conde Orlok, por sua vez, é um aristocrata ultrapassado, que não tem mais espaço no mundo moderno burguês representado pela cidadezinha portuária de Wisborg, e por isso vive isolado em um castelo decadente na longínqua Transilvânia. Representa um passado pré-moderno, onde as forças não-rationais se reúnem, tal como na Idade Média. Os objetos em sua residência parecem pertencer a uma época anterior a de Hutter: enquanto o jovem escreve uma carta a Ellen com uma caneta-tinteiro portátil, Nosferatu assina o contrato da compra da casa com uma bico-de-pena. Toda a caracterização do personagem é construída a fim de dar-lhe ares aristocráticos: seus gestos são delicados, ele anda em passos lentos, seus trajés são finos e ele está sempre muito elegante.

Nosferatu possui forças sobrenaturais, traz ao mundo dos vivos comportamentos irracionais que não encontram mais espaço na modernidade regida pelas leis da razão abstrata. Sua fisionomia bestial deixa a impressão de que ele não pertence à categoria dos seres humanos: é um ser pálido e esguio, com a cabeça desproporcional ao corpo, as orelhas alongadas, os olhos enormes e as mãos e os dedos longos como garras prontas para o ataque. Como lembrou Lotte Eisner, a figura parece ter sido inspirada por um personagem criado pelo escritor romântico Jean Paul, “um desconhecido de cabeça calva como a de um morto, sem sobrancelhas, de faces rosadas mas murchas”.⁵⁰

O vampiro exerce uma influência sinistra sobre as forças naturais, transformando os homens em seus servos (Knock) e trazendo a peste para a cidadezinha litorânea. A localização de Wisborg na costa marítima sugere que aquela é uma comunidade que projeta seus ideais para fora de si, que é aberta para o mundo através das rotas marítimas, em contraposição à continental Transilvânia, metáfora para o homem romântico que se fecha em si e explora sua

50 EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002, p. 80

interioridade. Então a burguesia, incapaz de lidar com o sobrenatural, por conta de seu materialismo excessivo, sua mesquinharia e seu apego às coisas supérfluas, conhece o reino do sobrenatural através do mal, e ele chega a Wisborg pelas águas do oceano. Apenas duas pessoas conseguem prever a chegada do vampiro: Ellen, uma mulher virgem de coração, desprendida das coisas materiais e que age a partir de suas premonições, e Knock, que está possuído por Nosferatu, seu “mestre”.

De seu mundo fantástico, o vampiro surge para mostrar aos habitantes da cidade toda a sua força mágica, destruindo-os um a um, sem que a população descubra as causas da epidemia. A cidadezinha pacata do início do filme transforma-se então num salve-se quem puder e numa caça às bruxas, encenada de maneira cômica bastante excepcional ao filme como um todo: a população corre em busca de Knock, que depois de ter abatido um guarda na prisão, perambula pelos telhados e atira pedras aos homens. O jornal local publica: “uma nova praga desafia a ciência”. Um homem de cartola alta anda como um burocrata, de casa em casa, pintando uma cruz em cada porta a fim de identificar os infectados. Os caixões são carregados em procissão pelas ruelas de Wisborg e ninguém desconfia da causa das mortes, a não ser a grande heroína romântica do filme: Ellen.

Na personagem de Ellen encontramos várias características que dialogam com a tradição romântica alemã. Retomando o pensamento de Löwy e Sayre, Ellen se destaca dos demais habitantes de Wisborg por reabilitar comportamentos não-rationais em resistência à abstração racionalista da modernidade, representada pelos médicos de Wisborg. Eles não tardam em diagnosticar uma “febre repentina” em Ellen quando ela desperta do sono e grita por Hutter ao prever, como uma visionária, os perigos que seu marido corre no castelo do Conde Orlok. Sua forma de comunicação com Nosferatu é telepática: de longe, seu suplício faz com que ele desista de atacar seu amado e decida partir em sua direção. Ao contrário de Hutter, Ellen apresenta uma sensibilidade extraordinária diante da natureza, e reconhece nela um princípio de vida (“por que matou essas lindas flores?”, diz ela no início do filme).

Alguns críticos apontam semelhanças entre os enquadramentos de Murnau e os quadros de Caspar David Friedrich, o pintor romântico que evocava a nostalgia do homem em contato com a natureza. Esperando o retorno de seu marido, Ellen passa melancólicas horas nas dunas, ao lado de um cemitério, contemplando o mar. Curiosamente, como se estivesse chamando as forças irracionais para si, quem chega pelo mar é Nosferatu, e não Hutter. O estilo de Friedrich marca ainda outra cena do filme: Ellen está na janela anseando pela volta de Hutter, tal qual a figura feminina em contraplano de “Mulher à janela” (1822), do grande

pintor alemão que revelou pessoas solitárias tentando unir-se à sua mais profunda interioridade.

A salvação chega a Wisborg somente através de um sacrifício: depois de ler o livro dos vampiros e descobrir como destruí-lo, Ellen decide se entregar voluntariamente a Nosferatu, que agora é vizinho do casal. Não por acaso Murnau escolheu uma construção decadente para abrigar Orlok em Wisborg — pois as ruínas nada mais são do que a vitória das forças inexplicáveis do tempo e da natureza sobre o intelecto humano. O Conde Orlok atende ao chamado de Ellen, fechando o ciclo de manipulações que percorre o filme: Orlok manipula Knock, que manipula Hutter ao convencê-lo a ir até o castelo; Ellen manipula Orlok para salvar seu marido.

Como não poderia deixar de ser, “Nosferatu” termina em *happy end*: “E naquele momento, como um milagre, os doentes não mais morreram, e a sombra ameaçadora do vampiro desapareceu com o sol da manhã”. O vampiro se desfaz em fumaça à luz diurna, pois como visto, os filmes expressionistas procuravam conciliar suas experimentações de vanguarda com o gosto popular. Trata-se de um filme de gênero, e portanto, o melodrama deve sobressair à tragédia, o bem vencer o mal. Ainda assim, Murnau deixa-nos a mensagem da existência de um mundo cindido, que comporta duas partes inconciliáveis, intransponíveis, no qual a paz só é restabelecida pela destruição de uma delas.

4.2 “O enigma de Kaspar Hauser”(1974), de Werner Herzog

“O enigma de Kaspar Hauser” é considerado o maior filme de Werner Herzog, um filme-síntese no qual o diretor alemão deposita todas as obsesões que povoaram suas obras anteriores. Lançado em 1974, o filme conta a história real de um jovem que passou anos de sua vida trancado dentro de um porão, sem qualquer contato com o mundo exterior. Crescendo isolado, ele desconhecia a existência de outros seres humanos, já que sua comida era trazida por um homem enquanto ele dormia. Um dia, o estranho jovem apareceu em uma praça pública em Nuremberg, carregando apenas um livro de orações e uma carta endereçada ao capitão da cavalaria local. O rapaz, que segundo os documentos da época contava 16 anos, não sabia falar, muito menos explicar de onde vinha; mal sabia andar e pronunciava apenas uma frase intrigante: “Devo me tornar tão bom cavaleiro quanto meu pai foi”.

O enigma que ronda o jovem Kaspar Hauser (Bruno S.) intriga as autoridades daquela pequena cidadezinha alemã, um idílio que aos olhos de Herzog aos poucos se revela um

inferno. De onde ele vem? Qual é o significado da frase que pronuncia? Por que sua aparição se deu tão repentinamente? “O achado”, como o chamam, é examinado como um rato de laboratório e em seguida aprisionado numa torre, onde ladrões e vagabundos são encarcerados. Surgem suspeitas de que ele teria fugido de um circo eqüestre inglês, ou que seria membro de uma família nobre. As autoridades realizam experimentos com “o achado” para descobrir o quão humano ele é (Será que sente dor? Tem medo do fogo? Tem noção do perigo?).

Em sua nova vida em sociedade, Kaspar é forçado a aprender a língua, os costumes e os modos de uma cultura para se integrar nela. No filme, composto de pequenos episódios que funcionam como as várias etapas de seu processo civilizatório, Herzog parece apontar para a incapacidade humana de lidar com tudo o que é diferente, nesse caso, do homem “civilizado” europeu. Quando as despesas com Kasper Hauser começam a custar caro para o município, as autoridades pensam logo em tirar proveito do interesse do público pelo caso: ele é levado a uma feira de atrações que atrai todo tipo de gente curiosa para ver aberrações. Kaspar é apresentado como um dos quatro enigmas do universo: o primeiro enigma é o pequeno rei, um monarca de baixa estatura, tão pequeno que não consegue sentar em seu trono sem a ajuda de alguém; o segundo é o jovem Mozart, um menino que decorou todas as partituras do compositor alemão e que procura obstinadamente por um buraco escuro na terra, pois ficou com a visão ofuscada ao tentar aprender a ler e a escrever; o terceiro enigma é um índio do reino neo-hispânico do sol, um selvagem que acredita que, se parar de tocar a flauta, as pessoas da cidade morrerão. E o último enigma é Kaspar Hauser, “o achado”, o jovem filho da Europa cuja origem todos desconhecem. É interessante notar a maneira caricata como Herzog caracteriza os personagens nessa seqüência: o apresentador pálido e de bochechas rosadas, que profere suas palavras de ordem e que representa a autoridade, é tão aberrante quanto as outras atrações da feira deveriam ser. Afinal: quem é realmente normal nessa sociedade?

Assim como em “Nosferatu”, a ação (real) de “O enigma de Kaspar Hauser” se passa na primeira metade do século XIX, exatamente em 1828, uma época em que o pragmatismo do século das luzes, que substituiu as antigas superstições e crenças místicas pelo conhecimento científico, já estava bem estabelecido. A libertação de Kaspar Hauser de seu porão escuro não significou simplesmente uma passagem para o mundo exterior em sociedade, mas sim para a luz de uma nova razão, burguesa, que clamava pela liberdade e os direitos do homem. Assim, depois de encontrarem o “achado”, as autoridades logo tratam de

exigir seu nome e passaporte, para “enquadrá-lo nas normas legais”. No entanto, como descobrimos no decorrer do filme, Kaspar não consegue ser enquadrado naquela sociedade, pois nela tudo o que difere do que é considerado comum deve ser separado, nomeado, e, por conseqüência, segregado. A oficialidade burocrática é representada pelo velho notário (Clemen Scheitz), que está sempre querendo redigir documentos sobre Kaspar, até mesmo depois de sua morte (“Um belo registro. Um registro perfeito. Vou escrever um registro como ninguém viu até hoje”). Já que os habitantes da Nuremberg de 1828 não estavam preparados para o surgimento repentino de Kaspar, a pergunta que resta é: se o caso tivesse ocorrido em outro momento histórico que não o século XIX e em uma sociedade não-européia, teria ele tido destino menos trágico?

Um dos poucos personagens que demonstra carinho por Kaspar Hauser é o senhor Dauner (Walter Ladengast), o professor que o acolhe e se encarrega de sua educação. Mas, mesmo ao lado de quem tem boas intenções, Kaspar não consegue ser completamente compreendido. Quando Dauner tenta lhe convencer de que vivem em um lugar bom, Kaspar diz que sua aparição no mundo foi “um golpe duro”. Pela sua expressão, pode-se perceber que a dor que ele sente por estar entre os homens não é só emocional, mas também física. Ele precisa fazer um enorme esforço para pronunciar as palavras mais simples. Com a natureza e as crianças, seres que ainda não completaram seu processo civilizatório, Kaspar parece ter uma relação um pouco menos conflituosa. Em uma cena no jardim da casa de Dauner, quando o professor lhe ensina sobre a colheita de maçãs, Kaspar pede para que ele as deixe repousar, pois estão cansadas e querem dormir. Mais tarde, vê nos frutos um princípio de vida, ao reconhecer que a maçã é esperta por não ceder à vontade do homem. Ao segurar um bebê nos braços pela primeira vez, Kaspar chega a derramar uma lágrima, dizendo em seguida: “Mãe, sou desprezado por todos”.

Herzog tomou uma história real ocorrida em Nuremberg em 1828 para encenar sua própria concepção do homem virgem, de seu primeiro contato com o mundo. E podemos dizer que sua visão desse homem, alheio aos males da civilização, é bastante romântica, tal como o idealizava Rousseau. Kaspar vê as coisas do mundo através de olhos ainda não-viciados, que é o que Herzog procura com seu cinema. Em defesa de Kaspar, o diretor alemão nos mostra apenas seus aspectos positivos: é um jovem espontâneo e ingênuo, nunca agressivo, ama a música e consegue contornar situações complicadas usando sua criatividade inata. A exaltação de suas qualidades chega a ser um pouco exagerada; algumas falas parecem artificiais demais para saírem da boca de um jovem que acaba de conhecer o mundo. São as

cenar em que questiona o papel das mulheres na sociedade (“Por que só lhe permitem cozinhar e fazer crochês?”) e da crueldade dos homens (“Os homens para mim são como os lobos”). Na verdade, Herzog quer valorizar uma forma de sabedoria não-doutrinada, muito diferente daquela que aprendemos sistematicamente na escola, o que se confirma com uma declaração que deu uma vez em uma entrevista: “o analfabetismo tem um outro lado, é uma forma de experiência e de inteligência que em nossa civilização forçosamente se perde, é um bem cultural que está desaparecendo da Terra”.⁵¹

Se o indivíduo em sua essência é bom, por outro lado, a sociedade segundo Werner Herzog é quase sempre um mal, e isso fica explícito no título original do filme, “Cada um por si e Deus contra todos”. Os homens que cresceram talhados pelas regras do contrato social são incapazes de compreender os comportamentos não-rationais de Kaspar, condenando com alto dogmatismo todos aqueles que não assimilam seu espírito. Nem mesmo aqueles que defendem a espiritualidade se safam da crítica de Herzog. Quando os pastores visitam Kaspar e lhe perguntam se ele tinha alguma noção de Deus durante os anos de confinamento, ele diz que não consegue imaginar que “Deus tenha criado tudo a partir do nada” — o que provoca a ira dos religiosos, que querem lhe enfiar na cabeça uma idéia abstrata demais para um jovem que apreende as coisas do mundo de um modo essencialmente tátil.

Os ideais românticos que impregnam “O enigma de Kaspar Hauser” são acompanhados de uma forte, porém sutil, crítica social. O jovem mantém um contato sensível com as coisas do mundo do qual a sociedade alemã Biedermeier daquela época era incapaz. Por exemplo, a torre de Nuremberg, onde estivera preso, é para ele maior que a cela da mesma torre, pois assim ele a apreende (“Quando estou dentro do quarto e olho ao meu redor, só enxergo o quarto. Quando olho para a torre, e me viro, a torre desaparece. Então o quarto é maior do que a torre”). Mas, diferentemente de Ellen em “Nosferatu”, isso não se deve a um dom especial ou uma inspiração divina, mas ao isolamento em que se encontrou por anos e que o obrigou a desenvolver um sistema próprio de compreensão do mundo. Retomando o pensamento de Löwy e Sayre que abordamos no capítulo dois, trata-se de uma lógica do concreto, advinda de uma experiência prática, que se opõe à abstração racionalista da burguesia moderna.

A inserção dessa crítica social pôde ser reforçada através da estrutura narrativa com a qual Herzog construiu o filme, unindo realismo e romantismo. Em primeiro plano, há uma

51 Citado por NAGIB, Lucia. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991 p. 21

narrativa que pode ser chamada de clássica, linear e mais “realista”, que pretende reproduzir o espírito de uma época, a Alemanha conservadora de 1828; mas os mecanismos de ilusionismo dessa narrativa são quebrados com a inserção das imagens dos sonhos e visões de Kasper. São imagens subjetivas, desconexas e enevoadas, como as que ilustram a história que Kasper conta no leito de sua morte, cujo fim ele não sabe. Uma caravana no deserto guiada por um velho cego, diz ele, chega diante de uma montanha e não sabe por onde prosseguir. O guia cego lhes diz que aquilo não é uma montanha, mas apenas a imaginação dos homens. Da mesma forma, permeiam o filme as imagens românticas e nostálgicas da natureza que nada têm a ver com a história propriamente dita. Diz-se que Francis Ford Coppola levou “O enigma de Kaspar Hauser” aos Estados Unidos, entre outros motivos, porque queria que os americanos aprendessem a filmar paisagens. São planos contemplativos de lagos, morros e vegetações, que Herzog, assim como Murnau, tomou como modelo o pintor romântico Caspar David Friedrich.

Herói romântico de Herzog, Kaspar Hauser consegue “reencantar o mundo” em uma das seqüências mais interessantes do filme. O professor de lógica lhe propõe um desafio: como descobrir de um viajante, formulando apenas uma pergunta, se ele vem da cidade onde se diz a verdade ou da cidade dos mentirosos. Segundo o professor, a única pergunta possível que levaria à solução do problema seria através da dupla negação: “Se você não viesse da cidade da mentira, e eu lhe perguntasse se você vem da cidade da mentira, você responderia 'não'?” Mas Kaspar consegue contornar o problema através de uma solução espontânea e divertida: “Eu perguntaria se ele é uma rã. O mentiroso diria que sim, e o viajante honesto diria que não”.

Com essa passagem, Herzog aponta para as diversas possibilidades de se chegar à verdade. No coração do romantismo, estava a crença de que a razão só poderia seguir os caminhos que a imaginação abriu primeiro. Nos habitantes de Nuremberg, a razão abstrata sufoca a imaginação, e Kaspar é um dos poucos que dá espaço para a fantasia. É essa sensibilidade aguçada que Herzog defende com a epígrafe de Georg Büchner no início do filme, diante de um longo plano de trigais ao vento: “Vocês não conseguem ouvir estes gritos assustadores ao redor, que chamam de silêncio?”

Quanto ao romantismo de Ayn Rand, estudado no capítulo dois, seu pensamento não encontra espaço no cinema de Herzog. Enquanto Rand defende que a arte deve trazer uma concepção do homem que é senhor de si mesmo e que é capaz de alcançar seus ideais no mundo real por meio de atitudes concretas, os heróis herzogianos são seres abandonados que

experimentam uma série de fracassos, quando não acabam mortos. Kaspar Hauser, por exemplo, não atribui a suas ações uma finalidade e não estabelece relações de causalidade, contrariando a mentalidade prática burguesa. E, mesmo que desejasse atingir algum ideal moral no mundo, o poder implacável da sociedade é mais forte do que a vontade isolada do indivíduo (“Cada um por si e Deus contra todos”).

A seqüência final é de uma fina ironia e beleza. Os médicos usam um facão para despedaçar o cérebro de Kaspar e detectam uma anormalidade em seu cerebelo, que o notário não tarda em anotar: “Um belo processo. Um processo perfeito. Finalmente temos a melhor explicação que podíamos achar sobre este estranho personagem”.

5. Conclusões

A uma nação que, para além de séculos de descentralização política e geográfica, precisou de um chanceler de ferro para estabelecer a unificação, e que, após a capitulação na Segunda Guerra Mundial, foi novamente retalhada entre os aliados, os artistas e intelectuais alemães acreditavam que a coerência e coesão nacional chegariam através de sua língua e sua cultura; uma cultura, que, como visto, foi atravessada por um lastro romântico.

Essa crença não se modificou com o advento da modernidade; ao fim dessa monografia, ficou claro que a tradição romântica alemã continua viva no século XX, através de um meio de comunicação que nasceu com a era moderna: o cinema. Pelo menos nos dois filmes analisados, “Nosferatu” (1922) de F.W. Murnau, e “O enigma de Kaspar Hauser” (1974) de Werner Herzog, conseguiu-se identificar um diálogo com o Romantismo.

Através do estudo do movimento romântico feito no capítulo dois, baseado nos ensaios do filósofo Gerd Bornheim, vimos que o Romantismo não foi apenas um movimento artístico que floresceu na Alemanha em determinado momento histórico, entre fins do século XVIII e meados do século XIX, mas que, ao contrário da cultura latina, mais compreensível através de um pensamento clássico, a história da cultura alemã foi marcada por inclinações românticas.

Com a análise sociológico-marxista de Michael Löwy e Robert Sayre acerca do Romantismo, pudemos compreender de que maneira o movimento romântico se opõe à modernidade, entendida pelos autores como sinônimo do modo de produção capitalista. O espírito romântico presente na filmografia de F. W. Murnau e Werner Herzog guarda as contradições típicas do Romantismo, um movimento moderno dotado de autocrítica. Se por um lado, o romantismo exacerbado dos dois diretores alemães revela uma visão de mundo nostálgica, clamando por imagens ainda pré-industriais ou pré-modernas, por outro, trata-se de dois artistas modernos, inseridos no contexto de um século altamente mecanizado, que lidam com um meio de comunicação de massa por excelência que é o cinema.

Em contraposição à visão de Löwy e Sayre, expusemos o “Manifesto Romântico” (1969) de Ayn Rand. Concluimos que o romantismo de ação proposto por ela, que se realizaria em termos de enredo — um herói romântico revolucionário, que, dotado de volição, poderia determinar seu próprio destino no mundo dos homens — se aplicaria melhor ao cinema clássico americano do que aos dois filmes analisados, onde a força propulsora da história não é a vontade absoluta do homem, mas um destino cego ou uma soma de fatores

sociais externos e indiferentes ao indivíduo.

Com a discussão teórica sobre o cinema proposta no capítulo três, chegamos à conclusão de que o Expressionismo — do qual Murnau, apesar de seu amor por tomadas externas e cenários naturais, não escapou —, ao opor-se a um suposto realismo que a decupagem clássica americana almejava, e, ao romper com o princípio de composição orgânica instaurado por Griffith, pôde acentuar o caráter romântico que impregnou o movimento. Já o Novo Cinema Alemão, se por um lado experimentou novas formas heterogêneas de representação, que rompiam com a ingenuidade do “cinema do papai” que dominava as salas de cinema alemãs nos anos 50, por outro, seu projeto de inauguração de um novo cinema erguido do zero atendia às necessidades da Alemanha Ocidental frente à Alemanha Oriental, no sentido de legitimá-la como a única herdeira da cultura alemã. Na trajetória de Werner Herzog como cineasta, o aval de uma crítica do porte de Lotte Eisner foi fundamental para que ele se reconhecesse como sucessor da tradição cultural romântica alemã.

Por fim, através das análises de “Nosferatu” e “O enigma de Kaspar Hauser”, feitas no capítulo quatro, comprovamos que o espírito romântico se faz presente nesses dois cineastas não apenas em termos de personagens e trama, mas também na composição de imagens e na montagem que, principalmente em Herzog, evoca a contemplação e foge do mero alcance de resultados. É importante ressaltar que o trabalho teve de se limitar ao estudo de dois importantes filmes desses brilhantes cineastas, mas o diálogo com a tradição romântica alemã se estende por outras obras de Murnau, como “Fantasma” (1922), “Fausto” (1926) ou até mesmo no hollywoodiano “Aurora” (1927); e de Herzog, desde seus primeiros filmes, como “Sinais de Vida” (1968), “Aguirre, a Cólera dos Deuses” (1971), passando por “Stroszek” (1977) e “Fitzcarraldo” (1982), até os mais recentes, como “O Homem Urso” (2005).

Espera-se que essa monografia incite novos estudos acerca do Romantismo, e que o movimento romântico possa ser pensado também em sua variante brasileira. Quão romântico teria sido Glauber Rocha? Como ficam as questões românticas no cinema da retomada? Com o fim das utopias no novo milênio, haveria espaço para um “reencantamento do mundo” na pós-modernidade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**LIVROS**

BELLAN, Monika. *100 ans de cinéma allemand*. Paris: ellipses, 2001

BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo” in: *O Romantismo* (org. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2008

COOPER, David. *As Filosofias do Mundo: uma introdução histórica*. São Paulo: Loyola, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985

EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002

EISNER, Lotte. *Murnau*. Frankfurt am Main: Kommunales Kino, 1979

ELSAESSER, THOMAS. *Der neue deutsche Film: Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1994

HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

HANSEN, Miriam. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade” in: *O cinema e a invenção da vida moderna* (org. Leo Charney & Vanessa Schwartz). São Paulo: Cosac Naify, 2007

HAKE, Sabine. *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004

JANSEN, Peter W. e SCHÜTTE, Wolfram (org.). *Herzog, Kluge, Straub*. München: Carl Hanser Verlag, 1976

KOEBNER, Thomas. “O prussiano romântico” in: *Poemas visionários: o cinema de F. W.*

Murnau. Catálogo da mostra sobre o cinema de Murnau no CCBB do Rio de Janeiro

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995

NAGIB, Lúcia. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991

NUNES, Benedito. “A Visão Romântica” in: *O Romantismo* (org. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectivas, 2008

RAND, Ayn. *The Romantic Manifesto*. New York: Signet, 1971

ROSENFELD, Anatol & GUINSBURG, J. “Um encerramento” in: *O Romantismo* (org. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectivas, 2008

_____. “Romantismo e Classicismo” in: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectivas, 2008

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantik: eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007

WEBER, MAX. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 1990

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

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

ARTIGOS

BOTSFORD, David. “Collectivism versus Romanticism in the early cinema”. London: Libertarian Alliance, 1991. Em <http://www.libertarian.co.uk/lapubs/cultrn/cultrn025.pdf>

(último acesso em 16.06.2009)

INTERNET

Manifesto de Oberhausen. Disponível em <http://web.uvic.ca/geru/439/oberhausen.html>
(último acesso em 01.06.2009)

NETTO, Geraldino Alves Ferreira. “Um pai, nas asas do desejo”.

Disponível em http://www.estadosgerais.org/historia/65-um_pai.shtml (último acesso em 17.06.2009)

FILMES

“NOSFERATU” (Alemanha, 1922)

Direção: F. W. Murnau

Roteiro: Henrik Galeen, adaptação do romance “Drácula”, de Bram Stoker

Câmera: Fritz Arno Wagner, Günther Krampf

Música: Hans Erdmann

Elenco: Max Schreck (Conde Orlok, Nosferatu), Alexander Granach (Knock), Gustav von Wangenheim (Hutter), Greta Schröder (Ellen), John Gottowt (Professor van Helsing), Gustav Botz (médico), Max Nemetz (capitão do barco), e outros

Produtor: Albin Grau, Enrico Dieckmann

Direção de arte: Albin Grau

Figurino: Albin Grau

Produção: Prana-Film GmbH (Berlim)

Estréia: 4 ou 5 de março de 1922, Primus-Palast, Berlim

“O ENIGMA DE KASPAR HAUSER” (Alemanha, 1974)

Direção: Werner Herzog

Roteiro: Werner Herzog

Fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein

Assistente de fotografia: Michael Gast

Fotografia adicional: Klaus Wyborny

Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus

Som: Haymo Henry Heyder

Música: Pachelbel, Orlando di Lasso, Albinoni, Mozart

Cenário: Henning von Gierke

Figurino: Gisela Storch, Ann Poppel

Maquiagem: Benedict Kuby

Elenco: Bruno S. (Kaspar), Walter Ladengast (Daumer), Brigitte Mira (Käthe), Willy Semmelrogge (diretor de circo), Michael Kroeher (Lord Stanhope), Clemens Scheitz (o notário), Alfred Edel (professor de lógica), entre outros

Produção: Werner Herzog Filmproduktion, Munique; ZDF

Diretor de produção: Walter Saxer

Loações: Dinkelsbühl e redondezas (Alemanha Ocidental), Irlanda, Saara espanhol

Período de filmagem: Maio a julho, setembro de 1974

Ano de lançamento: 1974

Original: 35mm, 109 minutos, cores