



INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

**O TRAUMA DA PRIMEIRA GUERRA E A CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES
HEGEMÔNICAS NO CINEMA ALEMÃO E BRITÂNICO DE 1919 A 1933**

ISADORA CAMPREGHER PAIVA

Porto Alegre
2018

ISADORA CAMPREGHER PAIVA

**O TRAUMA DA PRIMEIRA GUERRA E A CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES
HEGEMÔNICAS NO CINEMA ALEMÃO E BRITÂNICO DE 1919 A 1933**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia, modalidade Acadêmica.

Orientador: Prof. Dr. Enio Passiani.

Porto Alegre, agosto de 2018

Campregher Paiva, Isadora

O Trauma da Primeira Guerra e a Construção de Masculinidades Hegemônicas no Cinema Alemão e Britânico de 1919 a 1933 / Isadora Campregher Paiva. - 2018.

158 f.

Orientador: Enio Passiani.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. masculinidade hegemônica. 2. cinema de Weimar . 3. cinema britânico. 4. trauma. 5. Primeira Guerra. I. Passiani, Enio, orient. II. Título.

ISADORA CAMPREGHER PAIVA

**O TRAUMA DA PRIMEIRA GUERRA E A CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES
HEGEMÔNICAS NO CINEMA ALEMÃO E BRITÂNICO DE 1918 A 1933**

Esta Dissertação de Mestrado foi analisada e julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Sociologia e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Enio Passiani (Orientador)
UFRGS – PPGS

Prof. Dr. Carlos Gerbase
PUCRS – FAMECOS

Prof. Dr. Karl Martin Monsma
UFRGS – PPGS

Prof^a. Dr^a. Raquel Weiss
UFRGS – PPGS

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não poderia ter sido realizado em países onde os estudantes não contam com o apoio institucional e financeiro com o qual pude contar no Brasil, e me dói pensar que isso possa mudar. Assim, agradeço à Universidade Pública brasileira que possibilitou a minha formação na graduação e na pós-graduação e ao CNPq pela bolsa concedida para cursar este mestrado.

Agradeço ao PPGS da UFRGS que além de oferecer um corpo docente de alto nível, me permitiu realizar parte da pesquisa nos países da qual ela trata. Ao Professor Enio Passiani agradeço desde o convívio estimulante desde os tempos do Grupo de Estudos em Cultura, Comunicação e Arte onde travamos tantas discussões que viriam a me trazer à sociologia e ao tema desta dissertação, até a sua orientação benevolente para com uma orientanda talvez excessivamente ambiciosa e (em muitos sentidos) “viajandona”.

Aos professores que aceitaram o meu convite para comporem a banca, dois deles, Raquel Weiss e Karl Monsma, professores do curso com quem os quais muito aprendi, e Carlos Gerbase, que além de professor é um cineasta a quem muito admiro. Ao professor Marcelo Kunrath, cuja ajuda no período de elaboração do projeto foi fundamental, assim como aos colegas do mestrado, que ofereceram diversos comentários úteis durante as sessões de feedback guiadas pelo professor. Ao professor Oliver Janz, que me recebeu na *Freie Universität Berlin*, e a todo o seu time que organiza a *International Encyclopedia of the First World War*, que foi absolutamente essencial para este trabalho. À Alexandra Elbakyan por ter criado o *Sci-Hub* e ao time por trás do *Libgen*, dois sites sem os quais um trabalho como esse seria absolutamente impossível fora do eixo das grandes universidades nos países mais ricos. São projetos como esses que estão avançando a ciência no mundo todo, e a “periferia”, em particular, agradece.

À amiga, colega de graduação, mestrado e (durante boa parte da elaboração deste trabalho) de apartamento Luciana Costa Brandão, cujos comentários atenciosos em relação a capítulos iniciais foram valorosos. Ao meu irmão, Caio Paiva, cuja leitura cuidadosa e conhecimentos das dificuldades de escrever uma dissertação também foram fundamentais. À minha amiga Livi Gerbase, que se mostrou sempre disposta a ouvir meus devaneios sobre cinema mudo e a me apoiar emocionalmente quando os problemas não eram propriamente teóricos. Ao meu marido, Lucas Schucht: minha curiosidade sobre a história do seu país

certamente tem razões que a própria razão desconhece. Apesar das dificuldades com o português fazerem com que a leitura da dissertação não seja possível, vimos e discutimos juntos grande parte dos filmes aqui analisados e ele me ajudou com o acesso a arquivos e digitalizou livros inteiros. O que ele me ouviu e ajudou a pensar sobre o tema foi muito além do que consegui colocar nessas páginas.

Aos meus maiores leitores e guias, sem os quais esta dissertação teria ficado incomensuravelmente pior: meu pai, Carlos Paiva, cujo interesse nas raízes do *habitus* do povo alemão foi um dos pontapés iniciais para este trabalho, o qual ele virou a noite para ler e me ajudar com ótimos comentários; e minha mãe, Gláucia Campregher, que leu tudo diversas vezes do início ao fim, me fazendo ver as conclusões às quais eu nem sabia ter chegado, e tendo paciência para me acalmar nos momentos de dúvida (para não dizer desespero). Muito obrigada por tudo.

Não era notável ao final da guerra que os homens voltaram silenciosos do campo de batalha? Não mais ricos – mais pobres em experiência comunicável.

– Walter Benjamin

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a interpretar e comparar as narrativas construídas em uma amostra de filmes de ficção alemães e britânicos feitos entre 1919 e 1933 que tratam direta ou indiretamente do trauma da Primeira Guerra Mundial. Por meio de uma Análise Crítica de Discurso, caracterizada por um movimento constante entre o texto e o contexto social no qual ele foi produzido e que ele produz, esta pesquisa tem por foco os tipos de personagens masculinos que são projetados como ideais nestes filmes, buscando identificar como o trauma da guerra afetou a construção da “masculinidade hegemônica” no cinema dos dois países. Este conceito, proposto inicialmente por Connell (1995), é modificado pelas contribuições de Elias e Bourdieu na tentativa de emprestar a ele maior plasticidade, tornando-a adaptável às especificidades nacionais (Elias) e aos campos onde emergem diversas masculinidades dominantes (Bourdieu). A hipótese inicial, de que britânicos teriam uma masculinidade hegemônica mais pacifista projetada em seu cinema, enquanto filmes alemães apresentariam múltiplos ideais de masculinidade, foi superada. Do lado alemão, chegou-se à conclusão que a repressão do duplo trauma da guerra e da derrota, somada à profunda polarização política e social que caracterizou a República de Weimar, impediu a construção de um *habitus* masculino hegemônico. Enquanto filmes mais conservadores projetam um mesmo ideal – uma masculinidade bélica, que enobrece o sacrifício e a morte em nome da honra e de sua comunidade de homens –, os filmes mais críticos, que buscam subverter o ideal militar, acabam por não projetar qualquer ideal de masculinidade, deixando um vácuo no lugar do herói. Em contraste, a relativa estabilidade social e política da sociedade britânica permitiu o estabelecimento de um *habitus* masculino hegemônico, porém tão associado ao *habitus* da elite (e, portanto, ao *status quo*) que está longe de ser pacifista. Nos filmes britânicos, o *gentleman* – um homem elegante e educado, membro da classe dominante e consciente de sua responsabilidade social, que inclui ir para a guerra pela nação sem demonstrar suas emoções ou reclamar – é o tipo hegemônico.

Palavras-chave: Masculinidade hegemônica. Cinema de Weimar. Cinema britânico. Trauma. Primeira Guerra.

ABSTRACT

This dissertation proposes to interpret and compare the narratives constructed in a selection of German and British fiction films made between 1919 and 1933 dealing directly or indirectly with the trauma of World War I. Through a Critical Discourse Analysis, characterized by a constant movement between text and the social context in which it is produced and that it produces, this research focuses on the types of male characters that are projected as ideal in these films, seeking to identify how the trauma of war affected the construction of "hegemonic masculinity" in the cinema of the two countries. This concept, initially proposed by Connell (1995), is modified by the contributions of Elias and Bourdieu, in an attempt to lend it greater flexibility, making it adaptable to national specificities (Elias) and to the fields where different dominant masculinities emerge (Bourdieu). The initial hypothesis, that the British cinema would present a more pacifist hegemonic masculinity while the German cinema would project a multiple ideals of masculinity, was overcome. On the German side, it was concluded that the repression of the double trauma of war and defeat, coupled with the deep political and social polarization that characterized the Weimar Republic, prevented the construction of a hegemonic masculine habitus. While more conservative films project the same ideal - a warlike masculinity, which ennobles sacrifice and death in the name of honor and of one's male community - the most critical films, which seek to subvert the military ideal, end up not projecting any ideal of masculinity, leaving a vacuum in the place of the hero. In contrast, the relative social and political stability of British society allowed the establishment of a hegemonic masculine habitus, but so associated with the habitus of the elite (and therefore, the *status quo*) that it is far from being pacifist. In British films, the gentleman - an elegant and educated man, a member of the ruling class and conscious of his social responsibility, which includes going to war for the nation without showing his emotions or complaining - is hegemonic.

Keywords: Hegemonic masculinity. Weimar cinema. British cinema. Shell shock. World War One.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Thesen versucht Narrative einer Auswahl an deutschen und britischen Filmen aus den Jahren 1919 und 1933 zu interpretieren und zu vergleichen, die, direkt oder indirekt das Trauma des ersten Weltkriegs behandeln. Im Rahmen einer kritischen Diskursanalyse, die von einem konstanten Wechsel zwischen Text einerseits und sozialem Kontext andererseits geprägt ist, der ihn gleichzeitig strukturiert und von ihm strukturiert wird, die Forschung fokussiert sich auf Typen männlicher Charaktere, die in diesen Filmen als Ideale dargestellt werden um herauszufinden wie das Trauma des Krieges die Konstruktion einer ‚Hegemonialen Männlichkeit‘ im Kinofilm der beiden Nationen beeinflusst hat. Dieses Konzept, ursprünglich eingeführt von Connell (1995), wird ergänzt durch eine Auseinandersetzung mit Elias und Bourdieu, um ihm größere Flexibilität zu verleihen und für eine Analyse nationaler Charakteristika (Elias) und Felder mit unterschiedlichen hegemonialen Männlichkeiten (Bourdieu) nutzbar zu machen. Die Ausgangshypothese, dass britisches Kino würde eine pazifistische hegemoniale Männlichkeit in ihren Filmen darstellen, während das Deutsche Kino mehrere Männlichkeitsidealen präsentieren würde, hielt der eingehenden Analyse nicht stand. Vielmehr hat auf der deutschen Seite das doppelte Trauma von Krieg und Niederlage, zusammen mit einer tiefen politischen und sozialen Polarisierung in der Weimarer Republik, die Etablierung eines hegemonialen männlichen Habitus verhindert. Während konservativere Filme ein gemeinsames Ideal einer kriegerischen Männlichkeit darstellen, welches Aufopferung und Tod im Namen der Ehre und einer männlichen Gemeinschaft möglich macht, stellen kritische Filme aus der Zeit, die das militärische Ideal unterlaufen, keine alternativen Ideale auf und hinterlassen ein Vakuum an der Stelle des Helden. Im Kontrast dazu erlaubt die relative soziale und politische Stabilität der britischen Gesellschaft die Etablierung eines hegemonialen männlichen Habitus, der stark mit dem Habitus der Elite (und damit dem Status Quo) verbunden ist, so dass nicht von einem pazifistischen Habitus gesprochen werden kann. In den britischen Filmen ist der Gentleman die hegemoniale Figur – ein eleganter und gebildeter Mann, Mitglied der herrschenden Klasse und im Bewusstsein seiner sozialen Verantwortung, welche seine Teilnahme am Krieg zum Wohle der Nation, emotionslos und ohne zu klagen, notwendig macht.

Schlüsselwörter: Hegemoniale Männlichkeit. Weimarer Kino. Britisches Kino. Kriegsneurose. Erster Weltkrieg.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I: TRAUMAS DA GUERRA E MASCULINIDADES EM XEQUE.....	15
1.1 O impacto da Primeira Guerra sobre a masculinidade.....	15
1.2 <i>Shell shock</i> como símbolo do trauma da guerra.....	23
1.2 O duplo trauma reprimido na Alemanha	25
1.4 O enfrentamento do trauma no Reino Unido	27
CAPÍTULO II: MASCULINIDADES: HEGEMONIA, <i>HABITUS</i> E TIPOS	29
2.1 O conceito de masculinidade hegemônica de Connell	29
2.3 Os conceitos de campo, figuração e <i>habitus</i> em Elias e Bourdieu	34
2.3 Tipos de masculinidade no cinema	41
CAPÍTULO III: CINEMA E HEGEMONIA	46
3.1 Cultura de massas e hegemonia	46
3.2 A relação entre filmes e seu contexto social.....	48
3.3 Análise Crítica de Discurso	50
3.4 Critérios de seleção dos filmes e trabalhos em arquivos	52
3.5 Filmes escolhidos.....	55
CAPÍTULO IV: TRAUMA E AUSÊNCIA DE MASCULINIDADE HEGEMÔNICA NO CINEMA ALEMÃO DO IMEDIATO PÓS-GUERRA	59
4.1 A transformação do herói em vítima: <i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i>	59
4.2 A exteriorização do trauma: outros exemplos	66
4.3 O trauma da morte em massa e o apagamento do herói em <i>Nosferatu</i>	71
4.4 O herói alemão: honra e sacrifício em <i>Die Nibelungen</i>	79
4.5 O conceito de honra	86
4.6 A apropriação nazista do mito nibelungo	89

CAPÍTULO V: O ENFRENTAMENTO DO TRAUMA NOS FILMES BRITÂNICOS DO IMEDIATO PÓS-GUERRA.....	93
5.1 Domando o agitador: <i>Comradeship</i>	93
5.2 O cavalheiro e o bruto: <i>The Passionate Adventure</i>	104
5.3 Filmes alegóricos britânicos	108
5.4 O homem vitimizado: Ivor Novello e <i>The Lodger</i>	110
CAPÍTULO VI: A ONDA TRANSNACIONAL DE FILMES SOBRE A GUERRA DEZ ANOS APÓS O ARMISTÍCIO	120
6.1 O “mito” sobre a futilidade da guerra	120
6.2 A onda de filmes de guerra entre 1928 e 1933	124
6.3 Características comuns dos filmes da onda	125
6.4 O horror da guerra: <i>Westfront 1918</i>	126
6.5 Fleuma diante do horror: <i>Journey’s End</i>	128
6.6 Heroísmo e sacrifício: <i>Morgenrot</i>	133
6.7 Crise econômica e acirramento da polarização política.....	137
CONCLUSÃO.....	140
REFERÊNCIAS	144
Filmografia.....	144
Bibliografia	147
APÊNDICE A	158

INTRODUÇÃO

Nos anos após a Primeira Guerra Mundial, as sociedades alemã e britânica tiveram que lidar com o trauma desta que foi a primeira guerra verdadeiramente industrial em termos de instrumentos, escala e métodos (ELLIS, 1975; HOBSBAWM, 1996). O conflito borrou as linhas entre combatentes e civis, com toda a sociedade das principais potências voltada para o esforço de guerra. As máquinas de propaganda dos Estados foram parte fundamental deste novo tipo de conflito, e o cinema era sua mais nova arma. Assim como a luta foi coletiva, o trauma da morte em massa – e, no caso dos países derrotados, o trauma duplo da guerra e da humilhação – também foi compartilhado.

Em toda sociedade, uma das principais maneiras de lidar com traumas coletivos é através da construção de narrativas palatáveis que justifiquem o que aconteceu: o cinema, que se estabeleceu justamente no entreguerras como a arte das massas por excelência – ocupando uma posição que só seria usurpada pela televisão nos anos 50 (ALDGATE; RICHARDS, 2009) – foi uma das principais maneiras pelas quais essas narrativas se estabeleceram como hegemônicas. Mais do que somente a guerra, as elites de cada país também tiveram que justificar sua posição dominante na hierarquia social, e reafirmar aqueles ideais que foram colocados em xeque durante a guerra, entre eles, a ordem de gênero (MOSSE, 1980).

Existem três limitações na maneira como o tema dos impactos da Primeira Guerra nas relações de gênero foi abordado em geral. Em primeiro lugar, a grande maioria das análises explicitamente generificadas é sobre as mulheres¹. Em obras não especificamente feministas, é comum que o tema da masculinidade apareça de modo “camuflado”, isto é, quando se fala nos efeitos sobre o “povo”, se discute, na verdade, o homem (exemplos disso são FUSSELL, 1978 e ELIAS, 1996b). Ao fazer isso de maneira não explícita, porém, as conclusões a que se chega são outras, pois a masculinidade não é vista como algo *construído*, sendo ao mesmo tempo onipresente e oculta.

Em segundo lugar, a maioria dos trabalhos que tem como objetivo fazer uma análise cultural do entreguerras toma como objeto a literatura e as artes clássicas (COWLES, 1968;

¹ Há um amplo debate sobre se a Primeira Guerra impulsionou o sufrágio feminino em uma série de países, assim como uma entrada crescente das mulheres de classe média no mercado de trabalho e uma flexibilização da moralidade em relação ao sexo. Para um resumo do debate, ver Bader-Zaar (2014).

EKSTEINS, 1989; FUSSELL, 1975; SHOWALTER, 1987). Suas interpretações da guerra como um divisor de águas entre uma era de crença inocente nas benesses ilimitadas da cultura e da tecnologia e o início de um novo período caracterizado pela desilusão e ironia foram acusadas de terem sido extrapoladas para além de sua real representatividade (BOURKE, 1996; LEVSEN, 2008; WINTER, 1997). Esses autores revisionistas afirmam que a necessidade de conceder sentido às mortes de tantos fez com que a maioria das pessoas se agarrassem a ideais tradicionais e conservadores após o conflito.

Em contraste, filmes populares – produzidos por grandes estúdios mirando grandes públicos – como apontou Siegfried Kracauer (2004), são produtos coletivos que, em virtude de seu alto custo (particularmente no período analisado), têm como objetivo agradar o maior número possível de pessoas, sendo um parâmetro melhor, se não das recepções das audiências em si, pelo menos do que os produtores acreditavam que o público queria ou deveria ver.

Em terceiro lugar, a maioria das pesquisas sobre os impactos culturais da Primeira Guerra analisa países isoladamente; acredito que uma análise comparativa pode fornecer novos *insights*, particularmente em relação ao papel da vitória e da derrota na diferenciação dos padrões de respostas discursivas e construção de figuras masculinas ideais de cada país. A escolha de filmes similares (em termos de tema e período) colocará em relevo características que, se vistas isoladamente, poderiam ter passado despercebidas.

Existem cada vez mais exemplos de trabalhos que preenchem cada uma dessas lacunas na literatura, mas nenhum deles fez todos ao mesmo tempo. Não foi encontrado nenhum livro sobre masculinidade no cinema desse período para qualquer dos países analisados; as obras mais “históricas” começam no pós-Segunda Guerra (BAKER, 2006, sobre os EUA e Reino Unido; LEAL, 2012, Alemanha Ocidental; SPICER, 1998, Reino Unido). Sobre a Alemanha, existem apenas alguns artigos e capítulos de livros sobre masculinidade no cinema de Weimar (HANS, 2010, sobre o filme *Orlacs Hände*; OTTO, 2010, sobre o ator alemão Conrad Veidt; SCHINDLER, 1996).

Por meio de uma análise de discurso de alguns filmes de ficção alemães e britânicos que tratam direta ou indiretamente do trauma da Primeira Guerra Mundial entre 1919 e 1933, procurarei responder as seguintes questões: quais as principais narrativas construídas pelo cinema de cada nação para lidar com o trauma? Qual o papel dos protagonistas masculinos dentro delas? Como este trauma afetou os tipos de masculinidade projetados como ideais nos

filmes dos dois países no período? Quais destes tipos se tornam hegemônicos no cinema de cada país? O que em seus diferentes contextos históricos explica isso?

A hipótese inicial, influenciada pelo único trabalho comparativo sobre masculinidades nos dois países, de Sonja Levsen (2008), era que britânicos e alemães teriam sido impactados pela guerra de maneira oposta. No caso britânico, esperava-se identificar um movimento de desmilitarização da masculinidade hegemônica, com homens de ideais pacifistas ganhando mais espaço como protagonistas ao invés de retratados como covardes. Na Alemanha, por outro lado, esperava-se identificar representações diversas, reflexos de uma sociedade polarizada, mas com um crescimento nos últimos anos do ideal militarista. No que diz respeito aos britânicos, a hipótese não foi confirmada; no caso dos alemães, foi parcialmente superada.

O trabalho está organizado da seguinte maneira: o capítulo um estabelece as bases históricas sobre as quais a pergunta do trabalho foi feita, apresentando os debates historiográficos sobre os impactos da guerra sobre a masculinidade e trazendo uma breve discussão sobre as diferentes maneiras em que o Reino Unido e a Alemanha lidaram com o trauma da guerra. O capítulo dois apresenta e articula os conceitos de masculinidade hegemônica, *habitus* e tipos, de modo a estabelecer como estes podem informar uma análise de personagens fictícios masculinos, possibilitando a identificação de tipos masculinos hegemônicos no cinema produzido por determinado país. O modo como esta análise interior aos filmes será articulada à sociedade que os produz e para quem são produzidos é o objeto do capítulo três, que trata também dos critérios de seleção dos filmes.

Os três capítulos seguintes são os de análise dos filmes. Subdivisões em cada capítulo tratarão da seleção dos filmes particulares, o modo como o cinema de cada país lidou com a memória da Primeira Guerra e as construções de tipos de masculinidade em cada filme. O quarto capítulo trata dos filmes alemães do imediato pós-Primeira Guerra e, o quinto, dos filmes britânicos do mesmo período. No capítulo seis, filmes dos dois países serão analisados conjuntamente por fazerem parte de uma onda transnacional de reavaliação do conflito cerca de dez anos após o armistício. Por fim, a conclusão.

CAPÍTULO I: TRAUMAS DA GUERRA E MASCULINIDADES EM XEQUE

Este capítulo trata do impacto da Primeira Guerra sobre os ideais de masculinidade na Alemanha e no Reino Unido. A primeira seção apresenta o debate acadêmico sobre o status da guerra como um “divisor de águas” em termos culturais e, por extensão, em relação à masculinidade hegemônica. Em seguida, a maneira como cada país lidou com a “neurose de guerra” – símbolo do trauma da guerra e de certa “feminização” dos soldados – é analisada. Por fim, será abordado o modo como a Alemanha e o Reino Unido buscaram estabelecer narrativas que davam sentido ao conflito como hegemônicas.

1.1 O impacto da Primeira Guerra sobre a masculinidade

Dois termos cunhados durante a Primeira Guerra, “guerra total” e “frente doméstico”, capturam a maneira como este conflito impôs a necessidade do esforço total de cada país ao combate estabelecendo uma economia voltada para a guerra (com a produção de armamentos, munições e comida para os soldados sendo prioridades) e borrando as distinções entre civis e soldados (HOBSBAWM, 1996; SEGESSER, 2014). Mesmo a população não combatente era encorajada pela propaganda (da qual os filmes foram uma parte importante) a ver seu comportamento como essencial para a vitória da nação, trabalhando em áreas demandadas pelo esforço de guerra, poupando energia e comida, mantendo um espírito positivo etc. Esse alargamento do que é entendido como parte do esforço de guerra significou que os alvos legítimos para ataque também aumentaram: na prática, os dois lados do conflito atacaram civis e infraestrutura civil, com o entendimento de que eram alvos legais tanto de bombardeios (o advento do avião foi fundamental para esse processo) como de embargos e bloqueios navais, que condenam a população do inimigo à fome, como no caso do bloqueio britânico frente à Alemanha.

O aumento do envolvimento de civis na guerra faz parte de um movimento mais amplo de mudança em relação ao papel do Estado. No absolutismo, que herdou essa característica da sociedade feudal, o Estado era visto como pertencente à monarquia e aristocracia, que governavam sobre a massa “passiva” composta principalmente de camponeses (ANDERSON, 2016). Guerras eram vistas, portanto, como uma disputa entre soberanos rivais, conduzidas “acima das cabeças” dos plebeus, que, esperava-se, iriam submeter-se ao vitorioso. Os servos não estavam livres da ameaça de violência, mas eram vistos como parte da riqueza dos

soberanos, quase como se fossem um componente de suas terras e, portanto, uma vitória significava “ganhá-los” também. A Revolução Francesa foi um marco nesse sentido, com o Estado sendo visto cada vez mais como pertencente “ao povo”, uma visão que se fortaleceu com a expansão de estados democráticos.

A contrapartida lógica deste movimento era o fato de que o povo tinha como obrigação a defesa desse Estado: o dever de lutar no exército tornou-se, assim, cada vez mais relacionado à masculinidade e ao nacionalismo, ao invés da aristocracia. (SNYDER, 1999). As origens do sistema de um exército formado por cidadãos-soldados, ao invés de aristocratas ou profissionais, foram estabelecidas pelo regime revolucionário francês no final do século XVIII, a primeira força moderna construída em torno da ideia de que todos os cidadãos masculinos tinham um dever de defender militarmente sua nação. Foi na Prússia, porém, que este modelo militar foi sistematizado e melhorado de modo a estabelecer uma nova forma de conscrição e serviço curto em tempos de paz, mantendo um amplo exército de reserva permanente. Após suas vitórias espetaculares sobre a Áustria (1866) e a França (1871), outros exércitos continentais usaram o regime prussiano como modelo – Áustria-Hungria em 1868, França em 1872 e Rússia em 1874 (WATSON, 2014). O Reino Unido e os Estados Unidos, cuja segurança era principalmente baseada em suas marinhas, foram os únicos entre as principais potências que continuaram com um sistema de pequenos exércitos profissionais até meados da Primeira Guerra. O Reino Unido passou a um sistema de conscrição em 1916, e os EUA ao entrar na guerra em 1917, pois a essa altura do conflito o número de voluntários não era suficiente (WATSON, 2008).

Em *Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX* (1996b), Elias afirma que os alemães são marcados por um comportamento (ou um *habitus* como veremos no próximo capítulo) mais militar que os de ingleses, franceses e holandeses. A razão estaria relacionada à unificação tardia da Alemanha, feita por via militar e baseada no controle do Estado formado quase que exclusivamente por uma burocracia aristocrata. O *habitus* militar, algo como o modo de viver, inicialmente característico da nobreza, teria sido adotado então pela burguesia, e se tornando a base do *habitus* nacional (do homem) alemão. Para provar seu ponto, Elias investiga, entre outras coisas, os duelos, que no século XIX já haviam sido proibidos na Inglaterra e França, enquanto que na Alemanha, após a unificação em 1871, ganharam força, com participação não só de homens nobres (como era praxe em outros

países), mas também de classe média. Para Elias, portanto, no desencadear da Primeira Guerra a Alemanha tinha uma cultura de masculinidade militar muito mais forte que a do Reino Unido.

Contestando a noção do particularismo alemão, uma onda de autoras mais recentes têm defendido uma segunda visão, a de que o processo de militarização da masculinidade foi generalizado na Europa, mas ocorreu apenas na virada do século XX (BOURKE, 1996; DUBY; PERROT, 2000; LEVSEN, 2015; THÉBAUD, 1986). Levsen considera que esse aumento de militarização foi consequência de ansiedades de gênero causadas pela Primeira Onda Feminista (movimentos a favor do sufrágio feminino), além de reação ao medo de degeneração e declínio nacional que eram disseminados na Europa do período. Essas autoras, portanto, destacam o fato de que essa masculinidade era construída em relação a um *outro*: em casa, mulheres; internacionalmente, povos colonizados, considerados menos civilizados.

O nível de militarização do *habitus* masculino hegemônico alemão e britânico do pré-Primeira Guerra está além do escopo desta dissertação, mas seja qual for a perspectiva adotada, é inegável que o modo como o conflito se desenvolveu foi um choque para as sensibilidades da época: uma guerra que, em seu início, foi recebida com um furor nacionalista e uma leva de voluntários² de todos os principais países combatentes que surpreendeu seus próprios governos, se mostrou muito mais longa e mortal do que qualquer um poderia imaginar (HOBSBAWM, 1996).

Os homens haviam sido treinados para um outro tipo de conflito, com armas que atiravam uma vez e demoravam para serem recarregadas, em que cavalos eram fundamentais, em que a vitória viria de grandes investidas coletivas da infantaria e nos quais era perfeitamente condizente vestir uniformes de cores vibrantes, como o vermelho³. A metralhadora, que havia sido inventada em 1862 nos Estados Unidos⁴, nunca havia sido utilizada em um conflito entre

² No Reino Unido, 478.893 homens se alistaram voluntariamente entre 4 de agosto e 12 de setembro, (SIMKINS, 2014). No total, 2.675.149 britânicos foram voluntários. Apesar de seu modelo com conscrição, cerca de meio milhão de homens também se voluntariaram na Alemanha. Novamente, a grande onda foi no início da guerra: mesmo contando somente as unidades prussianas, 143.922 se alistaram nos 10 primeiros dias (WATSON, 2014).

³ O exemplo mais extremo é o do exército francês, que só abandonou o uniforme composto por chapéu vermelho, jaqueta azul-marinho e calças vermelhas no início de 1915, após muito protestos das alas conservadoras (TUCHMAN; MASSIE, 2004).

⁴ Em seu livro *The Social History of the Machine Gun*, John Ellis (1975) afirma que não foi coincidência o fato de a metralhadora ter sido inventada nos Estados Unidos, onde nem a nobreza nem os artesãos das guildas tinham muito poder. Usada pela primeira vez na Guerra Civil Americana, versões mais sofisticadas foram depois utilizadas na Guerra Russo-Japonesa e, por parte das potências europeias, em guerras coloniais, nas quais, por estarem em menor número e lutando contra “não civilizados”, os europeus não tinham escolha senão deixar seu

européus, em parte porque os exércitos europeus, ainda dominados pela aristocracia, padeciam de um romantismo feudal e racista que ainda acreditava que o cavalo, o sabre e a cavalaria, somados à força de vontade de seus povos superiores, decidiriam qualquer guerra dentro do continente (ELLIS, 1975).

O resultado foi um massacre⁵. Nos dois primeiros anos da guerra era comum que os soldados corresse em fileiras em direção às metralhadoras do inimigo em campos abertos, à luz do dia (FUSSELL, 1975). Em um dos dias mais sangrentos da guerra, o primeiro da batalha do Somme (1º de julho de 1916), o exército britânico sofreu 57.470 baixas, dos quais 19.240 morreram (SHEFFIELD, 2015, p. 68). Apesar disso, os comandantes permaneceram confiantes nessa estratégia ofensiva e continuaram tentando romper as linhas inimigas arquitetando esses ataques massivos, enfrentando metralhadoras que permaneciam intactas em suas posições⁶. Tudo isso fez com que os sistemas de compreensão de guerra dos soldados fossem subvertidos. Uma guerra mecânica, em que na maior parte do tempo o inimigo era invisível, não condizia com os ideais de honra e coragem que aquela geração associava à batalha.

Se uma metralhadora podia eliminar um batalhão inteiro de homens em três minutos, qual seria a relevância dos velhos conceitos de heroísmo, glória e *fair play* entre cavalheiros? (...) Numa guerra em que a morte foi concedida a tantos com uma casualidade mecânica, como poderiam sobreviver os velhos modos tradicionais de pensamento? (...) A confusão se manifestou de muitas maneiras. Alguns tentaram se apegar aos velhos modos de pensamento (...), em uma tentativa desesperada de criar novos heróis em uma guerra na qual o heroísmo era, na verdade, irrelevante. Homens tentaram esquecer as armas em si, essas meras máquinas que matavam de forma tão infalível e indiscriminada, e lembrar apenas dos homens que pressionavam o gatilho. Assim, a morte poderia tornar-se um pouco mais aceitável (ELLIS, 1975, p. 142, tradução minha)⁷.

conservadorismo de lado e confiar na tecnologia. Em seu racismo, porém, supunham que o homem branco seria de alguma maneira resistente às mesmas armas que abateram nativos em seus milhares.

⁵ Dos 10 milhões de soldados mortos na Guerra, cerca de dois milhões faziam parte do exército alemão (15,4% dos homens mobilizados) e um milhão do império britânico (12,3%) (KEEGAN, 2012; PROST, 2014). Os jovens morreram desproporcionalmente: na Alemanha, o país mais jovem da Europa, quase 40% dos soldados mortos tinham entre 21 e 25 anos, porém o número de jovens mortos no exércitos francês e britânico fica apenas 3 ou 4 pontos percentuais atrás (PROST, 2014).

⁶ Mesmo após o impasse das trincheiras ter se estabelecido, o Marechal de Campo (comandante sênior das forças armadas britânicas) Lord Douglas Haig poderia dizer em 1915 que “a metralhadora era uma arma muito sobrevalorizada” (ELLIS, 1975, p. 120, tradução minha) e mesmo em 1926 (quando, admitidamente, sua opinião já não era mais hegemônica) que: “aviões e tanques são apenas acessórios em relação ao homem e ao cavalo” (*idem*, p. 56)

⁷ No original: “If a machine gun could wipe out a whole battalion of men in three minutes, where was the relevance of the old concepts of heroism, glory and fair play between gentlemen? (...) In a war in which death was dealt out to so many with such mechanical casualness how could the old traditional modes of thought survive? (...) The confusion manifested itself in many ways. Some tried to cling on to the old modes of thought (...), in a desperate

Esses elementos fizeram com que uma primeira geração de estudiosos tenha afirmado que a Primeira Guerra foi um divisor de águas em termos culturais, com efeitos marcantes sobre a construção de masculinidades – mesmo que, fora das análises feministas, esses efeitos não sejam nomeados de maneira generificada.

Isso não significa que nada tenha sido dito até aqui sobre o masculino, apenas é que, neste caso, ao contrário do caso feminino, os temas se confundem com o tema do humano em geral e não deste gênero em particular. Ou seja, na falta de um “marcador de gênero”, quando se estuda o “povo alemão”, o “cidadão inglês”, ou as mudanças culturais de tal ou tal período, como o entreguerras, é do ser humano do gênero masculino que se trata. A importância das guerras para a construção de masculinidade estranhamente demorou a chegar, uma vez que a guerra é uma atividade delegada principalmente aos homens em praticamente todas as sociedades conhecidas. Apenas recentemente surgem estudos nos quais os gêneros são definidos como polos de um mesmo processo, o masculino não se confunde com o humano em geral, e os homens são também criaturas generificadas⁸. Desde o *Masculinities* de Connell (1995), estudos sobre as mudanças nos ideais de masculinidade, principalmente relacionadas às guerras, têm se multiplicado (BELKIN, 2012; BOURKE, 1996; HOOPER, 1998; LEVSEN, 2008).

Em *The Great War and Modern Memory*, trabalho que inaugurou as análises dos efeitos culturais da Primeira Guerra, Paul Fussell se baseia nas obras dos chamados “poetas da guerra” (Siegfried Sassoon, Robert Graves, Edmund Blunden e Wilfred Owen) para afirmar que o conflito foi responsável por um abandono da inocência e dos ideais do cavalheirismo medieval, que se mostraram totalmente inadequados para a realidade das trincheiras, inaugurando uma nova era de desilusão definida por uma linguagem irônica: o modernismo (FUSSELL, 1975).

Em termos de trabalhos que citam a masculinidade explicitamente, o ainda influente *The Female Malady*, de Elaine Showalter, defende que a Primeira Guerra gerou uma crise de masculinidade, possibilitando uma reavaliação de ideais heroicos, sendo a epidemia de

attempt to create new heroes in a war in which heroism was in fact irrelevant. Men tried to forget the weapons themselves, the mere machines that killed so unerringly and so indiscriminately, and remember only the men that pressed the trigger. Thus death could be made a little more acceptable” (ELLIS, 1975, p. 142).

⁸ Um problema análogo ocorre em relação a qualquer análise que trate de temas como raça e sexualidade: ainda é relativamente raro ver abordagens que identifiquem pessoas brancas ou heterossexuais como seres que têm raça e sexualidade. Em geral, esses termos são vistos como aplicáveis apenas para os grupos subordinados, que são marcados por uma identidade visível. Os dominantes são, em geral, tratados como “neutros”.

“neurose de guerra” (*shell shock*) nada menos que “a linguagem corporal de reclamação masculina, um protesto disfarçado dos homens, não só contra a guerra mas contra o próprio conceito de ‘masculinidade’” (SHOWALTER, 1987, p. 172, tradução minha)⁹. A autora também afirma que foram as experiências traumáticas dos soldados na guerra e seu subsequente tratamento psicanalítico que possibilitaram uma reavaliação do comportamento entendido como masculino.

Ao mesmo tempo que Showalter argumentava nessa direção, uma onda de autores passou a rever a noção da Primeira Guerra como um catalisador de grandes mudanças nas relações de gênero, enfatizando uma continuidade dos mesmos papéis do final do XIX até meados do século XX. Margaret Higonnet (1987) e Françoise Thébaud (1986) vão de encontro à ideia comum de que a guerra gerou um empoderamento feminino, afirmando que movimentos reacionários no entreguerras garantiram que quaisquer mudanças durante o conflito fossem temporárias. Higonnet utiliza a metáfora da dupla hélice do DNA para afirmar que, por mais que haja uma contorção dos papéis de gênero, a distância entre o que é considerado feminino e masculino não diminui: enquanto as mulheres entraram em mercados de trabalho antes considerados masculinos, os homens estavam cumprindo uma atividade “ainda mais masculina”: a luta na guerra. Quando o conflito chegou ao fim, a sociedade reverteu ao *status quo ante*: a grande maioria dos homens voltou às suas atividades anteriores, e o mesmo ocorreu com as mulheres.

Jay Winter, possivelmente o mais influente historiador especialista na Primeira Guerra Mundial desta segunda onda, resume assim a crítica à perspectiva que via a guerra como um divisor de águas (que, na época em que ele a escreveu, ainda era dominante):

O status icônico da Primeira Guerra Mundial na história cultural britânica e na vida contemporânea está relacionado a uma visão bifurcada do século. Houve antes de 1914 e depois. (...) O consenso atual do estudo histórico é que o choque da guerra de 1914-18 foi tão grave que tornou todas as facetas da vida cultural pré-guerra redundantes, ridículas ou pior. O problema é que esse argumento está errado. O choque foi monumental, mas em vez de impelir o século XX para frente em nossas novas posturas modernistas e pós-modernistas, colocou milhões de pessoas em uma posição em que se apegaram ao passado a fim de atribuir algum significado à catástrofe. Para cada homem ou mulher que saudava a falta de sentido do movimento Dadaísta, havia milhões que se apegavam a todo tipo de reforço de significado em suas reações à guerra. Por isso mesmo, houve um florescimento das linguagens

⁹ No original: “the body language of masculine complaint, a disguised male protest not only against the war but against the concept of ‘manliness’ itself” (SHOWALTER, 1987, p. 172).

religiosas, clássicas e românticas de comemoração, na poesia, na prosa, no cinema, nas artes gráficas ou na arquitetura e no ritual em torno dos memoriais de guerra (WINTER, 1997, p. 250-251, tradução minha)¹⁰.

O mesmo revisionismo tomou conta dos estudos sobre masculinidades que começaram a aparecer em meados dos anos 1990: Joanna Bourke (1996, 2000) questionou a noção defendida por Showalter de que as compreensões médicas e militares sobre a neurose de guerra se desviaram muito de concepções tradicionais de masculinidade, afirmando que tratamentos utilizando psicanálise eram a exceção, não a regra. Ela aponta que o estudo de Showalter se baseia fundamentalmente no trabalho do médico W. H. R. Rivers, que tratou os mesmos poetas que formam a base do argumento de Fussell (Sassoon e Owen se conheceram no hospital sendo tratados por neurose de guerra), e extrapola essas exceções, que se aplicam a um grupo pequeno de oficiais, para os soldados como um todo. George Mosse (1998) também enfatiza continuidade, afirmando que mesmo a desilusão expressada pelos poetas da Guerra não levou a uma rejeição da masculinidade militar, mas uma reconfiguração dela ao redor de temas como a dor e o sacrifício. Os sucessores imediatos à geração que lutou no conflito, longe de rejeitarem noções românticas da Guerra, muitas vezes lamentavam terem nascido tarde demais para terem participado dela (*ibid.*, p. 112).

Esses trabalhos, uma vez que limitados à análise de um só país, geram, ao meu ver, um incentivo a identificar aquele país como uma exceção à regra (imaginada) dos “outros países”, que não foram analisados a fundo – um problema típico de “nacionalismo metodológico” (STORM, 2018). As comparações tendem a ser não com a trajetória de outros países, mas com as interpretações de trabalhos acadêmicos anteriores sobre o mesmo país, gerando estímulos para constantes inovações interpretativas, em que cada novo movimento tende a exagerar uma posição contrária à hegemônica no passado. Não é por acaso que, em uma das poucas análises comparativas entre Alemanha e Reino Unido, Sonja Levsen (2008, 2015) chega a uma

¹⁰ No original: “The iconic status of the First World War in British cultural history and contemporary life is related to bifurcated view of the century. There was before 1914 and after. (...) The current consensus of historical study is that the shock of the 1914-18 war was so severe that it rendered every facet of pre-war cultural life redundant, ridiculous, or worse. The problem is that this argument is wrong. The shock was monumental, but instead of impelling the twentieth century forward into our new modernist and later post-modernist poses, it put millions of people in a position where they grasped at the past in order to ascribe some meaning to the catastrophe. For every man or woman who saluted non-sense in the Dada movement, there were millions who clung to every kind of reinforcement of meaning in their reactions to the war. For this very reason, there was a flowering of religious, classical and romantic languages of commemoration, in poetry, in prose, in film, in the graphic arts, or in the architecture and ritual surrounding war memorials” (WINTER, 1997, p. 250–251).

conclusão mais tímida sobre os efeitos da guerra mecanizada e a morte em massa sobre a militarização da masculinidade, afirmando que esses foram ambivalentes e variados de acordo com linhas nacionais e de classe. O foco do estudo da autora é, porém, sobre grupos bastante específicos de cada país: os estudantes universitários de elite.

Um dos principais argumentos dos revisionistas contra os trabalhos que viam a Primeira Guerra como um divisor de águas é que as análises culturais como as de Fussell e Showalter tinham como objeto principal a arte produzida por um pequeno grupo de ex-soldados que, ao voltarem da guerra, fizeram pesadas críticas a ela, como os poetas já mencionados na Inglaterra, e o romancista Erich Maria Remarque, na Alemanha. Levsen (2008; 2015) critica essas análises por generalizarem o sentimento antimilitarista de poucos autores para além da sua real representatividade; afinal, a poesia e a ficção (particularmente os exemplos usados nessas análises) eram lidos por poucos e representavam, muitas vezes, as visões de alguns membros da elite, voltadas principalmente à sua própria classe. O volume de celebrações públicas da masculinidade militar e apelo narrativo do sacrifício pela nação durante o período do entreguerras revela, para a autora, quão minoritária era a reação de denúncia e pacifismo.

O alcance do cinema popular contrasta fortemente com os objetos dessas análises; por esse motivo, creio que uma análise dos ideais de masculinidade projetados pelo cinema pode colaborar para com esta discussão sobre se o impacto da guerra foi um propulsor para novos ideais de masculinidade ou se ocorreu justamente o oposto. Apesar de também ser produzido, em geral, pela elite, o cinema popular tinha como objetivo satisfazer a maior audiência possível, cuja maioria era da classe trabalhadora. Isso nunca foi tão verdadeiro como no entreguerras, um período no qual o cinema local ocupava um espaço especial na vida da comunidade, visitado com regularidade. Uma pesquisa de 1934 (antes disso não havia pesquisas desse tipo) no Reino Unido revelou que, em qualquer semana, cerca de 40% da população total ia ao cinema pelo menos uma vez; desses, cerca de dois terços (ou 25% da população) iam duas vezes ou mais (KULIK, 1975, p. 214). Além disso, como defende Kracauer (2004), tanto a produção do cinema como sua recepção são coletivas, o que aumenta a representatividade das obras em relação à literatura. Isso não significa que o público necessariamente concorde com e/ou internalize as narrativas apresentadas nas telas (o que só poderia ser verificado por meio de análises de recepção, que necessariamente teriam que diferenciar “o público” em diferentes grupos), mas que há uma aparência suficientemente crível de consentimento às narrativas

dominantes, a ponto de podermos falar em hegemonia (conceito que será aprofundado nos dois capítulos seguintes).

1.2 *Shell shock* como símbolo do trauma da guerra

Um dos focos da discussão sobre as mudanças nos ideais de masculinidade no entreguerras, como já indicado acima, foi a epidemia de “neurose de guerra” que tomou conta de todos os exércitos combatentes. Creio que a análise do trauma da guerra e seus efeitos sobre a masculinidade sejam fundamentais para responder a pergunta sobre o impacto da Primeira Guerra sobre a masculinidade hegemônica. Este trauma não é confinado aos soldados que apresentaram sintomas psicológicos, mas o soldado neurótico se tornou um símbolo do trauma da guerra em geral, particularmente como um personagem recorrente no cinema. Apesar dos sintomas comumente associados à condição – entre os mais comuns, perda de visão, audição ou fala, amnésia, paralisia, sonambulismo, convulsões e tremores – terem sido registrados em conflitos anteriores, seu aparecimento durante a Primeira Guerra Mundial foi em uma escala muito maior, apanhando autoridades militares e médicas completamente de surpresa (LERNER, 2003). Os sintomas eram similares aos já conhecidos sinais de histeria, uma condição considerada fundamentalmente feminina (do grego *husterikós*, útero), e que afetaria apenas aqueles de “constituição fraca”. Seu aparecimento entre homens – e pior, jovens soldados, o ápice da masculinidade – desafiava as bases do pensamento psiquiátrico da época (SHOWALTER, 1987).

Termos específicos foram criados no desenrolar da Guerra para designar o fenômeno. Em inglês, o sonante *shell shock* – literalmente, choque de bombardeio – traz consigo a herança da crença inicial de que os sintomas psicológicos eram efeito de ferimentos físicos: o médico militar Charles S. Myers, que cunhou o termo em 1915, supunha inicialmente ser efeito de microlesões no cérebro dos soldados como consequência de bombardeios (MYERS, 1915). O próprio Myers viria a afirmar posteriormente que *shell shock* era “um termo excepcionalmente mal escolhido”, desviando de uma compreensão adequada do dano psíquico que os homens estavam sofrendo em resposta aos traumas de perigo, dor e, acima de tudo, medo (MYERS, 1940, p. 26). Na visão de Showalter, o termo, apesar de sua imprecisão clínica, era popular justamente em função de “sua capacidade em fornecer um substituto que soava másculo às associações afeminadas de “histeria” e disfarçar os paralelos perturbadores entre a neurose de

guerra masculina e a epidemia de distúrbios nervosos feminina antes da guerra” (1987, p. 172, tradução minha)¹¹. Em 1917 o Departamento de Guerra britânico exigiu que médicos deixassem de usar o termo com medo que o seu uso encorajasse a epidemia a se alastrar em função de fornecer uma “boa desculpa”, ao atribuir os sintomas diretamente à guerra e não há uma fraqueza mental pré-existente e feminina¹². Era tarde demais, porém, para conter o alastramento da expressão, que se tornou tão popular que passou a ser utilizada para designar fenômenos sociais, uma metáfora para o trauma da guerra em geral; o mesmo não ocorreu com os termos correlatos em outros países (WINTER, 2014, p. 334).

Em alemão, o termo mais similar quanto ao apelo além da esfera médica foi *Kriegszitterer* (“tremedores de guerra”), porém a palavra, que nomeava especificamente os indivíduos afetados (e de modo mais pejorativo, com conotações de covardia) ao invés do trauma em si, nunca se espalhou da mesma maneira. Entre os diagnósticos psiquiátricos, havia uma disputa forte entre os defensores de uma origem somática para os sintomas e aqueles que afirmavam ser apenas um sinal de fraqueza psicológica pré-existente. O maior representante da primeira corrente foi o neurologista Hermann Oppenheim, que havia criado o termo *traumatische Neurose* (neurose traumática) antes da guerra para vítimas de acidentes típicos da era industrial (era relativamente comum que acidentes de trem gerassem efeitos psicológicos), e que desenvolveria o conceito similar de *Kriegsneurose* (neurose de guerra). A segunda corrente preferia o velho e feminizado termo *Hysterie* (histeria), afirmando que eventos traumáticos não faziam com que pessoas saudáveis ficassem doentes, mas que pessoas (já) doentes respondiam patologicamente a eventos traumáticos. A disputa tinha efeitos econômicos importantes, pois ao afirmar que o problema era pré-existente, não era necessário pagar pensões para os soldados como se fosse um ferimento. A corrente que se alinhava aos interesses do governo tornou-se hegemônica e, conseqüentemente, soldados com sintomas psicológicos eram

¹¹ No original: “its power to provide a masculine-sounding substitute for the effeminate associations of “hysteria” and to disguise the troubling parallels between male war neurosis and the female nervous disorders epidemic before the war” (SHOWALTER, 1987, p. 172).

¹² Em seu lugar, casos prováveis deveriam ser designados “*Not Yet Diagnosed (Nervous)*” – “ainda não diagnosticado (nervoso)” (LERNER, 2003, p. 61). Após ser examinado por um especialista em uma unidade psiquiátrica, o soldado era classificado como uma vítima de um ferimento (caso estivesse próximo a uma explosão quando os sintomas começaram) ou de uma doença (se não estivesse); apenas entre 4 e 10% recebiam a primeira classificação (SHEPHARD, 2003, p. 54).

mais destratados na Alemanha do que no Reino Unido e tinham maiores dificuldades em receber pensões após o armistício (LERNER, 2003).

No entreguerras, enquanto o parlamento britânico ordenou a criação de um comitê de investigação sobre a natureza e tratamento de *shell shock* durante a Primeira Guerra, cujos resultados, publicados em 1922, foram bastante progressistas para a época, admitindo, por exemplo, que a doença podia afetar qualquer um, não discriminando em termos de classe (BOGACZ, 1989). A discussão no parlamento reiteradamente levantou a possibilidade de que soldados executados por covardia durante o conflito poderiam ter sido sentenciados injustamente, sendo na verdade vítimas de *shell shock* – uma consequência de longo prazo da comissão foi fortalecer a campanha do *Labour Party* [partido trabalhista] contra a pena de morte por covardia, que foi finalmente abolida em 1930.

1.3 O duplo trauma reprimido na Alemanha

A falta de um nome para esse trauma é o primeiro sintoma da dificuldade alemã em enfrentá-lo. Não é por acaso que Anton Kaes, apesar de ser um teórico alemão especializado no cinema de Weimar, parte da palavra britânica para construir sua principal obra (que mesmo na tradução alemã mantém o termo em inglês): *Shell Shock Cinema*. O argumento principal deste livro é de que a Alemanha de Weimar e, por consequência, o cinema que ela criou, era assombrada pela memória de uma guerra cujo resultado traumático nunca foi oficialmente reconhecido, muito menos aceito. Isso explica o porquê de filmes de ficção que tratam diretamente sobre a Primeira Guerra não terem sido produzidos na Alemanha até 1930 (KAES, 2009; MÜHL-BENNINGHAUS, 2016). Kaes procura explicar esta lacuna conspícua, afirmando que o cinema de Weimar lidou com o trauma da guerra de maneira análoga ao *shell shock*: ao invés de retratada diretamente, a guerra aparece metaforicamente, por meio de retratos de paranoia, morte em massa, figuras de autoridade loucas e jovens homens vitimizados. Para Kaes, esses filmes revelariam uma nação em estado pós-traumático. É por esse motivo que o primeiro capítulo de análise dos filmes (o quarto) tratará de alguns dos mesmos filmes que o autor analisou, mas com um foco nas suas construções de masculinidade.

O trauma alemão era duplo: não só efeito da guerra em si, como de seu desfecho humilhante. A derrota foi chocante para grande parte da população, que estava sendo alimentada com histórias falsas de vitórias no campo de batalha (KAES, 2009, p. 2). Apesar da

derrota militar inevitável, os dirigentes alemães se renderam apenas quando o Kaiser foi forçado a abdicar por conta da erupção de movimentos revolucionários socialistas por todo o país, impulsionados pelo motim de marinheiros – que se recusaram a se sacrificar em uma última batalha suicida quando sabiam que a guerra já estava perdida (KEIL; KELLERHOFF, 2002). Com o rendimento feito nesta situação vulnerável, a Alemanha não teve nenhuma capacidade de negociar os termos da paz, com sua nova república sendo forçada a assumir sozinha a culpa pela guerra, como explícito no artigo 231 do Tratado de Versalhes, que a obrigava em consequência ao pagamento de custosas reparações (20 bilhões de Marcos em ouro). Até mesmo muitos britânicos julgaram os termos do tratado exagerados e imprudentes, sendo o livro *The Economic Consequences of the Peace*, do economista John Maynard Keynes (1920), particularmente influente na difusão dessa opinião.

Ainda assim, a discussão acerca da realidade da derrota permaneceu tabu na Alemanha, com exceção dos intelectuais de esquerda e pacifistas – os mesmos grupos que foram culpados por parte da direita do espectro político pelo desfecho da guerra. Apesar de a Guerra já estar perdida em termos militares muito antes, a direita afirmava que o exército alemão nunca havia sido derrotado, e que fora “apunhalado pelas costas” por republicanos, socialistas e judeus (BARTH, 2003; KAES, 2009; KEIL; KELLERHOFF, 2002).

A polarização política durante a República de Weimar e incapacidade do governo em estabelecer uma narrativa coerente e unificada em relação à guerra e como ela deveria ser lembrada é perfeitamente simbolizada pela sua incapacidade em instituir sequer um feriado ou um monumento nacional dedicado aos soldados mortos na guerra. O *Volkstrauertag* [dia de luto do povo] nunca conseguiu se tornar um feriado nacional em função de disputas políticas e falta de clareza na constituição sobre se feriados eram de competência dos Estados ou do governo federal¹³. Já o monumento nacional, apesar de ser um projeto do governo desde 1924, em que tudo tornou-se uma grande discussão (desde a necessidade de sua existência até o seu local e forma) que se esticou por uma década sem resultados.

¹³ Tanto a extrema esquerda como a extrema direita criticavam as tentativas oficiais de memorialização do governo: o partido comunista (KPD) rejeitava as comemorações oficiais por julgar que os soldados mortos foram vítimas de uma guerra imperialista que deveria ser denunciada; a extrema direita (representada principalmente pelos nacional-socialistas) se recusava a participar das comemorações do governo por considerar que seu foco no luto coletivo era um reconhecimento da derrota, preferindo estabelecer suas próprias comemorações que defendiam noções de heroísmo militar, elogiando o sacrifício dos soldados mortos (KEIL, 2017).

Foram construídos, porém, muitos monumentos locais; um deles, uma guarita do século XIX em Berlim (a *Neue Wache*), foi redesenhado e dedicado à “memória do soldado alemão caído” em 1931. Após a tomada de poder dos nazistas, este foi reconhecido como um monumento nacional e em 1934 passou a ser o local das celebrações do agora feriado nacional de lembrança, batizado de *Heldengedenktag* (dia de comemoração dos heróis), em que a bandeira deixou de ser hasteada a meio mastro. A rapidez com que os nazistas estabeleceram esses dois símbolos demonstra a importância que davam à narrativa coesa sobre a guerra e, por extensão, à construção de uma masculinidade hegemônica baseada no militarismo e no elogio ao sacrifício heroico pela nação. A repressão do duplo trauma fez com que a ferida inflamasse, algo que os nazistas souberam explorar para mobilizar a nação para uma nova guerra que vingaria a primeira.

1.4 O enfrentamento do trauma no Reino Unido

Por mais traumatizante que a própria experiência das trincheiras e da morte em massa tenha sido, o fato de o Reino Unido ter se saído como vencedor da guerra significou uma grande diferença em termos da capacidade de enfrentar esse trauma diretamente. Em contraste com a dificuldade alemã para estabelecer um dia e um monumento de comemoração para os mortos na guerra, o Reino Unido inaugurou no aniversário de dois anos do armistício a *Tomb of the Unknown Warrior*¹⁴ (Tumba do Guerreiro Desconhecido). Apesar de a tumba estar na Abadia de Westminster, onde diversos reis e outras figuras importantes britânicas estão enterradas, a lápide que cobre o túmulo vazio simbolizando todos os soldados que não puderem ser enterrados sobre o próprio nome é a única da Abadia sobre a qual não se é permitido pisar. O evento foi grandioso, contando com uma grande procissão pelas ruas de Londres passando por uma multidão em silêncio (HANSON, 2005). No mesmo dia, um memorial foi revelado em Whitehall pelo rei George V celebrando as vítimas da guerra; este se tornou o local de celebração da cerimônia anual de recordação no dia do armistício, que é celebrada lá até hoje. A cerimônia foi um momento de luto e catarse coletivos, dando espaço para que os milhões que nunca puderam enterrar seus pais, filhos e irmãos pudessem fazê-lo simbolicamente; como

¹⁴ Um evento correspondente ocorreu no mesmo dia em Paris, onde os franceses memorializaram seus mortos com uma *Tombe du Soldat Inconnu* [Tumba do Soldado Desconhecido], abaixo do *Arc de Triomphe*. Juntamente, são os primeiros exemplos de memoriais do tipo.

convidadas de honra no enterro na Abadia de Westminster estavam 100 mulheres que perderam seus maridos e todos os seus filhos na guerra (*ibid*).

A rapidez da memorialização oficial também é uma maneira de “simplificar” a guerra, sugerindo uma narrativa oficial palatável que se estabeleceu como hegemônica, pelo menos por alguns anos. Ao contrário da República de Weimar, com sua extrema divisão política, a política britânica era estável o suficiente para construir essa hegemonia; o rei George V em particular contribuiu como mediador e símbolo apartidário da nação, iniciando já em 1919 a celebração do armistício no Palácio de Buckingham. Os vencedores puderam manter o mesmo discurso que haviam defendido durante a Guerra: em uma cruzada justificada contra a tirania, o militarismo prussiano fora derrotado e a liberdade da Europa assegurada. As mortes de um milhão de soldados britânicos não foram em vão. Seu sacrifício seria lembrado e honrado.

Em um trabalho que compara as reações de estudantes de Cambridge, na Inglaterra, com os da universidade alemã de Tübingen, Sonja Levsen demonstra como ambos os grupos tentaram achar significado nas mortes de seus colegas. Na Alemanha, o medo de que tudo fora em vão aparecia em uma imagem recorrente dos espíritos dos mortos, incapazes de acharem paz, acusavam os sobreviventes de não terem cumprido sua tarefa. Para grande parte dos alunos, a única solução era travar uma nova guerra “de libertação da Alemanha”; só assim o sacrifício de tantos seria justificado, e os mortos poderiam descansar (LEVSEN, 2008, p. 177–178). No Reino Unido, porém, a própria vitória concedia o significado para as mortes; havia um consenso de que os mortos haviam cumprido sua “missão” (*idem*, p. 180).

Esta narrativa não é a mesma que hoje vigora no senso comum; em contraste com a Segunda Guerra, em que Hitler cumpre o papel de vilão com uma perfeição cinematográfica, a Primeira é muitas vezes lembrada como um conflito irracional, uma destruição desnecessária iniciada e terminada por vagos “motivos imperialistas”. A construção desta narrativa é em grande parte relacionada a uma onda transnacional de obras literárias e cinematográficas produzidas cerca de dez anos após o armistício, numa onda transnacional de reavaliação do significado da Guerra. Esses filmes serão analisados no capítulo seis, portanto, aqui é suficiente afirmar que a crítica à guerra que eles articulam não era típica até cerca de 1928.

CAPÍTULO II: MASCULINIDADES: HEGEMONIA, *HABITUS* E TIPOS

Este capítulo apresenta os conceitos de masculinidade hegemônica (Connell), *habitus* (Elias e Bourdieu) e tipos (Dyer), de modo a estabelecer como estes podem informar uma análise de personagens fictícios masculinos. Esta articulação possibilitará a identificação de tipos masculinos hegemônicos no cinema produzido por cada país. Ao final, são apresentadas uma série de perguntas que guiarão as análises dos personagens masculinos nos filmes e permitirão a identificação de seus tipos.

2.1 O conceito de masculinidade hegemônica de Connell

O conceito de “masculinidade hegemônica”, popularizado por R. W. Connell (1995), parte da teoria de hegemonia do marxista Antonio Gramsci. Este autor definiu hegemonia como “uma combinação da força e do consentimento, que se equilibram, sem que a força predomine excessivamente sobre o consentimento, pelo contrário, aparentando ser apoiada pelo consentimento da maioria expresso pelos assim ditos órgãos da opinião pública” (GRAMSCI, 1975, Q 1, § 48, p. 59, tradução minha)¹⁵. O conceito de hegemonia serve para explicar a relativa estabilidade das relações de dominação: por que os grupos subordinados não se rebelam com maior frequência? A resposta de Gramsci faz referência a maneira como os grupos dominantes representam seus próprios interesses como os interesses de todos e transformam a visão de mundo dos dominantes em “senso comum”. É importante, porém, o uso da palavra “aparentando” na definição do autor: a hegemonia não é idêntica ao consentimento dos dominados, mas a aparência dele por meio da sua expressão nos “órgãos da opinião pública”. Ou seja, para que um conjunto de valores seja hegemônico não é necessário que *de fato* a maioria os internalize, mas apenas que exista uma aparência crível de que esta crença seja compartilhada pela maioria. Esta é, muitas vezes, suficiente para conter rebeliões, pois os descontentes, mesmo que sejam maioria, não sabem que este é o caso.

¹⁵ No original: “una combinazione dela forza e del consenso che si equilibrano, senza che la forza soverchi di troppo il consenso, anzi appaia appoggiata dal consenso dela maggioranza espresso dai così detti organi dell’opinioni pubblica” (GRAMSCI, 1975, Q 1, § 48, p. 59). O termo “consenso”, no italiano, é às vezes traduzido como consentimento, às vezes como consenso. Em inglês, porém, é sempre traduzido como “consent”, e não “consensus”, o que muda bastante a definição; na primeira, a ênfase é na aquiescência consciente, mas passiva, diante da pressão dos dominantes. Já a palavra consenso parece indicar total falta de oposição, como quando uma moção passa com 100% de aprovação. Creio, portanto, que os tradutores ingleses têm razão e o termo “consent”/consentimento seja uma tradução mais apropriada.

Não é, porém, preciso ser marxista como Gramsci para concordar que os grupos dominantes em uma determinada sociedade são também dominantes no espaço cultural. Os construtivistas Peter Berger e Thomas Luckmann similarmente afirmam que não apenas a ordenação da realidade de qualquer sociedade é um produto histórico, ela também está imbricada nas suas relações de poder: “aquele que tem o bastão maior tem mais chance de impor suas definições de realidade” (BERGER; LUCKMANN, 1967, p. 127, tradução minha)¹⁶. Bourdieu tem uma concepção parecida sob o nome de “dominação simbólica”, um tipo de dominação particularmente difícil de ser reconhecida como tal porque é profundamente internalizada: inscrita nos corpos, mentes e espaços sociais de modo a tornar-se invisível. O processo de socialização induz o indivíduo a se posicionar no espaço social segundo critérios e padrões do discurso dominante e a reconhecê-lo como legítimo, de modo que os dominados são cúmplices de sua própria dominação. Segundo Bourdieu, a dominação masculina é o exemplo paradigmático deste tipo de dominação, pois é tão naturalizada que a relação entre causa e efeito é invertida e a construção social dos gêneros (*habitus* sexuais) é biologizada (BOURDIEU, 2002, p. 3–4).

O conceito de “masculinidade hegemônica” de Connell (1995) é provavelmente o termo mais utilizado nos estudos sobre homens e masculinidade. O termo reconhece a existência de múltiplas masculinidades, mas que existe uma hierarquia entre elas. A masculinidade hegemônica é a encarnação do modo mais admirado de ser homem em uma determinada sociedade, estabelecendo roteiros de comportamento masculino que moldam a socialização e aspirações dos homens. Mesmo que poucos se encaixem no modelo de masculinidade hegemônica (na prática, tão estrito que nenhum homem real pode preencher todas as características), ela exerce um poder normativo sobre todos os homens, que são obrigados a se posicionar em relação (e reação) ao padrão hegemônico.

“Masculinidade hegemônica” não é um conjunto universal de características fixas, mas a masculinidade que ocupa a posição hegemônica em um dado sistema de relações de gênero (*idem*, p. 75). É preciso resistir à tentação de fornecer exemplos, uma vez que antecipá-los agora corre o risco de reificar algumas características vagas, já reconhecidas pelo senso comum, e que não formam propriamente uma masculinidade hegemônica específica. Os próprios filmes

¹⁶ No original: “he who has the bigger stick has the better chance of imposing his definitions of reality” (BERGER; LUCKMANN, 1967, p. 127).

fornecerão exemplos concretos com os quais o conceito será articulado nos capítulos de análise do cinema.

É difícil definir o que é masculinidade¹⁷, pois suas características específicas diferem em cada sociedade. É melhor, portanto, defini-la pelo que tem de constante: o fato de ser o oposto da feminilidade e superior a ela. A ideologia que justifica e naturaliza essa hierarquia de gênero, por meio de uma naturalização e falta de questionamento em relação à elevação social das maneiras de ser e saber associadas aos homens e à masculinidade, em detrimento daquelas associadas às mulheres e à feminilidade, é o que comumente se chama de “machismo” (HOOPER, 1998, p. 31).

Esse sistema afeta não só as relações entre homens e mulheres, estabelecendo também uma hierarquia entre os homens que se comportam conforme a masculinidade hegemônica (dominante) e aqueles que praticam masculinidades subordinadas, femininos demais para serem considerados “homens de verdade”. A homofobia da maioria das sociedades contemporâneas é em grande parte fruto de uma identificação entre a homossexualidade e a feminilidade¹⁸. Esse estado de coisas não é estático: a masculinidade hegemônica está sujeita a desafios de formas subordinadas, que podem suplantar a forma hegemônica (ou, o que é mais comum, transformá-la através da incorporação por parte da masculinidade dominante de características das masculinidades desafiadas).

Entre os dois extremos estão aqueles que, apesar de não perpetrarem uma versão forte de dominação masculina, são cúmplices da dominação. Essas masculinidades evitam as tensões e os riscos da linha de frente do patriarcado, porém ainda recebem, por serem homens, “dividendos” do patriarcado. Connell (1995, p. 79) adverte que apesar de ser tentador imaginá-las simplesmente como versões preguiçosas da masculinidade hegemônica – a diferença entre os torcedores de futebol e os jogadores, que correm e se machucam –, a realidade é mais

¹⁷ Em português, é ainda mais complexo, afinal usamos as mesmas palavras – masculinidade – para designar o que, em inglês, é dividido entre “manhood” (substantivo que designa o estado de ser homem, de pertencer ao gênero masculino), “men’s” (possesivo, indica coisas, como roupas ou banheiros, destinados ao uso por homens, mas sem gradação ou juízo de valor entre mais ou menos tipicamente masculino), e os termos que subentendem um estereótipo de coisas *idealmente* masculinas, em um espectro no qual o oposto são coisas femininas: “manliness” e “masculinity”.

¹⁸ Esta identificação não é universal, como provam os casos de relacionamentos entre homens no exército sendo exaltados como uma maneira hipermasculina de fortalecer as relações de camaradagem entre soldados na Grécia antiga e no Japão até o século XIX (LEUPP, 1999); a influência cultural do ocidente no período imperialista contribuiu para que a associação entre homossexualidade e feminilidade/inferioridade se espalhasse pelo mundo.

complexa. A vida em comunidade, o casamento e a paternidade frequentemente envolvem, no lugar de dominação pura, acordos e concessões em relação às mulheres: a prática da masculinidade hegemônica constante é praticamente impossível na vida real.

Uma das principais maneiras como a hegemonia opera é por meio da construção de personificações da masculinidade hegemônica, símbolos que têm autoridade cultural. O termo parece ser especialmente útil para a análise de personagens de filmes populares de ficção, afinal eles podem cumprir o papel masculino ideal de maneira que nenhum homem real seria capaz de fazer e, ao representarem este ideal, contribuem para construí-lo no imaginário coletivo, exercendo poder de autoridade cultural apesar de serem fantasias inatingíveis. A própria Connell usa o exemplo de personagens do cinema:

De fato, a conquista de hegemonia frequentemente envolve a criação de modelos de masculinidade que são especificamente figuras de fantasia, como os personagens de cinema interpretados por Humphrey Bogart, John Wayne e Sylvester Stallone. Ou modelos reais podem ser mediatizados que são tão removidos da realização cotidiana que têm o efeito de um ideal inalcançável, como (...) o boxeador Muhammed Ali. (...) A face pública da masculinidade hegemônica não é necessariamente o que homens poderosos são, mas o que sustenta seu poder e o que grandes números de homens são motivados a sustentar. A noção de 'hegemonia' geralmente implica uma grande medida de consentimento. Poucos homens são Bogarts ou Stallones, mas muitos colaboram em sustentar essas imagens (CONNELL, 2014, p. 184, tradução minha)¹⁹.

Ainda assim, a hegemonia não pode ser baseada em pura fantasia; é preciso que haja certa correspondência entre o ideal cultural e as masculinidades praticadas por aqueles com poder institucional, se não individual, pelo menos coletivamente. Os altos escalões dos negócios, exército e governo oferecem uma demonstração corporativa bastante convincente da masculinidade hegemônica pouco abalada por feministas ou homens dissidentes. É a reivindicação bem-sucedida da autoridade, mais do que a violência direta, que é a marca da hegemonia, por mais que a violência muitas vezes a sustente ou apoie (CONNELL, 1995, p. 77).

¹⁹ No original: "Indeed the winning of hegemony often involves the creation of models of masculinity which are quite specifically fantasy figures, such as the film characters played by Humphrey Bogart, John Wayne and Sylvester Stallone. Or real models may be publicized who are so remote from everyday achievement that they have the effect of an unattainable ideal, like (...) the boxer Muhammed Ali. (...) The public face of hegemonic masculinity is not necessarily what powerful men are, but what sustains their power and what large numbers of men are motivated to support. The notion of 'hegemony' generally implies a large measure of consent. Few men are Bogarts or Stallones, many collaborate in sustaining those images" (CONNELL, 2014, p. 184).

Enquanto a hegemonia, subordinação e cumplicidade são relações internas à ordem de gênero, a interação entre gênero e outras estruturas como classe e raça cria outros tipos de relacionamento entre masculinidades: os de marginalização (CONNELL, 1995, p. 76-81). Gênero é uma categoria que interage constantemente com outras formas que estruturam práticas sociais, como raça, classe, nacionalidade e posição na ordem mundial. As masculinidades dos homens brancos, por exemplo, são construídas não apenas em relação às mulheres brancas, mas também em relação aos homens negros. Da mesma forma, é impossível entender a formação da masculinidade hegemônica sem atentar, ao mesmo tempo, para o fato de que o grupo economicamente dominante tem maior poder sobre sua definição.

A terminologia proposta por Connell foi altamente influente e em consequência recebeu uma série de críticas, particularmente em relação a um suposto essencialismo da autora que, ao utilizar o termo “masculinidade hegemônica” no singular, estaria ignorando o fato de que múltiplas masculinidades podem ser dominantes simultaneamente (WHITEHEAD, 1998). Whitehead sugere haver uma confusão quanto ao que exatamente seria a masculinidade hegemônica e quem poderia praticá-la. Martin (1998) critica o conceito por ser inconsistente, às vezes se referindo a um tipo específico de masculinidade, e, em outras ocasiões, referindo a qualquer tipo que seja dominante em um local e tempo específicos.

A crítica faz bastante sentido: afinal, homens que apresentam características muito diferentes seriam considerados representantes da masculinidade hegemônica. Numa mesma época e país podem ser considerados símbolos da masculinidade hegemônica, apesar de terem práticas bastante diferentes, personagens como (i) cowboys quietos e seguros de si com uma pistola; (ii) empresários eloquentes vestindo ternos bem-cortados; (iii) lutadores de boxe ou jogadores de futebol; (iv) soldados corajosos, membros de uma coletividade uniformizada. Connell não explica, também, como os membros de grupos marginalizados se inserem na definição de hegemonia: um homem negro que cumpre quase perfeitamente a cartilha da masculinidade hegemônica é um exemplo dela ou não?

Ou o conceito é tão abrangente que qualquer tentativa de definir a masculinidade hegemônica de uma sociedade seria extremamente vaga e genérica, a ponto de abarcar um amplo espectro de masculinidades dominantes, ou seríamos obrigados a declarar que nem todas as sociedades possuem uma masculinidade hegemônica. A própria Connell reconheceu os fundamentos dessas críticas e por isso reformulou sua teoria dez anos depois (CONNELL;

MESSERSCHMIDT, 2005), modificando sua tipologia de modo a aceitar que múltiplas hegemonias podem conviver e se sobrepor umas às outras, em termos globais, nacionais e locais.

Creio que a reformulação de Connell não chega a resolver o problema, pois permanece a dúvida de como essas diferentes masculinidades dominantes são organizadas no espaço social. Ademais, a simples multiplicação de hegemonias acaba contradizendo o próprio significado da palavra, como *um* modelo que se impõe sobre os demais e se apresenta como única alternativa legítima. Parece-me mais condizente admitir que nem sempre *uma* masculinidade atinge o status de hegemônica, sendo possível que diversos modelos dominantes convivam num sistema multipolar. Entre as masculinidades dominantes, algumas características devem ser constantes, mas suficientemente vagas e genéricas até o ponto em que definir a masculinidade hegemônica só por meio delas seria um exercício demasiadamente óbvio: heterossexualidade compulsória, aversão à demonstração de fraqueza ou dependência, força física, coragem etc.

É necessário, portanto, desenvolver um modelo mais complexo para analisar a convivência de múltiplas masculinidades dominantes, ou mesmo, como se verá na análise dos filmes, de vácuos de masculinidade convivendo com masculinidades ainda dominantes e outras decadentes. Para tanto, creio que uma triangulação entre os sociólogos Raewyn Connell, Norbert Elias e Pierre Bourdieu pode ser útil. Elias e Bourdieu são especialmente conhecidos pela sua utilização do conceito de *habitus*, assim como os sistemas relacionais nos quais ele é construído: os campos (Bourdieu) e as figurações (Elias). Unindo os três autores, pretendo trabalhar com a noção de “*habitus* masculino hegemônico”. Explicarei, a seguir, esses conceitos e como eles serão utilizados em relação à masculinidade.

2.2 Os conceitos de campo, figuração e *habitus* de Elias e Bourdieu

O conceito de campo, fundamental para a teoria sociológica de Bourdieu, tem raízes em outras áreas do conhecimento, em particular a física, matemática, psicologia e a linguística de Saussure (HILGERS; MANGEZ, 2014). Apesar de ser utilizado para tratar de objetos completamente diferentes, há uma base epistemológica compartilhada em sua utilização nas diferentes áreas: a rejeição da existência de um espaço-tempo absoluto (social ou físico) e consequentemente de objetos ou agentes individuais que existem independentemente de um conjunto de relações. O espaço, quer social ou físico, é relacional. O campo, assim, não pode

ser compreendido como a mera soma das partes individuais que estão dentro dele. Ele não é uma “coisa”, mas uma relação, não é composto por peças, mas uma estrutura, uma totalidade de linhas de força. Resumindo: “o campo é o espaço analítico definido pela interdependência das entidades que compõem uma estrutura de posições entre as quais existem relações de poder”²⁰ (*ibid.*, p. 5). A partir dessa noção relacional, Bourdieu desenvolve o conceito de campos sociais, que designam diferentes esferas dentro do mundo social, cada uma dedicada a um tipo específico de atividade. Apesar de poderem ter zonas de intersecção (como no caso do político e o econômico, por exemplo), o que define a existência de um campo é sua relativa autonomia. Cada campo tem suas próprias posições, instituições e regras que definem as relações de disputa entre os agentes, que mobilizam diferentes tipos de capital em busca de reconhecimento.

Bourdieu aplicou (e no processo, desenvolveu e refinou) sua teoria dos campos a uma série de esferas de atividade, entre elas a educação, religião, arte, academia e economia. Apesar de sua relativa autonomia, cada um desses campos está sujeito a dois princípios opostos de hierarquização: um interno, que segue os valores do próprio campo, e outro externo, que hierarquiza o campo de acordo com as regras do *campo do poder*. Este é definido como “o espaço de relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes em diferentes campos” (BOURDIEU, 1996, p. 244). A principal disputa dentro do campo do poder é entre a fração dominante (a econômica) e a cultural (dominada).

Elias utiliza um conceito similar ao de campo, com a mesma base relacional: a figuração. No lugar de uma noção egocêntrica de sociedade, ele sugere que os indivíduos devem ser compreendidos dentro de teias de interdependência ou configurações de muitos tipos, tais como famílias, escolas, cidades, camadas sociais ou Estados. Mais flexível que os campos de Bourdieu, o conceito de figuração pode ser aplicado desde um universo de duas pessoas até uma civilização inteira. Ele busca destacar que o ponto de partida de toda investigação sociológica é uma pluralidade de indivíduos interdependentes. Estas figurações são irreduzíveis, ou seja, nem se pode explicá-las em termos que impliquem que elas têm algum tipo de existência independente dos indivíduos, nem em termos que impliquem que os indivíduos, de algum modo, existem independentemente delas (ELIAS; SCOTSON, 2000).

²⁰ No original: “The field is the analytical space defined by the interdependence of the entities that compose a structure of positions among which there are power relations” (HILGERS; MANGEZ, 2014, p. 5).

Para ilustrar esta interação entre o fato de a figuração ser socialmente construída por indivíduos, e assim exibir uma realidade empírica, ao invés de mera construção mental para fins analíticos, Elias usa o exemplo da dança. Podemos ver diferentes figurações móveis de pessoas interdependentes na pista (que variam conforme o estilo da dança), e cada figuração é relativamente independente dos indivíduos específicos que a formam, mas não de indivíduos em si. Seria absurdo dizer que as danças são construções mentais abstraídas das observações de indivíduos considerados separadamente. Da mesma maneira que as pequenas figurações da dança mudam – tornando-se ora mais lentas, ora mais rápidas, o mesmo ocorre com as sociedades. E ao mesmo tempo em que mudam as figurações, se alteram também as estruturas de personalidade dos seres humanos envolvidos (ELIAS, 2011, p. 240-241).

Embora a noção de *habitus* tenha aparecido no trabalho de outros intelectuais importantes, desde Aristóteles passando por Weber e Mauss, é em Elias e Bourdieu que se tornou mais central. Embora cada um o utilize à sua maneira, no seu âmago o conceito designa um sistema de disposições que influenciam as percepções e ações dos membros de determinado grupo em sua navegação no mundo social, servindo de mediação entre a ação individual e o constrangimento das estruturas.

Para Bourdieu, os campos e classes sociais distintas favorecem o desenvolvimento de modos próprios de pensar e agir que se inscrevem de maneira visceral no comportamento das pessoas que deles fazem parte. O autor define *habitus* como: “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” (BOURDIEU, 1983, p. 65). É uma espécie de grade de leitura pela qual percebemos e julgamos a realidade, ao mesmo tempo que produtor de nossas práticas. O *habitus* é composto por duas partes: *ethos* (princípios ou valores em estado prático, forma interiorizada e não consciente da moral) e *hexis* (disposições corporais inconscientes). Construído no processo de socialização (um processo que, apesar de nunca ter fim, não é uniforme porque a socialização tem múltiplas fases, com diferentes graus de penetração), ele serve de mediação entre a ação individual e o constrangimento das estruturas. Ao mesmo tempo que capta o modo como a sociedade se deposita nas pessoas sob a forma de disposições não necessariamente conscientes – estruturas estruturadas –, ele não é rígido, captando também as respostas criativas dos agentes às

solicitações do meio social envolvente, que contribuem para a construção e mudança dos campos – estruturas estruturantes (BOURDIEU, 2011, p. 87).

É relevante destacar que Bourdieu e Elias não eram teóricos “puros” e, inclusive, demonstravam aversão a qualquer teoria que não estivesse a serviço da pesquisa empírica. Assim, o conceito de *habitus* não é desenvolvido por si e, sim, como uma ferramenta de análise do mundo social. Por isso, as próprias diferenças entre o uso do conceito em cada autor não são tanto diferenças de significado da palavra, mas de usos em contextos diferentes. Elias, como sociólogo histórico, a usa para descrever os *processos* de construção de comportamentos no longo prazo, inclusive para um contexto nacional. Para ele, a grande diferença entre história e sociologia é que a primeira se preocupa principalmente com acontecimentos únicos e excepcionais; a sociologia, em contraste, se preocuparia com os grandes processos mundanos, e trataria de compará-los e teorizar sobre eles. Bourdieu, mais “presentista”, o utiliza principalmente para falar das estruturas corporificadas em diferentes grupos dentro de sua sociedade atual (STEINMETZ, 2011).

Elias busca construir, assim, uma espécie de “psicologia histórica social”, investigando o processo de socialização de uma configuração social como um todo. Os principais objetos de pesquisa do autor são de amplitude maior que os de Bourdieu (que, por mais que tenha se dedicado a uma variedade enorme de objetos, tendia a fazê-lo em um “campo” de cada vez). Assim, Elias, investigou a construção histórica do “processo civilizador” – a internalização de normas sociais ao ponto de separação dos impulsos emocionais individuais frente ao aparelho motor, do controle direto sobre os movimentos corporais e as ações (ELIAS, 2011) – e o desenvolvimento e evolução de um “*habitus* alemão” por séculos (ELIAS, 1996b).

Assim, a definição em si do termo *habitus* não é o que diferencia os dois autores. Elias afirmava entender por *habitus* mais ou menos o que o senso comum chama de “segunda natureza”. Para ele:

[*Habitus*] se refere àqueles níveis da nossa construção de personalidade que não são inerentes ou inatos mas que são habituados de modo extremamente profundo em nós mesmos pelo aprendizado através da experiência social do nascimento em diante – tão profundamente habituados, de fato, que parecem “naturais” ou inerentes até para nós mesmos. Parece que o nosso *habitus* individual guia nosso comportamento; porém, o *habitus* em si é formado e continua a ser moldado em situações sociais, marcado por diferenciais de poder específicos, e essas situações, por sua vez, estão

imbricadas em estruturas sociais maiores, que mudam com o tempo (ELIAS; MENNELL; GOUDSBLOM, 1998, p. 15, tradução minha)²¹.

O autor considera um sujeito composto por várias “camadas”, produtos de experiências vividas ao longo de sua história. Este *habitus*, a composição social dos indivíduos, constitui o solo do qual brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros de sua sociedade (ELIAS, 1996a). A ideia de indivíduos decidindo, agindo e “existindo” com absoluta independência um do outro é um produto artificial do homem, característico de um dado estágio do desenvolvimento de sua autopercepção. Depende parcialmente de uma confusão de ideais e fatos e, até certo ponto, da materialização de mecanismos de autocontrole individuais – da separação dos impulsos emocionais individuais frente ao aparelho motor, do controle direto sobre os movimentos corporais e as ações (ELIAS, 2011).

Tanto Elias como Bourdieu apresentam um viés masculinista em suas análises, que aparece fundamentalmente na ausência, em geral, da marcação de gênero quando utilizam o termo *habitus*. No caso de *Os Alemães*, Elias escreve o que chamou da "biografia" de uma sociedade-Estado. O subtítulo do livro delinea sua tentativa de retratar: “A luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX”. O autor descreve seu objetivo como sendo o de mostrar como as experiências de uma nação ao longo dos séculos vêm a ficar sedimentados no *habitus* de seus membros individuais a ponto de ser possível falar em um “*habitus* nacional” (neste caso, o alemão) em qualquer época subsequente (ELIAS, 1996b, p. 30). Porém, quando Elias fala do *habitus* do “povo alemão”, este é um *habitus* principalmente do *homem* alemão. O grande exemplo que o autor utiliza para demonstrar a diferença do *habitus* alemão em relação a outros europeus é a popularidade do duelo na Alemanha do século XIX. Ora, o duelo claramente não é uma característica do *habitus* feminino.

Também Bourdieu, na maioria de seus trabalhos, não deixa claro que o *habitus* de cada campo é marcado por gênero. A exceção é *A Dominação Masculina* (2002). O livro toma como ponto de partida uma análise etnográfica dos berberes da Cabília, no norte da Argélia. A escolha

²¹ No original: “[Habitús] refers to those levels of our personality makeup which are not inherent or innate but are very deeply habituated in us by learning through social experience from birth onward – so deeply habituated, in fact, that they feel “natural” or inherent even to ourselves. It seems that our individual habitús guides our behavior; but, then, habitús itself is formed and continues to be molded in social situations, marked by specific power differentials, and those situations, in turn, are embedded in larger social structures which change over time.” (ELIAS; MENNELL; GOUDSBLOM, 1998, p. 15).

é justificada como uma estratégia metodológica para contornar o fato de que, inseridos no próprio objeto que estudamos, incorporamos inconscientemente os próprios esquemas de percepção que são produto da dominação masculina. Essas tendências estão tão impregnadas nas nossas estruturas sociais que é difícil reconhecê-las. Dado que os cabilas são considerados por Bourdieu como um exemplo paradigmático de uma sociedade androcêntrica mediterrânea, ela é ao mesmo tempo exótica e familiar, o que permitiria fazer uma “socioanálise do inconsciente androcêntrico” (BOURDIEU, 2002, p. 13) que sobrevive até hoje nas estruturas cognitivas e sociais das sociedades mediterrâneas.

Em função dos cabilas serem uma sociedade relativamente “simples” – no sentido de não terem um sistema complexo de campos – Bourdieu não chega a desenvolver uma teoria de diferentes masculinidades, falando em (apenas um) “*habitus viril*” (*ibid.*, p. 33), cuja característica principal é sua existência *relacional* como superior e oposto do feminino. Cada um dos dois gêneros é produto do trabalho de construção diacrítica ao mesmo tempo constante e invisível, que serve para naturalizar as diferenças que cria:

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. (...) as mulheres *não podem senão tornar-se o que elas são* segundo a razão mítica, confirmando assim, e antes de mais nada a seus próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao pequeno, ao mesquinho, ao fútil etc. Elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada (*ibid.*, p. 40).

Quando fala sobre as sociedades globalizadas contemporâneas, porém, Bourdieu deixa claro que, embora essas divisões hierárquicas e duais entre os gêneros continuem a existir – “qualquer que seja sua posição no espaço social, as mulheres têm em comum o fato de estarem *separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo* que (...) afeta negativamente tudo que elas são e fazem (*ibid.*, p. 110)” –, as mulheres continuam separadas umas das outras por diferenças econômicas e culturais que afetam sua maneira objetiva e subjetiva de vivenciar a dominação masculina. Disso podemos depreender que uma compreensão de gêneros como “*habitus sexuais*” (*ibid.*, p. 8) implica a existência de, ao mesmo tempo, características que formam dois *habitus* distintos (o masculino e o feminino) e uma divisão de gênero dentro de cada campo, gerando múltiplos *habitus* masculinos e femininos. A primeira definição, no

singular, é correspondente à masculinidade (e feminilidade) hegemônica, enquanto a segunda seria relacionada às versões de masculinidade e feminilidade dominantes em cada campo. As feminilidades, porém, nunca são verdadeiramente dominantes, dado que as normas pretensamente universais pelas quais os dominantes são medidos foram construídas em oposição às mulheres:

[A] diferença entre os sexos se apresenta para as mulheres, em cada [campo], sob formas específicas, através, por exemplo, da *definição dominante da prática* que é corrente dentro dele e que ninguém pensaria em ver como sexuada e, portanto, pôr em questão. A particularidade dos dominantes é estarem em uma posição que garante que sua maneira particular de ser é reconhecida como universal. A definição de excelência está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas, que têm a particularidade de não se mostrarem como tais. A definição de um cargo, sobretudo de autoridade, inclui todo tipo de capacitações e aptidões sexualmente conotadas: se tantas posições dificilmente são ocupadas por mulheres é porque elas são talhadas sob medida para homens cuja virilidade mesma se construiu como oposta às mulheres tais como elas são hoje. Para chegar realmente a conseguir uma posição, uma mulher teria que possuir não só o que é explicitamente exigido pela descrição do cargo, como também todo um conjunto de atributos que os ocupantes masculinos atribuem usualmente ao cargo, uma estatura física, uma voz ou aptidões como a agressividade, a segurança, a “distância em relação ao papel”, a autoridade dita natural etc. (*ibid.*, p. 77).

Bourdieu esquece de mencionar que, mesmo que essa mulher tenha todas essas características masculinas, enquanto ainda for uma mulher, ela sempre carregará o déficit simbólico da feminilidade, afinal nunca será tão masculina quanto um homem masculino. Além disso, ela ainda terá de lidar com o fato de ser uma espécie de “aberração” e certamente sofreria penalizações por isso. É por esta razão que Connell não reconhece a existência de uma “feminilidade hegemônica”, dado que as pressões normativas exercidas sobre as mulheres são uma abdicação do poder, o consentimento livre e sorridente à dominação masculina, não constituindo, assim, uma hegemonia. O termo usado pela autora para se referir a esse tipo de feminilidade é a de “feminilidade enfatizada” (CONNELL, 2014, p. 183-188).

Dado que a característica fundamental da masculinidade é ser o polo dominante na relação com a feminilidade, o poder é um atributo associado à masculinidade por definição. Seria possível, portanto, estabelecer um subcampo dentro do campo do poder: o campo da masculinidade. Assim como no campo do poder os diversos agentes que ocupam posições dominantes em diferentes campos disputam pela posição “dominante entre os dominantes”, no sub-campo da masculinidade a disputa é entre diversas masculinidades, cada uma dominante em seus respectivos campos – como o econômico, militar, do esporte, da arte etc. Se um *habitus*

específico demonstrar clara dominação sobre os outros, exercendo poder normativo sobre todos os homens, transpondo a divisão dos campos, é possível falar em um “*habitus* masculino hegemônico”. Se não, há um sistema de múltiplas masculinidades dominantes; aquelas características que todas as masculinidades dominantes tiverem em comum podem ser agrupadas sob o termo “masculinidade hegemônica”, no singular, mas elas não são específicas o suficiente para designar um só *habitus*.

Elias abre espaço em sua teoria para esse tipo de “transbordamento”²². Em *Os Alemães*, o autor afirma que o *habitus* militar era inicialmente característico da aristocracia, porém, com a unificação, se espalha também para a burguesia, se tornando a base do “*habitus* nacional” – eu diria, porém, que o termo “*habitus* masculino hegemônico” seria mais apto. Seguindo esse modelo, pode-se dizer que, quando a masculinidade dominante no campo militar ganha poder no campo da masculinidade, de modo que suas normas transcendam a divisão dos campos, ocorre uma militarização da masculinidade hegemônica. Se a masculinidade militar se tornar dominante no campo da masculinidade, sendo assim o modo mais admirado de ser homem naquela sociedade, pode-se dizer que ela atingiu o status de *habitus* masculino hegemônico. O termo “masculinidade hegemônica” pode ser usado, assim, de maneira mais vaga, como o conjunto de características que as masculinidades dominantes dos diferentes campos têm em comum, enquanto o termo “*habitus* masculino hegemônico” fica reservado à situação em que um tipo específico de masculinidade se estabelece como hegemônico frente a toda sociedade.

2.3 Tipos de masculinidade no cinema

Como isso tudo pode ser identificado em filmes? Personagens do cinema da época (particularmente no cinema mudo, do qual fazem parte a maioria dos filmes que serão analisados) não têm propriamente um *habitus* – essas disposições complexas, subscientes e flexíveis – sendo demasiado simplificados para tanto. Ainda assim, eles apresentam versões “exageradas” de *habitus* existentes no mundo real: os tipos. Richard Dyer os define assim:

Tipos (...) são principalmente definidos por sua função estética, isto é, como um modo de caracterização da ficção. O tipo é qualquer personagem construído através do uso de algumas características imediatamente reconhecíveis que o definem e que não

²² Bourdieu também trata do fenômeno pelo qual aspectos do *habitus* da classe dominante são absorvidos pelas classes mais baixas em relação à cultura; esse processo gera um impulso por parte da classe dominante para se distinguir do grupo que a imita, criando uma dinâmica de mudança constante, característica fundamental da moda (BOURDIEU, 2007).

mudam ou se “desenvolvem” no curso da narrativa e que apontam para elementos gerais e recorrentes do mundo humano (...). O oposto do tipo é o personagem associado ao romance, definido pela multiplicidade de características que são apenas gradualmente reveladas pelo curso da narrativa, narrativa esta que é articulada em torno do crescimento e desenvolvimento do personagem, sendo portanto centrada na sua individualidade única ao invés de apontando para fora em direção ao mundo (DYER, 2002, p. 11–18, tradução minha)²³.

Tipos são formas de ordenar o mundo, necessários para que possamos dar sentido à enorme quantidade de dados que recebemos todos os dias. Uma espécie de atalho, com a ajuda de poucos traços visuais e verbais a audiência consegue preencher o resto do personagem. Apesar dos sinais serem facilmente identificados e compreendidos, eles são capazes de condensar uma grande quantidade de conotações, sugerindo rapidamente uma estrutura social complexa. O ato de ordenar a realidade social através de atalhos e simplificações é inevitável; o problema é quando esses esquemas organizadores não são reconhecidos como produtos históricos parciais, limitados e subjetivos, e que refletem as relações de poder de cada sociedade.

Os tipos existem dentro de categorias mais amplas, definidas conforme suas funções narrativas. Peter Burke (BURKE, 2009, p. 199) defende que tipos estão inseridos em três grandes categorias: heróis, vilões e idiotas, que formam um sistema que revela as normas e padrões de uma sociedade, seja por se encaixarem neles, ameaçá-los ou simplesmente por ficarem aquém deles. Minha análise dos filmes do entreguerras revelou a necessidade da adição de uma quarta categoria às três de Burke: a vítima. A figura de um homem vitimizado pelas circunstâncias, roubado de agência a ponto de não se encaixar nem como vilão nem como herói e demasiadamente trágico para ser enquadrado como idiota é uma das marcas da Primeira Guerra Mundial no cinema do período.

Os tipos existem dentro dessas categorias, sendo mais específicos. Existem diversos tipos comuns entre heróis, e com alguns sinais do figurino, sotaque, fisionomia, histórico de personagens do ator etc. é esperado que a audiência capte qual o tipo do personagem em

²³ No original: “Types (...) are primarily defined by their aesthetic function, namely, as a mode of characterization in fiction. The type is any character constructed through the use of a few immediately recognizable and defining traits, which do not change or 'develop' through the course of the narrative and which point to general, recurrent features of the human world (...). The opposite of the type is the novelistic character, defined by a multiplicity of traits that are only gradually revealed to us through the course of the narrative, a narrative which is hinged on the growth or development of the character and is thus centred upon the latter in her or his unique individuality, rather than pointing outwards to a world” (DYER, 2002, p. 11–18).

questão, como por exemplo, o cowboy, o malandro, o *gentleman* [cavalheiro inglês], o intelectual. O mero vislumbre de um chapéu, um sapato, um relógio, um par de óculos, é frequentemente utilizado como um atalho para que cada um preencha o personagem com as características que geralmente são associadas àquele tipo. O chapéu do cowboy rapidamente evoca seu jeito de falar comedido, o fato de ser rápido com uma pistola, etc.

Dependendo de sua função narrativa, Dyer (2002) distingue entre tipos e estereótipos: enquanto tipos são relativamente flexíveis e podem cumprir múltiplos papéis na história, estereótipos são rígidos e servem para estigmatizar o grupo ao qual pertencem, tendo um papel pré-estabelecido a cumprir. Por exemplo: até recentemente, um personagem gay só poderia cumprir a função de vilão ou idiota, mas nunca a de herói. Estereótipos existem, assim, para fortalecer a divisão entre aqueles que supostamente pertencem e os que não pertencem à sociedade. Esta função fica especialmente clara quando se trata de categorias sociais que não são, em geral, identificáveis à primeira vista (sexualidade, classe, dependência química, doenças mentais, religião etc.) a não ser que a pessoa tenha a aparência e comportamento *exatamente* igual ao descrito no seu “tipo ideal”. O papel do estereótipo é fundamentalmente o de neutralizar o perigo que o “outro” representa, delineando firmemente o que é na verdade muito mais fluído e próximo da norma do que o sistema de valores hegemônico gosta de admitir. Os heróis, portanto, são sempre tipos, enquanto vilões e idiotas são, muitas vezes, estereótipos.

O herói de um filme – e seu tipo específico – é uma representação do ideal de masculinidade que o filme propõe. Através da narrativa, contraste com outras masculinidades internas à história, música, trabalho de câmera, entre outros, é possível identificá-lo. Um filme, sozinho, não pode ter uma “masculinidade hegemônica”, apenas quando um tipo específico for identificado em diversos filmes como um ideal de masculinidade é possível falar em um tipo masculino hegemônico (a versão cinematográfica e simplificada do *habitus* masculino hegemônico). Em uma pesquisa que escolha apenas alguns filmes como exemplos paradigmáticos de um movimento mais amplo é imprescindível que a amplitude deste movimento seja provada por meio de menções à bibliografia especializada e a outros filmes, possibilitando corroborar os achados ao demonstrar que não se trata de exceções escolhidas a dedo.

Os tipos específicos identificados nos filmes serão tratados somente nos capítulos de análise dos filmes. Será objeto desta seção apenas a metodologia de identificação para esses tipos. Desenvolvi um questionário guia para a análise dos personagens masculinos com base nas perguntas que Anton Kaes e Rick Rentschler (2017) propõe para orientar a análise da sequência de um filme, de modo a reconhecer padrões que poderão ser categorizados como tipos:

- Qual a **função** deste personagem dentro da narrativa: protagonista, antagonista, catalisador, alívio cômico? Essa função é constante na história?
- Qual o **tipo de conflito** enfrentado pelo personagem: interno (homem contra si mesmo, ausência de antagonista) ou externo (individualizado na forma de um antagonista específico ou generalizado)? Como este conflito é resolvido ao final e qual é o novo *status quo* estabelecido? Ele afirma ou questiona ideais hegemônicos?
- Como este personagem se **comporta** (gestos, expressões faciais, voz)? O que ele **diz**? Há falas particularmente expressivas e importantes? Como as outras personagens se comportam em relação a ele? O respeitam, desdenham, temem, ridicularizam? Como os comportamentos de ambas as partes variam conforme gênero, classe, raça etc.?
- Como ele é tratado pela **câmera** – ocupa grande parte do plano ou aparece no canto; é filmado na linha do olhar, de cima ou de baixo; iluminado com luz intensa ou suave? Quando é parte de um grupo, como a câmera o acompanha?
- Quais suas **características físicas** – alto/baixo, magro/gordo, fraco/forte, feições do rosto, cor de pele? O que ele **veste** (códigos para riqueza, status, estranheza etc.)? Estas características são enfatizadas ou diminuídas pela câmera, maquiagem e figurino?
- O personagem é um **tipo** social? Sinais no diálogo ou na sua aparência são utilizados para conectá-lo a um grupo maior, tornando-o um representante de seu grupo?
- Qual a relação do **espaço** com o personagem? Ele pertence ao seu ambiente? O espaço é um comentário indireto sobre o estado de espírito do personagem?

O equilíbrio de forças que estabelece um tipo hegemônico, como já foi dito em relação à hegemonia em geral, não é estático, estando sempre sujeito a desafios por parte de outros tipos que podem suplantá-lo ou forçar uma adaptação da forma hegemônica. Essas mudanças não são

lineares ou consistentes: haverá sempre um desenvolvimento assimétrico, produto de forças e fraquezas relativas da versão hegemônica em transformação e da eficácia das versões concorrentes. A eficácia de qualquer versão depende tanto de suas propriedades formais quanto do contexto cultural, da rede de relações sociais e ideológicas na qual está inserida (SPICER, 1998, p. 9).

CAPÍTULO III: CINEMA E HEGEMONIA

Neste capítulo o conceito de hegemonia será retomado para tratar da maneira como o cinema – como um dos principais “órgãos da opinião pública” (GRAMSCI, 1975, p. 59) – exerce um papel importante na construção da aparência de consentimento das massas. A noção de que os filmes são ao mesmo tempo produto e produtores das sociedades nas quais e para quem são produzidos será discutida na segunda seção. Em seguida será apresentada a metodologia de análise dos filmes, a Análise Crítica de Discurso, caracterizada por um movimento constante entre texto e contexto social de modo a identificar as bases sociais sobre as quais os tipos são construídos e aos quais se referem. Por fim, serão explicitados os critérios de seleção dos filmes, bem como o trabalho em arquivos necessário para assisti-los.

3.1 Cultura de massas e hegemonia

O conceito de hegemonia como utilizado por Gramsci é uma versão mais sofisticada daquilo que Marx já havia teorizado com o nome de “ideologia”: o fato de a classe que dispõe dos meios materiais de produção ser também a que tem o controle dos meios de produção espirituais (mentais), de modo que suas ideias – expressões das relações materiais dominantes – são também as ideias dominantes da época (MARX; ENGELS, 2007, p. 47). Gramsci (1975) complexifica a questão abrindo mais espaço para a autonomia da cultura em relação à economia e afirmando haver uma diferença entre a dominação pura e a (aparentemente) consentida, com o segundo tipo sendo mais propriamente denominado hegemonia. Nas democracias modernas, com sociedades civis desenvolvidas, é preciso que as ideias da classe dominante sejam representadas como sendo boas para todos para que possam se estabelecer como dominantes de fato. Essas ideias, aceitas tacitamente, se tornam o “senso comum”, o pensamento hegemônico.

O consentimento à hegemonia é adquirido a partir de um processo dinâmico e contestado que busca promover o consenso e aceitação do *status quo*, e a cultura de massas cumpre um papel vital na criação e preservação desse consenso (RICHARDS, 1984, p. 2). Edgar Morin definiu a cultura de massas como sendo uma produção industrial voltada para o consumo, que tem como objetivo atingir a todas as pessoas (MORIN, 1963). O próprio autor afirmou mais tarde que o termo já não seria aplicável após 1950, em função da divisão da cultura de massa em nichos (MORIN, 1965). Para o período do entreguerras, porém, nada designa o tipo de produção e consumo do cinema tão bem, dado que o cinema era produzido para o maior

número de pessoas possível. Foi a invenção e a disseminação da televisão que suplantou esse papel que atendia ao “denominador comum”, forçando o cinema a se diferenciar a partir da exploração desses nichos (filmes feitos “sob medida” especificamente para agradar certos grupos) aos quais Morin se refere.

Nenhum filme é criado fora de seu contexto econômico, político e social, o que se aplica tanto a um filme *avant-garde* como a um *blockbuster* de Hollywood. Do ponto de vista dos estúdios, embora existam muitos exemplos de cineastas individuais para quem o lucro não é a principal preocupação, a *indústria* cinematográfica opera segundo uma lógica que transcende os motivos dos indivíduos que trabalham dentro dela, e as empresas produtoras seguem primeiramente (mas não unicamente) o imperativo comercial. Neste período pré-televisão, como já mencionado acima, a estratégia dos grandes estúdios para cumprir esses objetivos era buscar fazer com que os filmes fossem atraentes para o maior número possível de pessoas (CHAPMAN, 2003, p. 24).

Os motivos econômicos e políticos se confundem, porém, quando se trata dos governos nacionais. O fato de tanto a Alemanha como o Reino Unido lidarem nesse período com a concorrência de filmes norte-americanos fez com que seus governos criassem cotas que garantissem a distribuição de filmes nacionais e limitassem a importação de obras estrangeiras (na prática, hollywoodianas). O argumento para as cotas não era somente econômico, mas também civilizacional: tanto alemães quanto britânicos afirmavam que, apesar de os filmes norte-americanos terem alta qualidade técnica, seu conteúdo moral era inferior aos seus respectivos produtos domésticos e era perigoso que as audiências impressionáveis fossem expostas puramente ao produto “consumista” de Hollywood (KAES, 2009; KESTER, 2003 sobre a Alemanha e BAMFORD, 1999; NAPPER, 2009 sobre o Reino Unido).

A indústria cinematográfica era dirigida principalmente por homens que desejavam ser vistos como parte do próprio *establishment* e que estavam preocupados em manter a boa vontade de seus governos para assegurar a continuada proteção governamental, assim como para ganhar respeitabilidade para si mesmos e o cinema em geral (que na época estava começando a ganhar respeito como mais que um entretenimento “baixo” preferido pelas classes mais pobres) (RICHARDS, 1984, p. 323). Por esses motivos, se retratavam como cumprindo um papel vital na projeção de um ideário nacional, tanto dentro de seus próprios países como internacionalmente por meio da exportação de obras (KAES, 2009; KRACAUER, 2004).

3.2 A relação entre filmes e o seu contexto social

O ponto de partida metodológico desta dissertação é a concepção do cinema como uma instituição social (JARVIE, 1998) cuja dinâmica cultural interage com a sociedade na qual é produzido e visto. Esta visão reconhece que o cinema não é mero “reflexo” da sociedade, ao mesmo tempo que rejeita análises puramente formalistas, que separam o filme do seu contexto de produção e recepção.

A noção de que filmes “refletem” os valores, atitudes e premissas das sociedades nas quais são produzidos e vistos têm influenciado a teorização sobre o cinema desde que o crítico cultural e teórico do cinema Siegfried Kracauer sugeriu que o cinema da República de Weimar poderia ser visto como um “reflexo” da condição psicológica e social do povo alemão. Em *From Caligari to Hitler*, publicado em 1947, Kracauer afirma que o cinema era excepcionalmente adequado para revelar o subconsciente das massas em função de sua natureza coletiva: nenhuma outra forma de arte era tão colaborativa na sua produção e tão moldada pelos desejos dos espectadores. O cinema seria ao mesmo tempo produto e produtor de uma dada sociedade, visto que seus desejos também eram moldados pelos filmes. Analisando filmes do período de Weimar, Kracauer concluiu que seus temas refletiam uma disposição subconsciente do povo alemão em direção ao autoritarismo como a única resposta aos problemas sociais do período; os filmes antecipariam, assim, a ascensão do nazismo.

O termo “reflexão” deve, porém, ser problematizado. A primeira fraqueza é fácil de ser identificada: dependendo dos filmes que são selecionados para se analisar, o resultado da análise é bem diferente. Kracauer foi acusado de ter escolhido quase exclusivamente filmes expressionistas, apesar de filmes com outros estilos também terem sido produzidos na Alemanha do período e filmes de outros países terem sido exibidos (THOMPSON, 1985, p. 168). Graeme Turner (1988, p. 128) critica a estratégia de Kracauer utilizando outro exemplo: ao analisar o cinema hollywoodiano dos anos 1940, a escolha de musicais para a análise poderia levar à conclusão de que sua utopia e otimismo refletiam essas mesmas características na população americana; poderia se chegar à conclusão oposta, porém, se tivessem sido escolhidos filmes *noir*, também produzidos em ampla quantidade na época (TURNER, 1988, p. 129).

Creio que esta crítica seja um pouco injusta, não só dado o grande volume de filmes que Kracauer analisou, mas principalmente porque mesmo uma análise de poucos filmes, se for

capaz de provar que eles são representativos de um movimento mais amplo, é capaz de dizer algo sobre a sociedade que o produziu; os filmes expressionistas não representam a totalidade do cinema de Weimar, mas são uma parte relevante dela e, mais importante, uma parte unicamente alemã. No exemplo de Turner, creio que a pergunta não deveria ser “qual é o reflexo “correto”?”, mas, sim, “o que na sociedade americana levou esses tipos de filmes a serem produzidos em grande número? Quais os ideais/críticas articulados por esses filmes?”. A partir deste tipo de pergunta, mesmo a escolha de apenas um dos gêneros (desde que fosse declarada como parcial) pode levar a insights reveladores

O real problema da análise de Kracauer não é de amostra, mas de viés de confirmação da sua tese. Os filmes que ele selecionou eram na realidade bastante diversos; o problema foi forçar a interpretação de todos eles na mesma direção, uma conclusão pré-decida em função da pesquisa tomar como ponto de partida o resultado histórico do nazismo. O título do livro, [De Caligari a Hitler], já indica o conteúdo teleológico da análise. Para Kracauer, todos os filmes produzidos na República de Weimar apontavam para a “inevitável” ascensão de Hitler. Todas as contradições do movimento cinematográfico são aplainadas de modo a criar uma narrativa contínua de A (Caligari) a B (Hitler). O autor usa termos místicos como “presságios”, ao invés de falar nas alusões às experiências recentes de guerra e derrota. Eles não são, portanto, explicados a partir de seu próprio contexto histórico, mas fundamentalmente a partir de seu futuro.

Ainda assim, o objetivo de Kracauer – analisar uma sociedade por meio dos filmes que ela produziu e consumiu – foi levado a cabo por uma leva de autores que acabaram por desenvolver pesquisas mais metodologicamente rigorosas que a sua. Para tanto, esses autores focaram no contexto social em que obras foram produzidas e vistas ao invés de interpretá-las retrospectivamente de acordo com o que aconteceu anos depois. É este tipo de análise que esta dissertação buscará levar a cabo. Historiadores como Jeffrey Richards e James Chapman, sociólogos como Stuart Hall e teóricos do cinema como Anton Kaes são exemplos que utilizam este tipo de abordagem, na qual a existência de um filme é um evento a ser explicado, não só pela expressão criativa dos artistas e motivação econômica dos produtores, mas também como um produto social que reagiu a preocupações e constrangimentos específicos.

Colocar a questão dessa forma ajuda a evitar as armadilhas de um modelo simplista de reflexão: ao invés de aplainar as diferenças de diversos filmes com o intuito de gerar uma

explicação uniforme para todos eles, o objetivo da pesquisa é explicar as forças que possibilitaram a existência de determinados filmes em determinados momentos e a ausência de outros. Certos padrões recorrentes (narrativas e tipos de personagens que se repetem, por exemplo) são conectados a movimentos mais amplos na cultura da qual o filme faz parte. Em um trabalho comparativo, como o que esta dissertação se propõe a fazer, esses padrões são contrastados nos diferentes cinemas nacionais. Em função disso, o contexto social alemão e britânico, particularmente em relação aos padrões de comportamento masculino, formarão parte importante da análise do contexto histórico.

O significado de uma obra muda com cada mudança no campo no qual o espectador está situado (BOURDIEU, 1993, p. 30). Isso gera um grande problema para o estudioso que quer situar uma obra no seu contexto histórico, pois é necessário reconstruir o universo político, social e cultural em que ela foi produzida, distribuída, vista, criticada e discutida (KAES, 2009, p. 6). Esta tarefa é dificultada pelo fato de que muitas das chaves para a compreensão de uma obra que eram óbvias para as audiências da época não são acessíveis para nós. Ainda que seja impossível para qualquer pesquisa reconstruir um momento histórico em sua totalidade, a tentativa de situar a obra na sua conjuntura original é fundamental para sua interpretação.

A intenção deste trabalho não é fazer uma história social da produção e recepção do cinema alemão e britânico da época, mas sim fazer uma análise sociológica das masculinidades hegemônicas alemã e britânica como projetadas pelo cinema. Seria impossível, dentro do contexto desta dissertação, fazer um trabalho que abarque todas estas questões em toda sua complexidade. Ainda assim, de acordo com a relevância para o filme em questão, aspectos do contexto de produção serão abordados a partir de dados secundários coletados por historiadores do cinema que abarcam questões econômicas, políticas, relações com instituições externas como agências públicas e censores, bem como aspectos de recepção, como a maneira como determinados filmes foram protestados ou aclamados por diferentes grupos.

3.3 Análise Crítica de Discurso

A análise do contexto dos filmes corre o risco de perder de vista os aspectos intrínsecos à obra; teóricos do cinema acusaram sociólogos e historiadores de darem pouca atenção a propriedades formais, ignorando as particularidades estéticas do meio fílmico e analisando seu conteúdo narrativo divorciado da sua forma (CHAPMAN; GLANCY; HARPER, 2007). O

conteúdo narrativo de um filme se realiza por meio do uso de som e imagens; não existe conteúdo destacado da forma em que ele é transmitido. Mas igualmente perigosa é a armadilha na qual os formalistas frequentemente caem: a da análise do filme como um “texto autossuficiente”, destacado do seu contexto histórico e social. Creio que uma análise sociológica, como a que esta dissertação se propõe a realizar, deve voltar às origens das intenções de Kracauer em analisar as conexões entre o cinema e a sociedade que o produziu e para quem foi produzido, porém com maior rigor metodológico, influenciado pelas áreas da história (contexto) e estudos do cinema (forma).

Este sistema compreende que filmes não são espelhos da realidade cultural, mas discursos que, por meio de suas narrativas (a junção da história e da forma) revelam algo sobre a cultura que os produziu e para quem foram produzidos. Utilizando tanto elementos da análise formal quanto contextual, creio ser possível fazer uma análise dialética, procurando o contexto no conteúdo formal e vice-versa. Esse movimento é típico da Análise Crítica de Discurso (ACD):

A ACD envolve uma manobra de ida e volta, transparente e com princípios, entre a microanálise de textos usando ferramentas variadas da linguística, semiótica e análise literária e a macro-análise de formações sociais, instituições e relações de poder que esses textos indexam e constroem. (...) A ACD busca capturar os relacionamentos dinâmicos entre o discurso e a sociedade, entre as micropolíticas dos textos cotidianos e o cenário macropolítico de forças ideológicas e relações de poder, permuta de capital e condições materiais históricas ²⁴ (LUKE, 2002, p. 100, tradução minha).

Existem diferentes tipos de análise de discurso, mas todos partilham de “uma rejeição da noção realista de que a linguagem é simplesmente um meio neutro de refletir, ou descrever o mundo, e uma convicção da importância central do discurso na construção da vida social” (GILL, 2002, p. 244). A premissa epistemológica para esse tipo de análise pode ser chamada de construtivista, partindo do princípio de que a realidade só nos é acessível por meio das categorias que criamos; portanto, nossas representações do mundo não refletem uma realidade objetiva fora do discurso. Esses discursos são produtos históricos e culturais, mas também

²⁴ No original: “CDA involves a principled and transparent shunting back and forth between the microanalysis of texts using varied tools of linguistics, semiotic, and literary analysis and the macroanalysis of social formations, institutions, and power relations that these texts index and construct. If there is a generalizable approach to CDA, then, it is this orchestrated and recursive analytic movement between text and context. (...) CDA sets out to capture the dynamic relationships between discourse and society, between the micropolitics of everyday texts and the macropolitical landscape of ideological forces and power relations, capital exchange, and material historical conditions (LUKE, 2002 p. 100).”

constroem o mundo. Se o discurso não é neutro, a pesquisa também não é. Não existe uma análise objetivamente correta sobre um material que existe para além da nossa capacidade de percebê-lo. Isso não significa que a realidade *em si* não exista, mas que ela só ganha significado por meio do discurso (JØRGENSEN; PHILLIPS, 2002).

A ACD possui um foco maior que outras formas de análise de discurso nos seus efeitos materiais, buscando revelar as relações de poder que perpassam o discurso e que são naturalizadas por ele (FAIRCLOUGH, 1989). Por reconhecer que a vida social é caracterizada por conflitos para estabelecer uma visão de mundo como dominante, a ACD é altamente compatível com a noção gramsciana de hegemonia. Embora tenha sido desenvolvida principalmente para a análise de textos, a ACD é mais um modo de encarar o discurso (como formador de práticas sociais e explicitamente normativo), podendo incorporar uma série de ferramentas de análise. Filmes podem ser, assim, analisados como discursos cujas representações de diferentes masculinidades contribuem para estabelecer um determinado tipo como hegemônico.

O filme é resultado de diferentes discursos dentro dele – falas/texto, cinematografia, edição, encenação, figurino, direção de arte, som etc. (KAES; RENTSCHLER, 2017). Certo conhecimento técnico é necessário de modo a fazer avaliações sobre estilo visual e propriedades auditivas que são historicamente apropriados. Os múltiplos discursos não precisam, porém, ser analisados na mesma profundidade. Em função do objeto do trabalho ser as representações de masculinidade de modo a reconhecer mudanças na masculinidade hegemônica, o foco da análise será na maneira como os personagens masculinos são construídos pela narrativa. Eles serão divididos em “tipos” de acordo com sua função e analisados principalmente em relação ao enredo, com estudos pormenorizados dos aspectos formais de certas passagens consideradas especialmente significantes, acompanhadas de imagens das cenas em questão.

3.4 Critérios de seleção dos filmes e trabalhos em arquivos

O número de produções do período faz com que uma análise minuciosa de cada um deles seja impossível. A pesquisa é baseada, assim, em uma amostra. Com este tipo de análise corre-se o risco de selecionar os filmes a dedo para confirmar a hipótese; ademais, o tamanho pequeno da amostra em relação ao universo garante que nem todos os tipos de filmes (e,

portanto, de masculinidades) serão representados. É preciso, portanto, que os critérios de seleção das obras sejam explicados detalhadamente.

Só foram considerados longas-metragens de ficção desenvolvidos por companhias alemãs ou britânicas, lançados entre 1919 e 1933. Todos os filmes tinham fins comerciais e foram produzidos por grandes estúdios, tendo alcançado sucesso considerável²⁵ na época de sua exibição. Todos os filmes escolhidos têm personagens masculinos como protagonistas e lidam direta, indireta ou metaforicamente com a herança da Primeira Guerra Mundial. A amostra é complementada por uma série de filmes aos quais uma análise minuciosa não é aplicada, servindo de referência para suportar ou contrastar com os achados.

Especialistas estimam que cerca de 20% da produção do cinema mudo ainda existe em seu formato original (CLARK, 2013; KAES, 2009, p. 6). Isto cobre praticamente todo o período aqui analisado, pois o cinema europeu só passou a ter uma grande produção de filmes com som em 1930. Embora a maioria da produção cinematográfica do período fosse composta por filmes sem ambição artística que seguiam fórmulas estritas conforme seu gênero (romances, comédias etc.), o processo de restauração tende a focar nos filmes cuja contribuição artística foi reconhecida por contemporâneos e pelas gerações seguintes, o que significa que esse número é significativamente menor para os filmes fora do cânone. Isso significa que o cânone é ao mesmo tempo formado por e determina os filmes que sobreviveram, que foram restaurados e que estão disponíveis para visualização fora de arquivos físicos. Embora seja verdade que nem todos os filmes populares na época ficaram para a história, em geral os filmes que ficaram para a história foram relativamente populares, mesmo que esta popularidade tenha se mostrado mais por conta de sua discussão pública e influência nos campos de produção e da crítica cinematográfica do que pelo apreço do grande público. Se não o fossem, não teriam sobrevivido à crueldade do tempo.

Por esses motivos, ao invés de tentar selecionar os filmes alemães e britânicos mais populares produzidos no período, busquei focar na questão comparativa, utilizando a comparação para colocar em relevo as diferenças nas representações de masculinidade nos

²⁵ É difícil definir o sucesso dos filmes em termos quantitativos pois dados confiáveis sobre bilheteria não existiam nesse período, visto que os distribuidores passaram a divulgá-los somente no final da década de 1960 (CHAPMAN, 2005, p. 12). Assim, o sucesso “considerável” dos filmes é determinado por referência à bibliografia especializada, que identifica a popularidade de filmes pelas menções na imprensa da época.

cinemas de cada país. Para tanto, busquei exemplos paradigmáticos de filmes que lidam, direta ou indiretamente, com a herança da Primeira Guerra Mundial. A amostra não precisa representar, assim, *todos* os tipos de filme e masculinidades existentes no período, mas sim identificar o que há de particularmente alemão ou britânico nessas representações e como o contexto de cada país explica essas distinções. Para poder identificar essas diferenças busquei sempre que possível escolher filmes similares em cada país (em termos de período e relação com a Primeira Guerra), pois quando o pano de fundo é similar, as diferenças saltam aos olhos. Nas ocasiões em que foi impossível encontrar filmes correspondentes em alguma das nações, esta ausência é, em si, extremamente reveladora.

A escolha dos filmes específicos será detalhada na seção seguinte. Para escolhê-los foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre o cinema do período, de modo a pré-selecionar alguns filmes cujos temas fossem relevantes. No caso da Alemanha, existe uma abundância de material, especialmente sobre o cinema de Weimar, particularmente reconhecido em termos artísticos. Este reconhecimento facilitou também o acesso aos filmes em si, muitos dos quais foram restaurados, retingidos, sincronizados com uma trilha sonora e disponibilizados para o grande público, estando disponíveis inclusive no *YouTube*.

A seleção dos filmes do período mudo britânico foi um processo um pouco diferente, pois dada a percepção generalizada de sua qualidade artística menor, filmes britânicos estavam longe do topo das prioridades para restauração (SHAFER, 1997). A falta de material sobrevivente²⁶ contribuiu para perpetuar o julgamento negativo em relação à sua qualidade, o que por sua vez limita não só a sua disponibilidade além dos arquivos físicos como o número de trabalhos acadêmicos sobre o tema. Não só a grande maioria deles foi perdida, como os trabalhos acadêmicos sobre os filmes do período não deixam claros quais obras foram vistas pelos autores e quais sequer sobreviveram, como no caso de *The History of the British Film 1918-1929* (LOW, 1971) e *Distorted Images: British National Identity and Film in the 1920s* (BAMFORD, 1999).

Em função disso, fiz o caminho inverso ao realizado nos filmes alemães e comecei pela disponibilidade. O *British Film Institute* (BFI) conta com um site que funciona como uma

²⁶ Não há pesquisas específicas sobre o número de filmes mudos britânicos perdidos, porém o fato de que pesquisas tanto sobre o cinema hollywoodiano como alemão apontaram taxas de cerca de 80%, o número para o cinema britânico deve ser pior, dado que o esforço para restaurar as obras alemãs e americanas foi certamente maior (CLARK, 2013).

enciclopédia do cinema britânico²⁷. Procurando em filmes por décadas, persegui todos aqueles que tinham verbetes escritos sobre eles, o que indicava que eram considerados relativamente importantes e que estavam disponíveis em seu acervo. Fiz uma lista com todos os longas-metragens de ficção encontrados dessa maneira entre 1918 e 1929 (final do período mudo), categorizando cada um de acordo com o gênero do filme e sexo do protagonista. As descrições dos filmes, escritas pelos curadores do arquivo, contam não só com sinopses detalhadas, mas também com explicações sobre seu contexto de produção e importância para a história do cinema. Nessa lista, escolhi os dois primeiros filmes temporalmente que lidam com a Primeira Guerra Mundial para analisar: *Comradeship* [Camaradagem] (ELVEY, 1919), *The Passionate Adventure* [A Aventura Apaixonada] (CUTTS, 1924), ambos disponíveis apenas no arquivo do BFI.²⁸

A necessidade de assistir a alguns filmes em arquivos foi um problema para a pesquisa, pois dificultou a análise pormenorizada das questões formais, sendo impossível rever os filmes, pausar etc. Nesses casos, anotações detalhadas foram feitas em um caderno e centenas de fotos foram tiradas para registrar as cenas. Os filmes britânicos vistos nesses acervos, porém, não contarão com marcação do tempo nas falas citadas.

Os outros filmes britânicos analisados foram escolhidos segundo o mesmo método dos alemães, dado que há mais material bibliográfico sobre os filmes produzidos a partir de meados da década de 1920. Os filmes específicos e os motivos para suas escolhas serão detalhados a seguir.

3.5 Filmes escolhidos

Com base na pesquisa bibliográfica e nos verbetes do BFI, foi possível classificar a presença da Primeira Guerra no cinema de ficção britânico e alemão entre 1919 e 1933 em três categorias: i. filmes *de* guerra, incluindo cenas de batalha; ii. filmes em que o conflito aparece

²⁷ Lista de todos os verbetes sobre filmes dos anos 1920: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/663573/chrono.html>. Data de acesso: 07 ago. 2018.

²⁸ Também importante para observar como os países em questão representam sua própria história cinematográfica foi a visita aos seus respectivos museus do cinema. A Alemanha tem dois grandes museus dedicados à sétima arte, um em Berlim, a *Kinemathek*, e outro em Frankfurt/Wiesbaden, o *Deutsches Filmmuseum/Deutsches Filminstitut*. Ambos dão muita atenção para o seu período mudo, particularmente os filmes expressionistas. Não há correspondente para esses museus no Reino Unido. O *London Film Museum* é comercial, pequeno e quase totalmente dedicado a James Bond. O *British Film Institute*, por outro lado, apesar de não funcionar como museu, tem cinematecas em várias cidades do país e qualquer um pode utilizar gratuitamente sem limite de tempo.

como pano de fundo para dramas; iii. aqueles em que a guerra nunca é mencionada, porém “assombra” o filme por intermédio de metáforas e alusões cuidadosas. Embora ambos os países tenham exemplos de filmes dos três tipos, eles não são representados igualmente em cada um, e diferentes períodos viram a produção de um ou outro tipo ser mais comum.

Como regra geral, filmes de ficção em que o combate aparece diretamente se tornaram raros na primeira metade da década de 1920, com as audiências demonstrando fadiga do tema (SMITHER, 2015). O nível ao qual cada país o evitou não foi, porém, o mesmo. Como já apontado no capítulo um, na Alemanha a representação direta da guerra era um tabu, dando espaço para filmes nos quais o trauma da guerra aparece metaforicamente (KAES, 2009).

É claro que nem todos os filmes produzidos entre 1918 e 1933 na Alemanha podem ser caracterizados como filmes de *shell shock*; quase toda a produção cinematográfica de Weimar consistia de filmes formulaicos (KAES, 2009, p. 6). A convicção da época, porém, era de que os mercados estrangeiros só poderiam ser conquistados por “realizações artísticas” (KRACAUER, 2004, p. 65); assim, os estúdios alemães financiavam um pequeno número de obras artisticamente ambiciosas (muitas vezes com grande risco financeiro) para serem exportadas como obras-primas alemãs. Apesar de não serem a maioria dos filmes produzidos, eles representam a maioria dos filmes sobreviventes e disponíveis, não só por terem sido conservados como obras de arte, como também por terem sido exibidos no mundo todo²⁹. Por conta de sua importância já no período em que foram produzidos, assim como por fazerem parte de um movimento amplo, em que diversos outros filmes similares podem ser citados com temas similares, os filmes de *shell shock* alemães revelam muito sobre a sociedade de Weimar.

O capítulo quatro tratará de três filmes alemães que se encaixam nesta categoria: *Das Cabinet des Dr. Caligari* [O Gabinete do Dr. Caligari] (WIENE, 1920), *Nosferatu* (MURNAU, 1922) e as duas partes do filme *Die Nibelungen* [Os Nibelungos]: *Siegfried* (LANG, 1924a) e *Kriemhilds Rache* [A Vingança de Kriemhild] (LANG, 1924b). *Caligari* foi escolhido por sua articulação do trauma em relação à psiquiatria e à autoridade que colocou jovens homens para matar no nome de outros, encarnada na figura de dois personagens masculinos. *Nosferatu* foi selecionado por sua alusão ao trauma da morte em massa, assim como por possibilitar um contraste com a obra original britânica (*Drácula*, de Bram Stoker), cujas alterações,

²⁹ Em 2008, por exemplo, uma versão completa de *Metropolis* (LANG, 1927), com 30 minutos a mais de filme há muito tempo perdidos, emergiu em Buenos Aires.

particularmente nos papéis de gênero dos dois protagonistas, são significativas. *Die Nibelungen* será analisado por sua importância como a primeira filmagem do mito fundador alemão, cujo enaltecimento do sacrifício de homens em nome da honra foi usado como justificativa para a Primeira Guerra e se tornou um símbolo do passado mítico e heroico alemão apropriado pelos nazistas.

O capítulo cinco tratará desse mesmo período no Reino Unido, onde filmes dos três tipos foram feitos. Logo após o armistício, alguns filmes em que a guerra aparece diretamente foram produzidos, porém com um foco na reação do fronte doméstico e com um tom similar ao de propaganda durante o conflito. O filme selecionado foi *Comradeship* [Camaradagem] (ELVEY, 1919), que inclusive começou sua produção como um filme de propaganda, e que articula um argumento que se tornou comum sobre a Guerra como um catalisador de mudanças sociais e individuais, particularmente na construção de um homem ideal da classe dominante. Filmes posteriores passaram a focar ainda mais nos efeitos sociais da Guerra após o seu fim; o representante escolhido desse movimento foi *The Passionate Adventure* [A Aventura Apaixonada] (CUTTS, 1924), por tratar das dificuldades de um casal após o homem voltar da guerra mudado. O conflito aparece em poucas cenas, sendo seu papel principal como um impulso para que o protagonista reavaliasse sua vida. Por último, filmes em que o trauma aparece metaforicamente também foram produzidos no Reino Unido e, como na Alemanha, estes muitas vezes lidam com os traumas de maneira mais complexa. *The Lodger* [O Inquilino] (HITCHCOCK, 1926) será analisado justamente por ter sido uma tentativa consciente de produzir um filme similar às obras vindas da Alemanha.

O capítulo seis tratará da onda transnacional de filmes diretamente sobre a Primeira Guerra que ocorreu cerca de dez anos após o fim do conflito, uma distância temporal que aparentemente foi necessária para que sentimentos mais críticos fossem processados. Foram escolhidos os principais representantes da onda em cada país (tanto em termos de popularidade na época como de impacto sobre a literatura até hoje): um filme britânico, *Journey's End* [O Fim da Jornada], e dois alemães: *Westfront 1918* [Frente Ocidental, 1918] e *Morgenrot* [O Vermelho do Amanhecer]. Enquanto no Reino Unido os filmes deste período tinham um tom relativamente uniforme (reconhecendo o horror da guerra, mas sem tornarem-se propriamente críticos a ela), os filmes alemães têm uma divisão clara, representada por estes dois filmes, em

que *Westfront* é mais crítico, negando completamente a racionalidade da guerra, enquanto *Morgenrot* é um elogio ao heroísmo dos soldados alemães.

No final das contas, sempre há subjetividade na escolha dos filmes particulares. Justamente por representarem movimentos maiores, em cada caso existem outros filmes que poderiam ter sido escolhidos; ao mesmo tempo, a escolha de outras obras certamente não levaria a conclusões idênticas. Ainda assim, creio ser possível dizer que os filmes selecionados são representativos de uma parte importante das produções de cada país do período e permitem o desenvolvimento de conclusões sobre algumas características marcantes das masculinidades hegemônicas representadas nas telas.

Tabela 1: Filmes Selecionados					
	Título	País	Ano	Direção	Relação com a I GM
Capítulo IV	Caligari	Alemanha	1920	Robert Wiene	Metafórica
	Nosferatu		1922	F. W. Murnau	Metafórica
	Die Nibelungen		1924	Fritz Lang	Metafórica
Capítulo V	Comradeship	Reino Unido	1919	Maurice Elvey	Direta
	The Passionate Adventure	Unido	1924	Graham Cutts	Indireta
	The Lodger		1926	Alfred Hitchcock	Metafórica
Capítulo VI	Westfront 1918	Alemanha	1930	G. W. Pabst	Direta
	Morgenrot		1933	V. Sewell & G. Ucicky	Direta
	Journey's End	Reino Unido	1930	James Whale	Direta

CAPÍTULO IV: TRAUMA E AUSÊNCIA DE MASCULINIDADE HEGEMÔNICA NO CINEMA ALEMÃO DO IMEDIATO PÓS-GUERRA

A ausência de filmes de ficção alemães que tratassem diretamente da Primeira Guerra nos dez primeiros anos após o armistício (KAES, 2009; MÜHL-BENNINGHAUS, 2016) é um sinal extremamente revelador sobre a reação alemã à guerra. Os filmes analisados neste capítulo revelam a incapacidade alemã de lidar diretamente com o trauma da guerra e em estabelecer um tipo de masculinidade como hegemônico.

4.1 A transformação do herói em vítima: Das Cabinet des Dr. Caligari

Como indica o título do trabalho seminal de Kracauer, o filme *Das Cabinet des Dr. Caligari* (WIENE, 1920) é um dos marcos do cinema de Weimar e uma referência incontornável na discussão cultural sobre o cinema do entreguerras na Alemanha. Seu status central é conferido tanto por inaugurar e encapsular o movimento expressionista no cinema, como também pelas polêmicas na literatura acerca de seu conteúdo. Não por acaso, ele ocupa um espaço igualmente importante na análise de Kaes.

O status de *Caligari* não foi concedido *a posteriori*; o filme foi altamente controverso e debatido internacionalmente desde sua estreia. Indicou novas ambições estéticas para o cinema, em particular com seu relacionamento em relação a outras áreas artísticas mais estabelecidas e os movimentos progressistas dentro delas, no caso, o expressionismo. O filme chamou a atenção de alguns grupos intelectuais que, até então, prestavam pouca atenção no cinema por considerarem-no simplista e vulgar, algo aquém da arte; para a Alemanha, ele trouxe um prestígio internacional sem precedentes e ajudou a reabrir mercados que haviam sido fechados para os filmes alemães desde o final da Primeira Guerra (KAES, 2006).

O filme começa com dois homens sentados em um banco, um velho e um jovem. O velho, que com os olhos arregalados parece um tanto louco, dá o tom da obra com sua fala inicial: “há espíritos por toda parte... eles me expulsaram do meu lar – me separaram de minha

esposa e filho” (00:01:52 – 00: 02:08³⁰, tradução minha)³¹. Eles são interrompidos pela aparição de uma figura que parece confirmar a estranha fala do senhor: uma jovem vestida de branco surge bem no fundo do plano e caminha lentamente, em uma espécie de transe, em direção à câmera até ultrapassá-la e desaparecer de vista. Seu olhar é distante e ela sequer parece notar os dois homens no banco. O jovem, em contraste, a segue com o olhar fixo e afirma: “essa é a minha noiva. O que eu vivenciei com ela é ainda mais estranho do que o que o senhor viveu. Eu quero lhe contar” (00:02:49 – 00:03:28, tradução minha).³²



Francis conta sua história

A estrutura narrativa de *Caligari* é muito sofisticada para a época: foi um dos primeiros filmes a utilizar o “flashback”, essa história dentro da história. A transição para a história contada por Francis se dá visualmente, com um círculo fechando sobre o rosto do protagonista, e reabrindo em Holstenwall, onde ele nasceu. A pequena cidade desafia as leis da física: as casas são tortas, com janelas inclinadas e com formatos triangulares, lembrando facas. Grande parte do cenário foi feita em telas por artistas expressionistas, em que mesmo as luzes e sombras eram pintadas – as imagens evocam um livro de fantasia, mas com ângulos impossíveis, que

³⁰ A citação completa para falas dos filmes será feita apenas para aqueles disponíveis fora de arquivos físicos, com a marcação do tempo na fala de acordo com as cópias citadas na bibliografia com links. Nos casos em que a citação não contar com a marcação de tempo, o filme foi visto no arquivo do *British Film Institute*. A notação do tempo em que a fala acontece é sempre dividida em três partes separadas por dois pontos, em que a primeira indica horas, a segunda minutos, e a terceira segundos. Para os filmes mudos, este é o período em que o intertítulo aparece.

³¹ No original: “Es gibt Geister... überall sind sie um uns her... mich haben sie von Haus und Herd – von Weib und Kind getrieben” (00:01:52 – 00: 02:08).

³² No original: “Das ist meine Braut. Was ich mit dieser erlebt habe, ist noch viel seltsamer, als das, was Sie erlebt haben... Ich will es Ihnen erzählen” (00:02:49 – 00:03:28).

dão a tudo um ar caótico e violento. A edição corta entre o rosto do narrador e a história que ele está contando diversas vezes nessa cena: o artifício serve para mostrar ao espectador que tudo que se desenrola em seguida é a versão de Francis dos acontecimentos, ao mesmo tempo que evoca a maneira em que se entra no mundo dos sonhos, primeiro aos poucos, piscando, depois completamente.

A primeira figura que nos é apresentada nesse novo mundo é a de um senhor – o titular Dr. Caligari – vestido de preto, com uma cartola e óculos redondos, cuja maquiagem exagerada lhe confere um ar monstruoso. Ele sobe a escada estranhamente irregular da praça central da cidade com um passo trôpego, produzido artificialmente com quadros recortados, o que dá uma aparência ainda mais estranha à figura. Um intertítulo nos avisa que Holstenwall sediará uma feira. Caligari precisa pedir uma licença para sua apresentação e é tratado com certa rispidez pelo secretário municipal; na manhã seguinte, o secretário é encontrado morto em seu quarto. O assassinato não impede os moradores da cidade de aproveitar a feira. Entre o público, estão o narrador Francis e seu amigo Alan; eles entram na tenda de Caligari. A apresentação tem como astro o sonâmbulo Cesare, uma criatura magra, com maquiagem branca que exagera seus círculos negros ao redor dos olhos. Cesare abre seus olhos e sai do caixão onde estava adormecido, seu corpo aparentemente controlado por Caligari. Este afirma que Cesare dorme há 23 anos e que pode responder qualquer pergunta, seja sobre o passado ou sobre o futuro. Alan não resiste e pergunta: “Quanto tempo tenho de vida?”, ao que Cesare responde “até o amanhecer” (00:21:13 – 00:21:33, tradução minha)³³. Os dois amigos saem consternados, mas no caminho de casa têm uma breve distração, ao se encontrarem com Jane, pela qual são apaixonados; ambos prometem permanecer amigos e deixarem a decisão nas mãos dela.

Durante a noite, porém, assim como Cesare havia previsto, Alan é assassinado por uma figura – o assassino aparece apenas como uma sombra na parede, em uma cena visualmente fantástica e inovadora. Francis suspeita de Caligari e avisa a polícia. Mais tarde, ele persuade o pai de Jane, um médico, a ajudá-lo em sua investigação. Com um mandato de busca, os dois entram na cabine de Caligari, demandado que ele tire seu sonâmbulo de seu transe. Nesse exato momento, porém, eles são chamados pela polícia, que pegou um criminoso em flagrante matando uma mulher. Frances, não convencido, continua a vigiar pela janela da cabine o que

³³ No original: “Wie lange werde ich leben?” e “Bis zum Morgengrauen” (00:21:13 – 00:21:33).

ele pensa ser o dormiente Cesare (na verdade, um boneco colocado em seu lugar por Caligari). Enquanto isso, o verdadeiro Cesare está invadindo o quarto de Jane. Ao levantar uma adaga contra ela, ele hesita, aparentemente diante de sua beleza, e toca em seu rosto – ela acorda, assustada, e se debate contra ele em uma luta brutal. O rosto contorcido de Cesare parece tomado por uma luxúria monstruosa e as marcas pretas que suas mãos deixam por toda a camisola branca de Jane deixam clara a conotação sexual da cena. Os gritos dela acordam o resto da casa e Cesare foge com a desacordada Jane em seus braços. Um grupo de homens, entre eles o pai de Jane, o segue por telhados e estradas tortuosas. Cesare, aparentemente exausto, a larga no meio do caminho e acaba morrendo, sem causa óbvia.



Cesare ataca Jane em sua cama e mancha sua camisola com as marcas de suas mãos

Ao ouvir o relato de Jane, Francis vai até a cabine de Caligari com a polícia e descobre o boneco no lugar de Cesare. Caligari foge, se escondendo em um manicômio. Francis o segue e chama o diretor do local para perguntar sobre o fugitivo; horrorizado, ele reconhece Caligari. Na noite seguinte, Francis conta sua história a três funcionários do local, que o ajudam a revistar o escritório do diretor. Eles descobrem provas de que o diretor era obcecado pela lenda de uma figura medieval chamada Caligari, que usava hipnose para controlar um sonâmbulo, que cometia assassinatos em seu lugar. O diário do diretor conta sobre seu desejo crescente de testar se isso era possível, e quando um sonâmbulo foi admitido para tratamento no seu hospital, ele não pôde resistir. Para fazê-lo admitir seus crimes, Francis confronta o diretor com o corpo de Cesare. O diretor se torna violento e os atendentes médicos o colocam numa camisa de força e prendem-no em uma cela.

O filme volta então para a cena inicial. O narrador e o velho se levantam de seu banco e caminham em direção a um pátio familiar, lotado de pessoas que exibem sinais típicos de loucura (um velho gritando sozinho, uma mulher tocando piano no ar), entre elas Cesare, reclinando contra a parede com olhar catatônico, assim como Jane, sentada majestosamente em uma cadeira, crendo ser uma rainha. O espectador então percebe que Francis, assim como todos a sua volta, é um paciente do manicômio – até mesmo o velho parece assustado ao perceber que toda a história que acabou de ouvir é fruto da mente doentia do seu jovem companheiro. Em meio disso aparece o diretor do asilo. Apesar de ter um semblante simpático e sem a maquiagem monstruosa de Caligari, Francis o identifica como seu inimigo e o ataca, sendo contido pela equipe médica, posto em uma camisa de força e jogado numa cela (a mesma em que Caligari teria ido na história de Francis). Neste momento, o diretor declara: “finalmente entendo a natureza da sua loucura. Ele acha que eu sou esse mítico Caligari! E agora eu sei o caminho para a sua recuperação...” (01:15:01 – 01:15:08, tradução minha)³⁴.

Esta cena final, que altera toda a narrativa principal, não era parte do roteiro original. Os roteiristas, Hans Janowitz e Carl Mayer, protestaram contra a mudança, forçada pelo estúdio, que temia que a história original fosse demasiadamente perturbadora para audiências (supostamente, a solução usada no filme foi sugerida por Fritz Lang, que inicialmente fora cotado para dirigir a obra).

Kracauer dedica a maior parte do capítulo sobre o filme em *From Caligari to Hitler* a essa alteração, baseado em um manuscrito do próprio Janowitz. Ambos os roteiristas haviam lutado na Primeira Guerra e tornaram-se pacifistas em consequência. Mayer foi inclusive acusado de simular seus sintomas de neurose de guerra e afirmou ter sido torturado por um psiquiatra (KRACAUER, 2004). A história original era uma expressão dos ideais políticos dos dois, uma alegoria em que Caligari representaria ao mesmo tempo a autoridade do Estado que mandou milhões de homens para suas mortes e a figura do psiquiatra que, a serviço deste mesmo Estado, estava mais preocupado em exercer esse poder do que tratar seus pacientes. Cesare, por sua vez, representaria o homem comum que, sob a pressão do serviço militar obrigatório, era um mero instrumento da autoridade, forçado a matar e morrer (KRACAUER, 2004, p. 65). A pergunta de Alan para Cesare “quanto tempo tenho de vida?”, lembra a indagação que os

³⁴ No original: “Endlich begreife ich seinen Wahn. Er hält mich für jenen mystischen Caligari! Und nun kenne ich uch den Weg, zu seiner Gesundung...” (01:15:01 – 01:15:08).

milhões de jovens que lutaram nas trincheiras se faziam todos os dias. A resposta, “até o amanhecer” é especialmente evocativa: esse era, em geral, o período em que os soldados eram ordenados a sair de suas trincheiras e atravessar a terra-de-ninguém em direção às metralhadoras do inimigo.

Para Kracauer, a inserção da cena final foi feita por motivos comerciais e inverte esta mensagem:

Janowitz e Mayer sabiam o porquê de sua revolta contra a inserção dessa moldura narrativa: ela perverteu, se não reverteu, suas intenções intrínsecas. Enquanto a história original expunha a loucura inerente à autoridade, o filme de Wiene glorifica autoridade e condena seu antagonista por loucura. Um filme revolucionário se tornou conformista – seguindo o padrão muito comum de declarar insano algum indivíduo normal, mas inconveniente e mandá-lo para um manicômio. Essa mudança sem dúvida resultou não tanto das predileções pessoais de Wiene, e sim de sua submissão instintiva às necessidades da tela; filmes, pelo menos filmes comerciais, são forçados a responder aos desejos das massas. Em sua forma modificada, *Caligari* deixou de ser um produto expressando, na melhor das hipóteses, sentimentos característicos da intelectualidade, para se tornar um filme supostamente em harmonia com aquilo que os menos instruídos sentiam e gostavam (KRACAUER, 2004, p. 66–67, tradução minha)³⁵.

Kracauer culpa, assim, o público “menos instruído” pela mudança, acreditando que o estúdio estava apenas se adequando aos gostos das massas. O autor não cogita que os produtores tinham interesses egoístas – como membros do *establishment* – em alterar uma história crítica à autoridade em uma direção “conformista”. Creio que esta seja uma grande falha no argumento de Kracauer, especialmente considerando que o estúdio responsável por *Caligari* (assim como a maioria dos grandes filmes alemães de todo o período) foi a *Universum Film AG* (UFA), criada em dezembro de 1917 pelo governo alemão para produzir filmes de propaganda durante a guerra. A Alemanha percebeu bem mais tarde que os Aliados o potencial do cinema para a propaganda e a empresa foi criada tarde demais para ter um grande efeito sobre o conflito. A união de diversas pequenas companhias em uma só grande produtora foi, porém, fundamental para a realização de filmes que pudessem competir com os norte-americanos no entreguerras.

³⁵ No original: “Janowitz and Mayer knew why they raged against the framing story: it perverted, if not reversed, their intrinsic intentions. While the original story exposed the madness inherent in authority, Wiene's *Caligari* glorified authority and convicted its antagonist of madness. A revolutionary film was thus turned into a conformist one –following the much-used pattern of declaring some normal but troublesome individual insane and sending him to a lunatic asylum. This change undoubtedly resulted not so much from Wiene's personal predilections as from his instinctive submission to the necessities of the screen; films, at least commercial films, are forced to answer to mass desires. In its changed form CALIGARI was no longer a product expressing, at best, sentiments characteristic of the intelligentsia, but a film supposed equally to be in harmony with what the less educated felt and liked” (KRACAUER, 2004, p. 66-67).

A UFA tornou-se o maior estúdio europeu e só foi privatizada em 1922, ou seja, *Caligari* foi produzido por uma empresa financiada pelo Estado.

Como aponta Noël Carroll em *The Cabinet of Dr. Kracauer* (1978), a crítica de Kracauer ao final é tanto política como artística, pois a inserção deste dispositivo não só teria transformado o filme em conservador, quiçá proto-nazista, mas também teria brutalmente mutilado o filme como obra de arte, sequestrando sua mensagem autêntica e inserindo outra por meio da moldura forçada por motivos econômicos. Carroll afirma que essa posição é demasiadamente simplista, pois sugere que o final da história pode negar todos os sentimentos que o espectador experimentou antes, como um mero vetor invertido. Em seu lugar, ele sugere uma leitura dialética da moldura narrativa, que vê na fantasia de Francis não só o sintoma de sua loucura, mas também como uma expressão simbólica dos fatores que o enlouqueceram. A violência da história não desaparece, mas é internalizada em Francis.

É inegável que a moldura altera a mensagem do filme, porém creio não ser uma inversão tão completa quanto a alegada por Kracauer. É verdade que as intenções dos autores são distorcidas: ao invés de uma história em que a figura de autoridade (o diretor) é revelada como corrupta e maléfica, temos uma história em que as acusações de um jovem estudante contra o excelentíssimo diretor são fruto de seu delírio. O final, porém, convida novas perguntas: o que levou todas essas pessoas a enlouquecerem? Por que o protagonista criou essa fantasia sobre o psiquiatra? E talvez a mais perturbadora: por que Alan não aparece na cena final?

Essas questões não podem ser respondidas definitivamente, porém, como aponta Noël Carroll, a história de Francis não é apenas o sintoma de sua loucura, mas também um relato simbólico da origem dela; assim, a fantasia de Francis pode oferecer evidências sobre o que o enlouqueceu (CARROLL, 1978, p. 79). Uma interpretação possível, dada a ausência de Alan entre os loucos, é que a história de Francis separa e individualiza as diferentes partes da sua psique: Cesare representaria o desejo subconsciente de Francis de matar seu amigo e rival pelas afeições de Jane – a cena da abdução violenta de Jane por Cesare poderia ser uma manifestação de sua vontade reprimida de estuprá-la; a invenção de Caligari seria, por sua vez, uma tentativa de exteriorizar esses sentimentos, colocando-os como ordens de uma autoridade fora de si.

Kracauer afirma que o estúdio acreditava que o novo final, ao negar a existência dos assassinatos anteriores e restabelecer a figura do médico como confiável, tornaria o filme mais palatável para as audiências “pouco instruídas”. Creio, porém, que a alteração teve um custo,

cujo resultado é mais perturbador (e potencialmente menos palatável para o grande público). Ao restabelecer a autoridade do doutor, o filme nos faz questionar uma autoridade ainda mais forte: a do narrador e herói, a figura com a qual nos identificamos. O custo da restauração da ordem ao final do filme é colocar todo o resto em desordem, borrando as fronteiras entre normalidade e loucura e fazendo com que o espectador questione a própria realidade. Pela primeira vez na história do cinema, o público foi avisado que não podia confiar no protagonista e narrador. Ao contrário do roteiro original de Mayer e Janowitz, a versão final rouba o filme de seu herói, deixando em seu lugar uma vítima da loucura (e potencial assassino, como sugere Carroll). No meio do caos, o filme acaba não projetando ideal de masculinidade algum.

4.2 A exteriorização do trauma: outros exemplos

Esse vazio no lugar onde a figura masculina do herói “deveria estar” não é uma característica única de *Caligari*. Nos filmes de Weimar, o tema da opressão masculina frente uma força superior é recorrente. Esse tropo narrativo tem como protagonista, em geral, um tipo particular de personagem que está mais próximo da vítima que do herói. Essa figura é em geral acompanhada por seu algoz, que frequentemente é uma criatura monstruosa que pode controlá-lo e tem posições de autoridade na sociedade, representando o poder do Estado e do aparato médico. Kracauer (2004) acredita que esses filmes refletem as condições psicológicas do povo alemão e seu desejo subconsciente por um líder, enquanto Kaes (2009) aponta que a repetida encenação destas narrativas refletiam o trauma reprimido da Primeira Guerra Mundial. Creio que os argumentos de Kaes são mais convincentes e que um dos sintomas do trauma é a ausência de uma masculinidade ideal encarnada pelo protagonista dos filmes que utilizam este tropo.

Similar a *Caligari*, o vilão dos filmes *Dr. Mabuse, der Spieler* [Dr. Mabuse, o Jogador] (1922) e *Das Testament des Dr. Mabuse* [O Testamento do Dr. Mabuse] (1933), ambos de Fritz Lang, usa hipnose para pôr seus planos criminosos em prática. O “Dr. Mabuse” é uma entidade acima dos indivíduos que o encarnam: mesmo que um seja derrotado, seu “espírito” poderá tomar outra pessoa mais tarde. Assim, ele demonstra a falta de poder perante essas figuras que o indivíduo comum tem. O segundo filme foi proibido pelos nazistas antes mesmo de ser lançado, por “colocar a ordem e segurança públicas em perigo” (BROCKMEYER, 2011, p. 102). O fato de Mabuse, assim como Caligari, carregar o título de Dr. e atuar como psiquiatra (embora, no caso de Mabuse, este seja apenas mais um de seus disfarces) também serve como

comentário sobre as ansiedades da época quanto à vulnerabilidade à manipulação da mente encarnada na figura do psiquiatra. Além disso, em ambos os casos os filmes carregam o nome dessa figura, ao invés da de seus protagonistas, outro indício do vazio no lugar do “herói”.

O tema do homem forçado a cometer atos abomináveis por uma vontade mais forte que a sua nem sempre aparece na forma de outro indivíduo. Em *Orlacs Hände* [As Mãos de Orlac] (WIENE, 1925), também dirigido por Robert Wiene, um jovem pianista que teve suas mãos amputadas após um acidente de trem recebe um transplante – Orlac descobre, porém, que suas novas mãos pertenciam a um assassino e continuam guiadas pelo desejo de matar. A cena inicial, em que a esposa de Orlac recebe uma carta sua dizendo que em pouco tempo estará de volta e poderá segurá-la em seus braços evoca as cartas de um soldado no fronte. Orlac tem terríveis pesadelos e alucinações e não sabe dizer o que é realidade ou fantasia; sua incapacidade em controlar sua violência ao voltar para a vida “normal” tem paralelos claros ao pleito do veterano que retorna da Guerra. O personagem é interpretado pelo mesmo ator de Cesare, Conrad Veidt, que com seu corpo magro, pele pálida (reforçada, muitas vezes, com maquiagem) e olhos grandes e expressivos incorporava perfeitamente a figura frágil da vítima.



Conrad Veidt em “Orlacs Hände” (esquerda) e “Das Cabinet des Dr. Caligari” (direita)

No clímax do filme, é revelado que as novas mãos de Orlac não pertenciam, como ele acreditara, a um assassino. Na verdade, o criminoso fora incriminado por um amigo, o real vilão da história. Orlac fica aliviado e o filme se encerra com um típico “final feliz”, com ele e sua esposa finalmente se abraçando. Mas esta revelação coloca todo o drama de Orlac sob uma ótica completamente nova: se as mãos não eram de um assassino, *o desejo de matar vinha do próprio Orlac*. Assim como Francis, de *Caligari*, o protagonista de *Orlacs Hände* exteriorizou

seu próprio desejo violento, culpando um “outro”. O final, aparentemente feliz, é na verdade muito mais perturbador.

Em nenhum outro filme o recorrente tema da insanidade é tratado com maior protagonismo do que em *Nerven* [Nervos] (REINERT, 1919). Neste filme, finalizado pouco depois do fim da guerra, uma cidade inteira é tomada por uma onda de loucura: inicialmente “no ar”, ela aos poucos toma todos os personagens principais da trama. A cena inicial, aparentemente desconectada da trama principal, mostra um soldado morrendo no fronte e sua mãe sentindo essa morte à distância. Dado que nenhum dos dois personagens tem um papel significativo na história que se desenrola, o prólogo serve principalmente para dar o tom do filme, associando a loucura generalizada da cidade com a guerra. Como aponta Kaes (2009, p. 39), o filme parece ser um comentário em relação à frase do Kaiser em 1910 e que se tornou uma espécie de mantra no fronte doméstico, de que a vitória na “guerra que viria” pertenceria à nação com os nervos mais fortes – a Alemanha, aparentemente, teria se mostrado mais frágil que seus inimigos.



O prólogo de Nerven

Freud explicou a neurose de guerra como um mecanismo de defesa de um conflito mental insolúvel entre o ego do período de paz e o novo ego de guerra do soldado. A contradição se torna aguda quando o ego pacífico encara o perigo de ser morto, a situação na qual seu “duplo parasítico” o colocou. O ego antigo se protege do perigo se abrigando na neurose (FREUD, 1921, p. 3). A diferença entre a neurose de guerra e outras neuroses traumáticas seria relacionada ao medo desse inimigo interno, a ameaça de uma voz interior coercitiva que domina o velho ego: é preciso se tornar outra pessoa. A divisão da personalidade de Francis em três personagens – que correspondem aproximadamente ao esquema freudiano do *id* (as pulsões irracionais e inconscientes, ou Cesare) o *superego* (a repressão da sociedade, que exerce

autoridade sobre o *id*, ou Caligari) e o *ego* (que busca a harmonização entre as duas forças, ou Francis) – é uma alegoria perfeita para essa contradição não-resolvida que gera a neurose.

O *habitus* militar, como defende Elias (1996b), não era, porém, confinado à esfera militar. Showalter (1987) também afirma que o “ego militar” é um mero exagero de ideais já presentes na masculinidade em geral, que enaltecem a figura do herói disposto a lutar por sua nação e colocar sua própria vida em segundo plano. A masculinidade hegemônica seria esta força que compele os homens a seguirem este “roteiro” militar – que inclui matar outros homens, não por razões próprias, individuais, mas em nome do Estado e da nação. A história de *Caligari*, mesmo após a inserção do novo final, ainda contém o elemento da crítica a esta força ao mesmo tempo externa e interna, que impele homens a matarem.

A transformação do caos interior e subjetivo em exterior e material é, claro, uma das bases do expressionismo, a arte do trauma por excelência (CARROLL, 1978). Essa “exteriorização” da inabilidade em controlar seu próprio corpo e violência na figura de outro indivíduo ou até de uma parte do corpo é também relacionada às necessidades do cinema mudo em contar as histórias de maneira visual, com um uso mínimo de intertítulos para conferir informações mais específicas. Os personagens não tinham propriamente uma *personalidade*: eram tipos, esboços que a audiência era convidada a completar com seus próprios pensamentos. Era particularmente comum que cada ator fosse associado a um tipo específico, de modo que a mera utilização de um ou outro (como no caso de Conrad Weidt, apontado acima) já servia como uma “pré-apresentação” do personagem. Os personagens e suas ações *dentro da narrativa* são ou bons ou ruins, seus motivos claros e sem ambiguidade; a complexidade fica a cargo da audiência, particularmente em termos de seus significados simbólicos, para além da narrativa interna do filme.

Em virtude da natureza fundamentalmente interna do trauma psicológico, a representação complexa desses temas no cinema mudo é particularmente difícil sem recorrer a alegorias. Sem poder utilizar monólogos, diálogos e vozes em off (que narram os pensamentos de determinado personagem), os dramas psicológicos ficam demasiado simples quando representados diretamente.

A profundidade aliada ao realismo possibilitada pelo som pode ser vista claramente no caso do filme *M* (LANG, 1931). Ao ser identificado como o assassino serial por um grupo de criminosos que querem fazer justiça com as próprias mãos, o aterrorizado Hans Beckert (é

preciso notar o nome com sobrenome, raro nos filmes mudos) responde com um dos mais famosos monólogos da história do cinema, realizado com uma intensidade febril e hipnotizante por Peter Lorre:

O que você sabe sobre isso? Do que você está falando? Quem é você, afinal? Quem são vocês todos? Criminosos? Vocês têm orgulho de si mesmos? Orgulho de arrombarem cofres, escalar muros ou de trapacearem nas cartas? Coisas que vocês poderiam parar de fazer, se apenas aprendessem algo decente, ou se tivessem um emprego. Se vocês não fossem um bando de bastardos preguiçosos. Mas eu... eu posso fazer diferente? Eu não tenho controle sobre isso, essa maldição dentro de mim, o fogo, as vozes, o tormento! (...) Sempre, sempre eu preciso vagar pelas ruas e sempre sinto que tem alguém atrás de mim – sou eu – me seguindo. Silenciosamente, mas eu posso ouvi-lo mesmo assim! Sim, às vezes parece que sou eu, como se eu mesmo me perseguisse. Eu quero fugir de mim mesmo! Mas eu não posso, não posso escapar, eu tenho que obedecer àquele que me caça. Eu tenho que correr... ruas intermináveis. Eu quero escapar, fugir! E junto comigo correm os fantasmas de mães e crianças. Elas nunca mais vão embora, estão sempre lá... sempre, sempre, sempre! Exceto quando eu faço isso, quando eu... daí eu não lembro de mais nada. E depois eu me deparo com um cartaz e leio sobre o que eu fiz, e leio, e leio... eu fiz isso? Mas eu não consigo lembrar de absolutamente nada! Mas quem acreditaria em mim? Quem sabe como é, estar dentro de mim? Como grita e ruge lá dentro, o que eu sou obrigado a fazer... como eu tenho que, preciso... Não quero, mas preciso! E daí uma voz grita e eu não aguento mais ouvi-la... Ajuda! Eu não consigo! Eu não consigo... não consigo... (01:41:48 – 01:44:58, tradução minha)³⁶.

Em um filme mudo, sem recorrer para a alegoria, nós provavelmente teríamos um intertítulo dizendo “Está fora do meu controle!”, e alguns quadros do rosto atormentado de Beckert. Mas seria impossível transmitir nessa profundidade (a cena inteira do seu julgamento é longa e fundamentalmente baseada nas falas de Beckert, seus acusadores e seu defensor) o pesadelo que ele vive. O som também permite que vejamos os rostos de seus ouvintes – alguns dos quais acenam com a cabeça, parecem entender – enquanto ele fala. O som é fundamental

³⁶ No original: “Was weißt denn du, was redest denn du, wer bist du denn überhaupt? Wer seid ihr denn, alle miteinander? Verbrecher! Bildet euch womöglich noch was ein drauf, weil ihr Geldschränke knacken könnt, oder Fassaden klettern, oder Karten zinken, lauter Sachen, denk' ich mir, die ihr gerade so gut lassen könntet, wenn ihr etwas Ordentliches gelernt hättet, oder wenn ihr Arbeit hättet, oder wenn ihr nicht so faule Schweine wärt! Aber ich, kann ich denn, kann ich denn anders? Hab' ich denn nicht dieses Verfluchte in mir, das Feuer, die Stimme, die Qual... (...) Immer, immer muss ich durch Straßen gehen und immer spüre ich, da ist einer hinter mir her - das bin ich selber - und verfolgt mich, lautlos, aber ich höre es doch. Ja, manchmal ist mir, als ob ich selber hinter mir herliefe. Ich will davon, vor mir selber davonlaufen. Aber ich kann nicht, kann mir nicht entkommen, muss, muss den Weg gehen, den es mich jagt. Muss rennen, endlose Straßen... Ich will weg, ich will weg... und mit mir rennen die Gespenster von Müttern, von Kindern. Sie gehen nie mehr weg, sie sind immer da, immer, immer! Nur nicht, wenn ich's tue. Wenn ich's tue, dann weiß ich von nichts mehr, dann stehe ich vor einem Plakat und lese, was ich getan habe, und lese und lese: *das* habe ich getan? Aber ich weiß doch von gar nichts! Aber wer glaubt mir denn? Wer weiß denn, wie's in mir aussieht? Wie es schreit und brüllt da drinnen, wie ich's tun muss... will nicht... muss, will nicht... muss, und dann schreit eine Stimme, und ich kann mich nicht mehr hören... Hilfe! Ich kann nicht, ich kann nicht, ich kann nicht, ich kann nicht...” (01:41:48 – 01:44:58).

inclusive na fala de Beckert: ele não reconhece suas ações descritas em textos, mas é levado a cometê-las por vozes. A cena nos faz simpatizar com um assassino de crianças, nos faz torcer para que a polícia chegue a tempo. Comparado com a profundidade de Beckert, os vilões dos filmes mudos são unidimensionais, uma simplicidade que os faz ao mesmo tempo mais icônicos.

4.3 O trauma da morte em massa e o apagamento do herói em *Nosferatu*

A figura imediatamente reconhecível do vampiro de *Nosferatu* (MURNAU, 1922) é provavelmente o maior exemplo desta simplicidade icônica. O filme é a primeira adaptação para o cinema de *Drácula*, de Bram Stoker, publicado em 1897. Os produtores de *Nosferatu* não conseguiram os direitos da obra original, decidindo simplesmente mudar os nomes dos personagens principais: de conde *Drácula* para “Conde Orlok”, Jonathan e Mina Harker para “Thomas e Ellen Hutter”, de Renfield para “Knock”, e do caçador de vampiros Abraham van Helsing para “Professor Bulwer, um Paracelso”. O truque não funcionou: a viúva de Stoker processou a produtora por violações dos direitos autorais e venceu. Apesar disso, o filme tem uma série de mudanças consideráveis em relação ao original que vão além dos nomes, possivelmente parte da tentativa de “despistar” Florence Stoker. De qualquer modo, é curioso ver em que direção essas mudanças foram feitas, especialmente dado o contraste ser entre uma obra britânica (de autor irlandês, mas cuja vida literária e cenário para o livro eram em Londres) e uma alemã.

Uma das principais alterações é a aparência do vampiro. No livro, *Drácula* é descrito de maneira minuciosa:

[U]m homem velho e alto, de rosto totalmente barbeado exceto por um comprido bigode branco. Estava vestido de preto da cabeça aos pés (...) Seu rosto era forte, um aquilino muito forte, com um nariz adunco e afilado e narinas peculiarmente arqueadas; a testa era alta e curva e seu cabelo, que era escasso ao redor das têmporas, crescia em abundância no resto. As sobrancelhas eram maciças, quase unidas acima do nariz, com pelos espessos que pareciam se emaranhar na própria profusão. A boca, até onde eu podia vê-la sob o espesso bigode, era rígida e com uma aparência um tanto cruel, com dentes brancos estranhamente agudos, que se projetavam sobre os lábios – cujo rubor mostrava um vigor espantoso para um homem de sua idade. De resto, suas orelhas eram pálidas e extremamente pontiagudas; o queixo era largo e forte e as bochechas firmes, apesar de finas. A impressão geral era de uma palidez extraordinária. (...) [A]s costas das duas mãos (...) a princípio haviam me parecido um tanto ásperas – largas, com dedos grossos e pequenos. Estranho dizer, mas haviam

pelos nas palmas de suas mãos. As unhas eram longas e finas, aparadas em um formato afiado (STOKER, 1994, p. 25–28, tradução minha)³⁷.

Durante o curso do livro, Drácula fica progressivamente mais jovem, aparentemente como efeito de seu consumo de grandes quantidades de sangue. As palavras “gracioso” e “cortês” são usadas diversas vezes para descrever o conde; ele é um homem educado, com ótimo inglês e amplo conhecimento da Inglaterra. A aparência e as boas maneiras de Drácula fazem com que o advogado Jonathan demore a perceber o perigo em que se encontra: ao invés de mordê-lo, Drácula conversa com Jonathan sobre literatura.

Embora o personagem de Stoker não seja tão belo e sedutor como na maioria das adaptações para o cinema (uma tradição inaugurada pelo filme de 1931, com Bela Lugosi), ele está longe de ser a figura horripilante de *Nosferatu*. O vampiro de Murnau é instantaneamente reconhecível como inumano: extremamente magro, com braços longos e rijos que terminam em garras, seus dois dentes da frente protuberantes como os de um roedor, e entre as orelhas pontiagudas uma cabeça pálida e lisa, o conde Orlok sugere uma mistura entre um esqueleto e um rato. Ao contrário do cortês Drácula, seu comportamento é estranho desde o início, e ele ataca Hutter na primeira noite, quando este corta o dedo acidentalmente com uma faca no jantar.

³⁷ No original: “(...) a tall old man, clean-shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot. (...) His face was strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor. (...) [T]he backs of his hands (...) had seemed rather white and fine; but seeing them now close to me, I could not but notice that they were rather coarse – broad, with squat fingers. Strange to say there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point” (STOKER, 1994, p. 25–28).



Orlok

A descrição de Orlok é um exagero daquilo que já estava presente na obra original. Diversos trabalhos apontaram o antissemitismo tanto do livro (MALCHOW, 1996; ROBINSON, 2011) como do filme (MULVEY-ROBERTS, 2016), sendo a aparência de ambos os vampiros muito similar aos estereótipos e caricaturas de judeus na Europa da época, com seus narizes grandes, sobrancelhas espessas e comparações com ratos. O fato das duas obras focarem na migração de uma criatura que vem do leste europeu para invadir a Europa “civilizada” e seduzir as jovens brancas de boa reputação é um claro reflexo dos medos em relação aos imigrantes em geral, e judeus especificamente. O vampiro é rico e compra uma casa na Inglaterra/Alemanha, contaminando aquela sociedade, antes sadia. Em *Nosferatu*, há uma modificação da história que também tem tons antissemitas: Knock, o chefe de Hutter que o manda para a Transilvânia parece saber exatamente que tipo de criatura ele irá encontrar lá. Knock tem uma versão mais humana das feições de Orlok e se comunica com ele através de cartas em uma linguagem visualmente estranha que parece indicar os medos da época de que hebreu e ídiche eram usados como uma “língua secreta” entre os judeus; um dos sinais nas cartas é inclusive uma Estrela de Davi. A conspiração entre um corretor de imóveis com um imigrante decidido a destruir a sociedade para a qual está imigrando é certamente sugestiva dos medos de traição da pátria pelos “agentes externos” como os judeus. Para piorar, Knock é introduzido como alguém “sobre quem muitos rumores existiam. A única coisa certa era que ele pagava bem seus empregados” (00:05:25 – 00:25:35, tradução minha)³⁸. O personagem de

³⁸ No original: “über den vielerlei Gerüchte gingen. Fest stand nur, er bezahlte seine Leute gut” (00:05:25 – 00:25:35).

Knock é uma junção de duas figuras distintas no livro de Bram Stoker: Peter Hawkins, o chefe de Jonathan, e Renfield, um louco num asilo que é manipulado por Drácula à distância e tem uma compulsão por se alimentar de outros animais. Peter Hawkins é um bom homem, que deixa sua fortuna de herança para seu antigo aprendiz; Drácula lê para Jonathan os elogios (escritos em inglês e, ao que tudo indica, sinceros) que seu chefe escreveu sobre ele.



Knock com uma carta mandada por Orlok / Orlok, com uma de Knock

Histórias de terror sempre foram uma maneira de abordar os medos e ansiedades coletivas das sociedades que os produzem (MORETTI, 1982). A imensidão desses horrores é tamanha que é difícil enfrentá-los diretamente. Em formas alegóricas, porém, eles podem passar sorrateiramente pelas defesas da mente. Aquilo que é reprimido retorna em um formato monstruoso ameaçando o mundo “normal”. Monstros não são simplesmente perigosos, afinal o vilão comum também o é: eles são abominações, algo impuro, que viola a ordem “natural” das coisas (HUTCHINGS, 2014, p. 34–35). Essa ordem varia em cada sociedade, sendo composta por categorias pretensamente distintas umas das outras; o monstro é uma encarnação do cruzamento transgressor dessas fronteiras. O vampiro representa um número enorme de violações: a fronteira entre a vida e a morte e da ordem natural de envelhecimento, a fronteira entre o humano e animal, a razão e a natureza, o oriente e o ocidente, o imigrante e o nativo, atração e medo, pureza das donzelas britânicas e a degradação sexual trazida pelo *outsider*.

Na versão alegórica, o monstro pode ser derrotado e a ordem reestabelecida; aqueles medos originais são exorcizados por *proxy*. A popularidade de filmes de terror na Alemanha de Weimar é interpretada por Kaes (2009, p. 51–55) como uma compulsão a reencenar o trauma coletivo da guerra que fora reprimido. Os medos particulares que eram exorcizados nesses

pesadelos cinematográficos lidavam frequentemente com o lado sombrio de uma sociedade rigidamente regulada. Na segurança do espaço ficcional do cinema, o espectador estava livre, sob a forma de perigo simulado, para sentir um medo controlado, podendo sofrer indiretamente eventos quase-traumáticos à distância. Embora ciente do status ilusório do filme, o público do terror se sente dividido entre reações contraditórias às imagens: ao mesmo tempo assustado e fascinado, incapaz de desviar os olhos. Se entregar aos efeitos hipnóticos de um filme de terror não era tão diferente de se perder no entretenimento. Apesar de lidarem com morte e trauma, continuavam sendo “apenas filmes”, parte de uma agitada cultura de lazer tentando esquecer a guerra.

O mito do vampiro é tão perene por causa de sua flexibilidade. Por representar diversas violações da ordem “natural”, diferentes facetas da figura podem ser exploradas por cada representação. As mudanças do filme de Murnau em relação à obra de Stoker devem ser lidas, portanto, como encarnações de medos distintos a serem exorcizados. O primeiro intertítulo do filme, que situa a narrativa, chama a história que virá de “um registro da grande morte em Wisburg em 1838” (00:01:55 – 00:02:10, tradução minha)³⁹. Essas palavras, além de concederem certo realismo para a história ao estabelecer um local e data determinados, também evocam a Grande Guerra. O nome do conde Orlok também lembra a palavra para guerra em holandês “*oorlog*”. Ao contrário de Drácula, que ataca personagens centrais à narrativa, mas com um número de vítimas relativamente baixo, Orlok causa uma morte em massa, dizimando a população de Wisburg. Com exceção da protagonista, que se sacrifica para acabar com a matança, Orlok não mata nenhum personagem diretamente. Se Drácula é um predador, com características físicas similares às de uma águia e capacidade de se *transformar* em seres como lobos e morcegos, Orlok *já é* um animal e seu perigo é fundamentalmente o de um contaminador que espalha uma peste. Sua figura magra e similar à de um rato é um símbolo de doença e desnutrição. Assim, a decisão de alterar o tipo de estrago que o vampiro causa por onde passa também pode ser interpretada como uma alusão à fome causada pelo bloqueio naval dos aliados, assim como às vítimas da Gripe Espanhola⁴⁰.

³⁹ No original: “Aufzeichnung über das große Sterben in Wisburg anno Domini 1838” (00:01:55 – 00:02:10).

⁴⁰ Entre civis, o governo alemão afirmou que aproximadamente 736.000 teriam morrido em função do bloqueio naval dos aliados; outros 150.000 morreram da Gripe Espanhola, cujos efeitos devastadores foram relacionados ao conflito – hospitais lotados e sem infraestrutura para lidar com a epidemia, populações desnutridas etc. (WHALEN, 2014).



Oficial marca casa em que todos morreram / Ellen assiste à procissão com caixões da janela

Outra mudança que parece fortalecer a conexão com o período entre 1914 e 1918 é o fato de que, enquanto no livro Jonathan inicia sua história já a caminho do castelo de Drácula, o filme começa com Hutter ainda em Wisburg. Ellen, sua esposa, pressente que algo terrível acontecerá e pede para que ele não vá, porém ele faz pouco de seus receios, animado com a ideia de uma aventura que pagará bem. A animação de um jovem inocente diante de uma viagem para uma zona de morte, além das fronteiras da “civilização”, é um eco dos milhares que se voluntariaram para a guerra. Após convalescer em um hospital, ele retorna para casa traumatizado, uma mera sombra da sua personalidade alegre do passado. O que começou como uma aventura emocionante termina em catástrofe: “*das große Sterben*”, a mortandade em larga escala. A narrativa do filme reitera a trajetória de uma guerra na qual milhões de jovens românticos e idealistas que partiram ansiosamente, apesar das advertências, apenas para retornar em desespero (se retornaram).

Essa mudança também tem um caráter fundamental em termos do ideal de masculinidade. Desde o início a personagem feminina principal, Ellen, parece ter uma conexão com a natureza e uma intuição que deixa claro que seu marido não deveria partir em sua viagem, enquanto Hutter, racional e moderno, desdenha de premonições. A introdução dos dois protagonistas é reveladora: Hutter é visto de costas, se arrumando para o trabalho de frente para o espelho; no fundo, vemos pela janela fechada telhados e chaminés, sinais de industrialização e vida urbana. Já Ellen aparece em seguida de frente, debruçada em uma janela aberta, com a câmera do lado de fora apontando para dentro; cercada por flores, ela brinca com um gato. O contraste é claro: Hutter trabalha fora de casa e está conectado à vida urbana; Ellen tem uma

ligação com a natureza e a domesticidade. Essas diferentes sensibilidades são reforçadas na cena seguinte, em que Hutter arranca algumas flores do jardim para presentear sua esposa. O ato, ao invés de agradá-la, a entristece: “Por que você as matou... Essas flores tão bonitas...?!” (00:04:40 – 00:04:48, tradução minha)⁴¹.



Hutter (esq.) e Ellen (dir.)

O filme tem uma mensagem clara quanto a qual das duas relações com a natureza é capaz de lidar com o terror que virá: Ellen repetidamente revela-se como aquela com o poder para deter Orlok. Este fato é sutilmente prenunciado nessa cena inicial, em que ela é vista brincando com um gato em um filme no qual o mal é representado por ratos. Quando o vampiro tenta atacar Hutter em seu castelo, ela presente à distância e (no que parece um ataque de sonambulismo para aqueles ao seu redor), consegue afastá-lo. Ao final do filme é ela que o derrota sozinha, sacrificando a própria vida para salvar sua comunidade.

O curioso é que esse posicionamento em favor da intuição feminina e afinidade com a natureza versus a masculinidade racional é justamente o oposto do defendido na obra original. No livro, Drácula é o representante das forças da natureza, enquanto as mulheres são suscetíveis ao seu poder; a maior conexão das mulheres com a natureza – e sua sexualidade – é uma fraqueza, não um trunfo. Lucy, personagem coadjuvante amiga dos protagonistas, é a maior vítima do vampiro: acometida por sonambulismo, ela é especialmente vulnerável ao poder de Drácula e, após morrer por falta de sangue após sucessivos ataques, ela se transforma em uma vampira. Antes pura, Lucy se torna um ser sensual e tenta seduzir seu ex-noivo para matá-lo. Já Mina, a protagonista, é descrita como possuindo “o cérebro de um homem – caso ele

⁴¹ No original: “Warum hast Du sie getötet... die schönen Blumen...?!” (00:04:40 – 00:04:48).

pertencesse a um homem brilhante – e o coração de uma mulher” (STOKER, 1994, p. 281, tradução minha)⁴². O elogio do Dr. Van Helsing vem seguido de uma argumentação de por que ela não deve se juntar aos homens na empreitada de derrotar Drácula: este não é o papel de uma mulher, seu coração poderia não aguentar e, como uma mulher recém-casada, ela teria outras coisas com as quais se preocupar. Subsequentemente, Mina também se torna uma vítima do vampiro, que a hipnotiza e a força a beber seu sangue. Contaminada pela força sobrenatural, ela não contribui para a derrota de Drácula, sendo simplesmente usada em função de sua conexão com o vampiro pelo Dr. Van Helsing, que a hipnotiza para que ela revele suas visões de onde Drácula se encontra. Jonathan (marido de Mina e a versão original de Hutter) é quem desfere o golpe final no vampiro. É o racionalismo masculino do Dr. Van Helsing e de Jonathan que derrotam as forças (sobre)naturais de Drácula.

A protagonista de *Nosferatu*, Ellen, com seu sonambulismo e morte nas mãos do vampiro, parece ser uma fusão de Lucy e Mina. Ao contrário das duas mulheres no livro, porém, ela escolhe morrer para derrotá-lo. O racionalismo de Hutter o faz ignorar não só a premonição de Ellen como os avisos de diversos camponeses na Transilvânia, descartados por ele como superstições ignorantes. Já o Dr. Van Helsing – que, com seus conhecimentos (pseudo) científicos conhece a criatura e suas fraquezas, sendo fundamental para a derrota do vampiro – é substituído pelo Prof. Bulwer, uma figura sem qualquer importância para a história, que aparece em algumas cenas desconectadas à narrativa principal explicando para seus alunos sobre plantas e animais “vampíricos”. Essas cenas servem apenas para reforçar os temas do filme, mas nenhum dos protagonistas está presente nas suas explicações, e ele nunca interage com Orlok.

No lugar dos conhecimentos científicos do Professor, o guia para as ações de Ellen é um livro que foi dado para seu marido no lugar onde se hospedou antes de chegar ao castelo de Orlok. Ao contrário de Hutter, que havia jogado o livro no chão rindo das superstições locais, Ellen o leva a sério e descobre nele a chave para derrotar o vampiro. Enquanto em *Drácula* é o médico ocidental Van Helsing que detém os conhecimentos necessários para matar o monstro (na obra original, é preciso cortar a cabeça do vampiro e colocar uma estaca em seu coração), no filme é o registro dos conhecimentos ancestrais dos camponeses da Transilvânia que cumpre

⁴² No original: “a man's brain—a brain that a man should have were he much gifted—and a woman's heart” (STOKER, 1994, p. 281).

esse papel. No lugar do método violento, para o qual a força masculina é necessária, o livro camponês afirma que “A única salvação possível é que uma mulher pura, ao oferecer livremente seu sangue, faça com que o vampiro esqueça o primeiro canto do galo” (01:20:50 – 01:21:16, tradução minha).⁴³ Ao invés de uma vítima de estupro simbólico do vampiro como Lucy e Mina, Ellen se “oferece livremente”. Orlok é o primeiro vampiro da cultura popular que morre com a luz do sol (Drácula ficava apenas mais fraco durante o dia). Todas essas mudanças contribuem para inverter a mensagem do livro de Bram Stoker, em que as forças “masculinas” da industrialização, racionalidade e ciência triunfam sobre as forças “femininas” da natureza, sabedoria popular e sexualidade.

Ellen destrói o vampiro às custas de transformar Hutter em uma vítima de trauma (catatônico, ele contrasta fortemente com o homem animado e inocente que primeiro foi viajar para a terra do vampiro) e o Prof. Bulwer em uma figura inconsequente. Assim como em *Caligari*, o vazio no lugar do herói (masculino) é colocado em relevo pelo fato de que o filme vai de encontro à história original. Ao contrário da obra original, o filme tem um vazio na posição do herói masculino e uma mulher assumindo este papel, derrotando o monstro com sua feminilidade.

4.4 O Herói Alemão: honra e sacrifício em Die Nibelungen

Isso não significa, porém, que não havia filmes durante a República de Weimar em que personagens representassem ideais de masculinidade. Como era esperado, havia um *ethos* ambíguo de masculinidade na Alemanha do período. Uma onda de filmes buscou no passado alemão, tanto histórico como mitológico, figuras heroicas das quais o povo poderia se orgulhar. Um dos maiores sucessos foi a série de filmes sobre o rei prussiano Friedrich II (nove filmes foram feitos sobre ele durante a República de Weimar, e outros quatro no período nazista), que chegaram a provocar protestos liderados por liberais e esquerdistas, que os chamavam de propaganda monarquista. (KESTER, 2003, p. 47). O período das guerras de liberação contra Napoleão e filmes sobre Bismarck também foram populares. O fato de grande parte desses

⁴³ No original: “Sindemalen keine andere Rettung fürhanden, es sey denn, daß ein gar sündloses Weyb dem Vampyre den ersten Schrey des Hahnen vergessen mache. Sie gäbe ihm sonder Zwange ihr Blut” (01:20:50 – 01:21:16).

filmes ser sobre guerras contra a França que a Prússia venceu certamente não era uma coincidência.

Possivelmente, o filme mais importante relacionado a este movimento de resgate de figuras heroicas do passado alemão é *Die Nibelungen*, o grande épico em duas partes de Fritz Lang. Sua importância é tripla: primeiro, por ser baseado em uma obra fundamental para o imaginário alemão de nação; segundo, por ter sido um grande sucesso produzido não só para a Alemanha (como os filmes sobre Friedrich II), mas também como uma obra simbolizando o melhor do país para o resto do mundo; terceiro, porque o filme e sua mensagem de heroísmo, honra e sacrifício foi apropriado pelos nazistas, ilustrando como o ideal de masculinidade que será exaltado no período nazista já estava presente em Weimar. Em decorrência desses fatores, assim como por seu tamanho (juntos, os dois filmes têm 4h e 40 minutos de duração), esta seção será mais longa que a dos outros filmes analisados.

Die Nibelungen foi baseado no primeiro poema épico escrito na Alemanha: *Nibelungenlied* (canção nibelunga), do século XII. De autor desconhecido, o poema foi baseado, por sua vez, na tradição oral de uma série de sagas medievais dos povos germânicos e nórdicos. “Os nibelungos” é como são chamados na mitologia a linhagem dos Burgúndios que se estabeleceu em Worms, no sudoeste da Alemanha, às margens do Reno, no início do século V. O poema foi esquecido após 1500, mas foi redescoberto em 1755 (PFALZGRAF, 2004). Muitas vezes chamado de “a *Iliada* alemã”, o poema teve um grande papel na construção do imaginário nacional alemão, se tornando uma espécie de “épico fundador” para o jovem estado-nação (*idem*).

Na época, as fontes épicas do filme eram altamente radicais, dado que o cinema ainda era considerado uma forma de entretenimento vulgar, particularmente na Alemanha, que se colocava como uma “*kulturnation*” (nação de alta cultura), em oposição ao oeste consumista simbolizado pela cultura de massas do cinema Hollywoodiano (GIESEN; JUNGE, 1991; KAES, 2009). Fazer um filme baseado em fontes tão “nobres”, cujas adaptações visuais até então eram restritas ao teatro e ópera (*Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo], de Richard Wagner, é o exemplo mais famoso, mas longe do único) era uma tentativa de dignificar o cinema por associação e exportar essa visão da cultura alemã para o resto do mundo. No programa distribuído na estreia do filme, a roteirista Thea von Harbou afirmou que a lenda dos Nibelungos a teria escolhido (e não o oposto) para lembrar ao povo alemão e para o mundo a

glória que eles possuem em conjunto, mas que estaria quase esquecida (MUELLER, 2014, p. 137).

O filme foi dividido em duas partes – *Siegfried* (LANG, 1924a) e *A Vingança de Kriemhild* (LANG, 1924b), que estrearam com três meses de diferença. A estreia do primeiro filme foi um grande evento no maior cinema da Alemanha, que contou inclusive com a presença de diversos políticos importantes, entre eles o ex-chanceler e então ministro de relações exteriores, Gustav Stresemann. Em um discurso após a sessão, publicado em jornais no dia seguinte, ele expressou esperança de que o filme iria unir o povo alemão e construir uma ponte com outras nações. Suas palavras destacaram a missão ética e política do filme e foram ecoadas na sua recepção extremamente positiva (MUELLER, 2014, p. 137).

A introdução da primeira parte foi mais uma maneira de deixar claro que este era um filme com aspirações mais altas que a média na época: com as palavras “*dem deutschen Volke zu eigen*” (a ser apossado pelo povo alemão), o filme se coloca como um presente para os alemães, algo que eles devem abraçar. As palavras também lembram a inscrição no topo do prédio do parlamento alemão “*dem deutschen Volke*” (ao povo alemão). Ao usarem o termo *Volk* (povo, mas com uma conotação étnica) como o recipiente de seu “presente”, contribuem para a ideia de um povo unificado e homogêneo.

Assim como *Caligari*, *A Morte de Siegfried* tem uma narrativa moldura em que o trovador Volker conta para a corte as peripécias do herói Siegfried. Esse dispositivo contribui para dar um ar mitológico para o filme, estabelecendo-o como parte de uma longa tradição da qual a audiência está ciente. A primeira letra de cada intertítulo é desenhada com a inserção de um animal, o que serve tanto para se assemelhar aos antigos manuscritos em que o poema épico fora registrado, como para marcar a fala dos diferentes personagens, tendo cada um, um animal diferente. O filme é dividido em “cantos” e um intertítulo antes de cada um estabelece exatamente o que vai acontecer. Desde o próprio título, não há surpresas: o filme busca confirmar o que a audiência já sabe, em uma visão reconfortante de uma história conhecida sobre a grandeza alemã.

Somos apresentados ao nosso herói enquanto ele forja uma espada. Seres estranhos estão ao seu redor, todos eles baixos, sujos e extremamente hirsutos. Siegfried contrasta fortemente com eles: seu torso nu é branco e liso como mármore, a iluminação cuidadosa coloca seus músculos em relevo e seus cabelos loiros estão arrumados para trás, deixando seu rosto

livre. Tanto a aparência como as expressões faciais (eles parecem ao mesmo tempo amedrontados por Siegfried e maliciosos quanto a ele) das criaturas “quase humanas” ao seu redor indicam que elas não são confiáveis, porém o herói parece ser ingênuo. Ele sorri com frequência e confia naqueles ao seu redor. Quando alguns dos outros seres lhe contam sobre o reino dos Burgúndios em Worms, onde mora a bela princesa Kriemhild, ele jura que irá conquistá-la. Os outros riem dele, e Siegfried usa sua força para amedrontá-los: joga um galho pesado na direção de um, e agarra o seu braço violentamente. O ferreiro com quem Siegfried aprendeu a forjar sua espada intervém, e lhe mostra o caminho. Assim que o herói some de vista em seu cavalo branco, a criatura comenta: “Adeus, Siegfried, filho do rei Siegmund! Você nunca chegará a Worms!” (00:14:43 – 00:14:52, tradução minha)⁴⁴. As indicações anteriores de que esses seres “feios” não eram de confiança se confirmam: este é um mundo em que as aparências não mentem. Os belos são bons, os feios, ruins.



Uma das criaturas (esq.) e Siegfried testando a espada (dir.)

No caminho, Siegfried se depara com um dragão e o mata. Ao tocar seu sangue, ele ouve a canção de um pássaro e magicamente a entende: se aquele que matou um dragão se banhar em seu sangue, ele se tornará invencível. Durante o banho, porém, uma folha pousa em suas costas, mantendo essa parte do seu corpo vulnerável. Ainda na floresta, Siegfried se depara com uma segunda ameaça: ele é atacado pelo anão Alberich, que usa um elmo mágico para ficar invisível. O herói se desvencilha dele e consegue retirar a relíquia de sua cabeça. Em troca de clemência, Alberich oferece não só seu elmo – que concede o poder da invisibilidade e de

⁴⁴ No original: “Fahre wohl, Siegfried, könig Siegmunds Sohn! Du wirst nimmermehr nach Worms gelangen!” (00:14:43 – 00:14:52).

tomar qualquer forma àquele que o veste – como todo o seu tesouro. O anão o leva para a caverna onde está o tesouro, e enquanto Siegfried está distraído tenta atacá-lo, mas o herói facilmente o derrota. Morrendo, Alberich amaldiçoa todos os herdeiros do tesouro e vira pedra.

Finalmente, Siegfried chega ao castelo do Rei Gunther. O conselheiro do monarca, Hagen, sugere que para obter a mão de Kriemhild, irmã do rei de Worms, Siegfried deve ajudar Gunther a conquistar sua própria rainha. Ele quer se casar com Brunhild, a rainha guerreira da Islândia, porém esta prometeu que só irá se casar com aquele que puder derrotá-la em uma série de demonstrações de força. Ao chegarem na ilha onde Brunhild reina cercada apenas por mulheres, ela parece reconhecer imediatamente que Siegfried seria o único capaz de desafiá-la, se dirigindo diretamente a ele. Ao ser redirecionada para seu verdadeiro competidor, Brunhild ri. A diferença na estatura dos dois homens é destacada pela maneira como a rainha precisa inclinar a cabeça para olhar para Siegfried; também há um contraste entre o herói sem capacete e com uma leve túnica versus o fraco rei vestindo capacete e armadura.



Brunhild com Siegfried (esq.) e com Gunther (dir.)

Siegfried finge ser vassalo de Gunther e uso o elmo para tornar-se invisível e ajudar Gunther a derrotar a poderosa rainha. Retornando a Worms, os dois casamentos são celebrados em conjunto. Em seguida, Siegfried e Gunther se tornam “irmãos de sangue” em um ritual; Hagen, como mestre de cerimônias, afirma: “Aquele que trai a lealdade de seu irmão de sangue perecerá sem honra” (01:18:05 – 01:18:20, tradução minha)⁴⁵. A “lealdade” de Siegfried é testada em seguida, pois Brunhild suspeita ter sido enganada e se recusa a consumir o casamento até que seu marido prove novamente sua força e consiga remover o bracelete que

⁴⁵ No original: „Am Weg verende, ehrelos, wer dem Blutsbruder die Treue bricht!“ (01:18:05 – 01:18:20).

ela usa. Hagen insiste que Siegfried não cumpriu sua promessa até o final: “Brunhild foi vencida, mas não derrotada! Pode o rei da Borgonha ser ridicularizado por uma mulher teimosa? Condenável é aquilo que foi feito pela metade! Você quer abandonar o amigo que lhe deu sua própria irmã?” (01:20:06 – 01:21:00, tradução minha)⁴⁶.

Resignado, Siegfried assume a figura de Gunther com o elmo e luta contra Brunhild, removendo seu bracelete. Em seguida, ele deixa a derrotada Brunhild no quarto para que o verdadeiro Gunther possa consumir o casamento. Siegfried fica, porém, com o bracelete de Brunhild, e sua esposa o descobre entre suas coisas. Ao perguntar para o marido sobre a joia, Siegfried revela a verdade sobre seu papel na derrota de Brunhild.

Kriemhild trai por orgulho o segredo quando Brunhild zomba de seu marido por ser um mero vassalo e insiste – como seria seu direito – em entrar na catedral à frente de Kriemhild. Devastada ao descobrir a verdade, Brunhild confronta Gunther e exige a morte de Siegfried, o que justifica alegando que ele consumou o casamento no lugar de Gunther na noite em que a derrotou. Acreditando ter sido traído, Gunther permite que Hagen conspire para assassinar Siegfried durante uma caçada. Hagen convence Kriemhild a costurar uma cruz no local onde ele é vulnerável na túnica de Siegfried, supostamente para que Hagen possa protegê-lo; na verdade, Hagen usa o ponto como mira para atacá-lo pelas costas com uma lança, e Siegfried morre.

Ao ver que seu desejo foi realizado, Brunhild confessa que mentiu sobre o estupro nas mãos de Siegfried: “Salve, rei Gunther! Por uma mentira de uma mulher, você matou seu amigo mais fiel!” (02:16:20 – 02:26:29, tradução minha)⁴⁷, ela gargalha. Kriemhild, por sua vez, exige que vinguem a morte de seu marido nas mãos de Hagen, mas um a um, os homens de sua família se recusam, se posicionando entre ele e sua acusadora: “Lealdade à lealdade, Kriemhild! O ato dele é nosso! Sua sorte é nossa! Nosso peito é seu escudo!” (02:21 25 – 02:21: 36, tradução minha)⁴⁸. Kriemhild jura vingança contra Hagen enquanto Brunhild comete suicídio aos pés de Siegfried, cujo corpo foi deitado na catedral.

⁴⁶ No original: “Besiegt ist Brunhild, nicht bezwungen! Soll der König Burgunds zum Gespött werden durch ein Störrisches Weib? Fluchwürdig ist, was halb getan ward! Willst Du den Freund im Stiche lassen, der Dir die eigene Schwester gab?” (01:20:06 – 01:21:00).

⁴⁷ No original: “Heil Dir, könig Gunther! Um eines Weibes Lüge willen erschlugst Du Deinen treusten Freund!” (02:16:20 – 02:26:29).

⁴⁸ No original: “Treue um Treue, Kriemhild! Seine Tat ist die unsere! Sein Los ist das unsere! Unsere Brust ist sein Schild!” (02:21 25 – 02:21: 36).

No segundo filme, como parte de seu esquema de vingança, Kriemhild aceita a oferta de casamento do Rei Etzel dos Hunos⁴⁹; após o nascimento de seu filho, ela convida os homens de sua família para visitá-la em celebração. Enquanto Hagen segura o bebê em seus braços, ele ouve que hunos (influenciados por Kriemhild) mataram alguns de seus homens. Hagen mata o bebê e uma luta se inicia, em que os burgúndios tomam conta do salão. Quando seus irmãos se recusam a entregar Hagen, Kriemhild manda colocar fogo no salão. A música melancólica e heroica, além dos planos longos no sofrimento dos burgúndios, servem para deslocar a simpatia da audiência em direção a eles, ao invés de Kriemhild e os hunos. As falas de Hildebrand, outro vassalo alemão de Etzel, servem para reforçar isso: “Chamo de desonra e vergonha, Senhora Kriemhild, que você quer destruir através do fogo contra o qual são indefesos, os heróis que não pôde derrotar com armas!” (01:56:33 – 01:56:46) e “Você não é humana, Senhora Kriemhild!” (01:59:58 – 02:00:02, tradução minha)⁵⁰.

Etzel também insiste para que os Burgúndios entreguem o assassino de seu filho para que fiquem livres, mas é respondido pelo seu vassalo Dietrich, um alemão: “Você não conhece a alma alemã, senhor Etzel!” (01:44:17 – 01:44:22, tradução minha)⁵¹. A frase, dita com orgulho, é confirmada como verdadeira em seguida. Hagen oferece se render para que seu rei não morra sufocado por fumaça, a que Gunther responde: “Digam, Nibelungos, vocês querem comprar suas vidas com a cabeça de Hagen Tronje?” (01:54:57 – 01:55:08). Quando todos os presentes balançam suas cabeças com não, o rei adiciona: “Fidelidade que não se quebrou no ferro não derrete no fogo, Hagen Tronje!” (01:55:13 – 01:55:36, tradução minha)⁵². A música que acompanha a cena tem um tom sentimental, nos encorajando a ver a beleza no sacrifício desses homens.

Finalmente, os únicos sobreviventes do fogo são Gunther e Hagen (que protegeu seu rei com o próprio escudo). Kriemhild finalmente manda decapitar o irmão e mata Hagen com a antiga espada de Siegfried. Horrorizado com o nível de “desumanidade e desonra” que

⁴⁹ Etzel é o nome alemão para o rei Átila, o Huno.

⁵⁰ No original: “Schmach und Schande nenne ich's, Frau Kriemhild, dass Ihr die Helden, die Ihr mit Waffen nicht besiegen konntet, wehrlos durch feurige Not vernichten wollt!” (01:56:33 – 01:56:46) e “Ihr seid kein Mensch, Frau Kriemhild!” (01:59:58 – 02:00:02).

⁵¹ No original: “Ihr kennt die deutsche Seele nicht, herr Etzel!” (01:44:17 – 01:44:22).

⁵² No original: Hagen: “Ich will nicht, daß König Gunther von Burgund den Rauchtod stirbt! Ich bringe Frau Kriemhild meinen Kopf!” (01:54:57 – 01:55:08) Gunther: “Sagt, Nibelungen, wollt Ihr Euer Leben mit Hagen Tronjes Kopf erkaufen?! Treue, die an Eisen nicht zerbrach, schmilzt auch nicht im Feuer, Hagen Tronje!” (01:55:13 – 01:55:36).

Kriemhild demonstrou, Hildebrand a golpeia pelas costas com sua espada. Ao final do filme, todos os personagens principais da primeira parte estão mortos, com apenas Etzel e seus vassalos alemães, Hildebrand e Dietrich, sobrevivendo.

4.5 O conceito de honra

Die Nibelungen é uma história complexa de sistemas entrelaçados de honra. Ao ver o filme com os olhos de um espectador do século XXI, é preciso fazer certo esforço para compreender sua mensagem original, pois os vilões e heróis às vezes parecem invertidos. As ações de Siegfried, ao vencer as provas contra Brunhild e se passar por Gunther na noite de núpcias, nos parecem altamente desonrosas, porém a obra não as retrata assim. A questão de honra e lealdade é levantada pela narrativa, porém, para proteger um assassino, que não só matou um homem que o considerava um amigo pelas costas, como também um bebê. É claro que boa parte deste estranhamento é fruto dos valores medievais herdados da história original. Dito isso, como toda adaptação, ela é um produto de seu tempo; tanto as modificações como as manutenções de elementos do original são decisões relevantes. O fato de que o filme foi propagandeado como uma lembrança do período glorioso da história e utilizado politicamente – principalmente por forças conservadoras – convida uma análise dessas contradições aparentes.

Die Nibelungen é ao mesmo tempo um épico de heróis e uma tragédia; como tal, a obra convida a pergunta: o que levou esses personagens – e, por extensão, a grandiosa civilização burgúndia – a se autodestruírem? De acordo com Aristóteles, toda tragédia é fruto de um erro fatal do herói que, embora não imediatamente aparente para ele, desencadeia a uma série de eventos que irão levar à sua ruína; essa falha não é de caráter, mas de *compreensão* (ARISTÓTELES, 2015). As falhas dos protagonistas de *Die Nibelungen* são muitas, porém elas todas parecem compartilhar de um mesmo tema: a incapacidade em reconhecer a ordem correta na hierarquia de suas responsabilidades, colocando seus afetos e/ou orgulho pessoais à frente de suas promessas. Dentro da narrativa, o real erro de Siegfried não foi ajudar o rei Gunther a trapacear nos jogos de Brunhild, mas contar a verdade para sua esposa, traindo sua promessa a seu “irmão de sangue”; o erro de Kriemhild, por sua vez, foi trair sua promessa ao seu marido e revelar o segredo tanto dele como de seu irmão, por conta de seu orgulho ferido. Tanto Siegfried – com sua afinidade em relação à natureza, seu peito nu e cabelos soltos no lugar de

armaduras, e sua ingenuidade – como Kriemhild – por conta de sua feminilidade, orgulho pessoal e de seu amor à Siegfried maior que à própria família – não souberam se portar de acordo com as regras da “civilização”.

Partilhando novamente de uma tradição antiga (da qual fazem parte, por exemplo, Helena de Tróia e Antígona), as mulheres são as maiores ameaças às regras civilizacionais – particularmente as normas que regem as alianças entre os homens – seja por suas ações pessoais, ou pelo que “forçam os homens a fazer”. Guiadas seja pelos seus afetos ou por seus desafetos, elas não seguem o código de honra entendido pelos homens: não cumprem promessas, mentem para aqueles a quem devem lealdade, matam de maneira desonrada, se voltam contra a própria família. A ordem da honra masculina medieval – primeiro os laços de promessas/vassalagem, depois os de sangue, e apenas por último os de afeto, é invertida.

A personagem de Brunhild, em particular, é de difícil compreensão; em um filme atual, ela provavelmente seria o par romântico de Siegfried, se encaixando no padrão de “personagem feminina forte” que está em voga hoje em dia – uma mulher com habilidades marciais e físicas dignas de um herói masculino, ao mesmo tempo em que possui a beleza de uma típica protagonista feminina. No filme, porém, Brunhild é retratada como uma vilã – sempre de preto, suas falas são simbolizadas por uma cobra, e ela ri cruelmente ao revelar sua mentira a Gunther. A narrativa parece construída de modo a punir esta mulher por não cumprir o papel feminino ao qual ela fora designada: uma mulher com características masculinas é uma abominação.

Ela serve de contraste tanto em relação a Kriemhild como a Siegfried: enquanto Brunhild veste preto, o casal está sempre de branco, e cada um cumpre seu papel de gênero com perfeição no primeiro filme. Enquanto Kriemhild tem tranças loiras e longas, o cabelo de Brunhild é uma versão negra do de Siegfried. Quando primeiro se encontra com o herói, a rainha guerreira parece se apaixonar por ele: seu sonho, afinal, era de se casar com o homem capaz de derrotá-la. Ele a rejeita, porém, a favor de uma mulher tipicamente feminina, por quem se decidira antes mesmo de conhecê-la, apenas ao ouvir histórias sobre ela – o filme não deixa claro o que foi relatado a Siegfried sobre Kriemhild, mas são mostradas imagens da bela e devota princesa em uma catedral; ela é repetidamente retratada em uma igreja e vestindo roupas com grandes crucifixos bordados. Já Brunhild é monarca de um reino aparentemente “bárbaro”; como outros dos mitos sobre sociedades guerreiras formadas apenas por mulheres (como as Amazonas), elas representam um mundo “ao contrário”, um espaço simbólico em que os heróis

masculinos do mundo “civilizado” podem subjugar os bárbaros ao seu redor e em contraste com os quais suas próprias sociedades pareciam ordenadas e “naturais” (GOLDSTEIN, 2003, p. 17).

A vingança de Brunhild sobre Siegfried parece ter sido mais por sua rejeição do que por sua traição – afinal, Gunther mereceria a morte ao menos tanto quanto ele. O suicídio da rainha aos pés de Siegfried ao final do primeiro filme parece confirmar esta tese. É curioso que esta é uma das mudanças em relação à *Nibelungenlied*: no poema, Brunhild se contenta com a morte de Siegfried e sequer aparece na segunda parte. Além disso, sua mentira sobre ter sido desvirginada por Siegfried nunca acontece, pois Gunther estava secretamente presente no quarto quando Siegfried derrota Brunhild, de modo a garantir que nada ocorreu. A razão para a morte de Siegfried no poema é, portanto, puramente sua traição do segredo para Kriemhild e a consequente humilhação de Brunhild e Gunther⁵³.

Os nomes similares das mulheres também convidam a comparação, e de modo geral elas são colocadas em maior contraste no primeiro filme do que no poema original, visto o aumento da vilania de Brunhild. Este tipo de dupla feminina é um tropo antigo, porém particularmente comum no cinema de Weimar. Nomeado por Freud como o “complexo de Madona-prostituta”, se trata de divisão das mulheres em dois grupos distintos e mutuamente exclusivos: o das mulheres que eles respeitam, mas não desejam, e aquelas que eles desejam, mas não respeitam. A madona é casta, virtuosa e passiva, um objeto de adoração e tudo o que todas as mulheres deveriam aspirar a ser; a prostituta é ardilosa e utiliza sua sexualidade como uma arma para destruir os homens. *Metropolis* (LANG, 1927), outro filme de Fritz Lang, tem uma versão ainda mais explícita da dupla, em que as duas são inclusive interpretadas pela mesma atriz – a maternal Maria (cujo nome evoca a madona original, mãe de Jesus) e a sua sócia, uma robô malévolos e altamente sexual (explicitamente comparada à Meretriz da Babilônia), que se veste como uma melindrosa e que, ao final do filme, é queimada como bruxa em uma fogueira. Nem sempre a dupla aparece no mesmo filme: histórias em que prostitutas usam sua sensualidade para destruir as vidas de pobres homens são o foco de alguns dos mais famosos filmes do período, como *Die Büchse der Pandora* [A Caixa de Pandora] (PABST,

⁵³ O final de Brunhild no filme parece mais com o de versões escandinavas do mito, em que muitas vezes ela se mata após a morte de Siegfried, que de fato consumou o casamento no lugar de Gunther. Apesar disso, é comum nessas versões que ele o tenha feito a pedido do rei, pois só após ser desvirginada Brunhild perderia sua força sobrenatural.

1929), *Der Blaue Engel* [O Anjo Azul] (STERNBERG, 1930), *Asphalt* (MAY, 1929) e *Die Straße* [A Rua] (GRUNE, 1923).

Em *Die Nibelungen*, porém, a “madona” não permanece inocente: no segundo filme, Kriemhild se aproxima da imagem negativa da mulher. Ela se casa com Etzel não por amor, mas para conseguir poder suficiente para pôr sua vingança em prática. Ela passa a usar preto e uma coroa que mais parece um elmo, e a morte de seu filho – que tanto afeta seu marido – parece mal ser notada por ela, que continua chamando Hagen apenas de “o assassino de Siegfried”. Kriemhild também parece ter abandonado sua cristandade: ela se casa com um “bárbaro” e, quando pede para que o vassalo de Etzel, Rüdiger, jure ajudá-la em sua vingança, ela ordena que o faça não na cruz, mas no fio de sua espada. A obsessão de Kriemhild por vingança é retratada como algo que a faz perder totalmente sua humanidade e as simpatias da obra estão mais com Hagen do que com ela, como mostram as cenas em que ele oferece se render e seus companheiros recusam, ao mesmo tempo em que ela assiste impassível o salão onde estão seus familiares queimar. O Rei Etzel, aprovando sua ação, exalta: “Minha gratidão, Kriemhild! Nós nunca fomos unidos no amor, porém somos finalmente um só no ódio” (01:53:18 – 01:53:27), ao que ela responde “Nunca, rei Etzel, esteve meu coração tão cheio de amor como agora!” (01:53:42 – 01:53:49, tradução minha)⁵⁴.

4.6 A apropriação nazista do mito nibelungo

Dado o momento histórico em que o filme foi feito, seus temas épicos de lealdade, altos ideais e heroísmo frente à derrota ganharam novos significados. O mito dos Nibelungos já havia sido utilizado para justificar a entrada na guerra. A palavra composta “*Nibelungentreue*”⁵⁵ (algo como “lealdade Nibelunga”, o termo *Treue* descreve o sistema de fidelidade feudal entre suseranos e vassalos) foi primeiro utilizada pelo chanceler Bernhard von Bülow em um discurso no Parlamento Alemão em 19 de março de 1909: referindo-se à crise na Bósnia, von Bülow invocou a lealdade absoluta entre o Império Alemão e a Áustria-Hungria, dada sua aliança de 1879:

⁵⁴ No original: “Hab’ Dank, Kriemhild! Warst Du auch nie in Liebe eins mit mir, so wurden wir doch endlich eins im Haß” (01:53:18 – 01:53:27) e “Nie, König Etzel, war mein Herz von Liebe so erfüllt, wie jetzt!”

⁵⁵ Hoje em dia, o termo se tornou derogatório; associado à ideologia nazista, descreve uma lealdade cega ao ponto do fanatismo e da morte (DUDEN, 2018).

Meus senhores, eu li em algum lugar uma palavra desdenhosa sobre nossa “vassalagem” em relação à Áustria-Hungria. É uma tolice. Não há aqui qualquer disputa sobre precedência como entre as duas rainhas da *Nibelungenlied*. Mas nós não eliminaremos a *lealdade nibelunga* de nossa relação com a Áustria-Hungria. Ambos os lados querem preservar esse relacionamento” (WAPNEWSKI, 2009, p. 163, tradução minha)⁵⁶.

O uso do termo foi generalizado em defesa da declaração alemã de guerra em agosto de 1914, porém de maneira bastante superficial, evitando reconhecer o resultado trágico dessa lealdade incondicional (VERMEIREN, 2008, p. 222). Aqueles que se opunham à guerra eram uma ínfima minoria, com mesmo a maior parte da esquerda – representada no Parlamento pelo Partido Social-Democrata (SPD) – apoiando o conflito. Comunistas estavam entre os poucos que se posicionaram contra a guerra e, por extensão, contra a narrativa de honra nibelunga: “A política insana adotada pela Áustria nos Bálcãs faz dela tão culpada pela guerra quanto o Czarismo – com a Alemanha, como sempre, mancando lealmente atrás, conforme seu imbecil código de honra Nibelungo.”, disse o comunista Werner Scholem em uma carta para seu irmão em 8 de setembro de 1914 (SCHOLEM, 2002, p. 24, tradução minha)⁵⁷. Essa discordância acabou gerando a quebra do Partido Social-Democrata, liderada pelos radicais Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, que fundaram a Liga Espartaquista. Durante a Primeira Guerra, os espartaquistas dirigiram greves, distribuíram panfletos e jornais ilegais e organizaram manifestações antimilitaristas, denunciando o caráter imperialista da guerra e a traição dos dirigentes da social-democracia.

Os espartaquistas foram um dos principais instigadores da chamada “Revolução Alemã de 1918-1919”, uma série de eventos entre novembro de 1918 e agosto de 1919, (quando a constituição de Weimar foi aprovada). A causa imediata da erupção da revolução foi a revolta de algumas tripulações da marinha alemã 30 de outubro de 1918, contra ordens para que lutassem em uma batalha contra a marinha britânica, apesar da certeza da derrota. Em poucos dias, revoluções eclodiram no império inteiro e no dia 9 de novembro o imperador Wilhelm II abdica, em 11 de novembro o armistício é declarado e em 19 de novembro a República é proclamada. Com a maioria no parlamento, o líder do partido social-democrata, Friedrich Ebert,

⁵⁶ No original: “Meine Herren, ich habe irgendwo ein höhnisches Wort gelesen über unsere „Vasallenschaft“ gegenüber Österreich-Ungarn. Das Wort ist einfältig. Es gibt hier keinen Streit um den Vortritt wie zwischen den beiden Königinnen im Nibelungenlied. Aber die Nibelungentreue wollen wir aus unserem Verhältnis zu Österreich-Ungarn nicht ausschalten. Die wollen wir gegenseitig wahren”.

⁵⁷ No original: “[T]he insane politics adopted by Austria in the Balkans makes it just as guilty for the war as czarism – with Germany, as always, limping loyally behind, according to its idiotic *Nibelungen* code of honor.”

tornou-se chanceler e aliou-se a forças políticas conservadoras e nacionalistas, em particular a os exércitos paramilitares de direita (*Freikorps*) para esmagar esta série de revoltas socialistas e comunistas; como parte desse movimento, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht foram capturados e brutalmente assassinados por um grupo de paramilitares em janeiro de 1919.

Grande parte dos revolucionários eram não só comunistas como judeus, e esses dois grupos foram culpados pelos conservadores pela derrota alemã, recorrendo novamente ao mito Nibelungo para lhes fornecer uma retórica poética: assim como Siegfried, a Alemanha nunca teria perdido uma só batalha, porém fora “apunhalada pelas costas” pelo fronte interno, particularmente republicanos, comunistas e judeus (BARTH, 2003). A chamada *Dolchstoßlegende*, inicialmente propagada pelo general Ludendorff, era especialmente popular com nazistas, alimentando o ódio contra esses grupos que facilitaria a morte de milhões no holocausto. Conservadores alemães contrastavam a sua lealdade idealista ao “oportunismo” dos britânicos, que seriam desonestos e orientados por dinheiro; os alemães teriam perdido a guerra justamente porque seguiam regras arcaicas – e mais nobres – de honra e lealdade do que seus inimigos.

O apelo dos nacional-socialistas ao mito Nibelungo continuou quando tomaram o poder. O enaltecimento da glória do passado alemão e do ideal masculino dos heróis que estariam dispostos a lutar até a morte por seus ideais era central à ideologia nazista. “*Meine Ehre heißt Treue*” (minha honra se chama lealdade) era o lema da Schutzstaffel (SS), a força paramilitar do partido nazista leal à Hitler, que incluía um juramento semelhante ao de vassalagem. O conceito de *Treue* passou inclusive a transcender o campo dos soldados, sendo cobrado de toda a população, que devia lealdade à nação, ao partido e à figura do líder (GRAF-STUHLHOFER, 2006).

Não é surpreendente que, entre os filmes analisados neste capítulo, *Die Nibelungen* seja o único que foi abraçado pelos nazistas, enquanto os filmes expressionistas foram denominados parte da “arte degenerada”, exemplos da “influência judia”. Em 1933, apenas quatro meses após a ascensão dos nacional-socialistas ao poder, a primeira parte foi reeditada e relançada, agora com uma trilha sonora sincronizada com excertos de Wagner e sob o título de *Siegfrieds Tod* [A Morte de Siegfried]. A apropriação do filme pelo terceiro Reich incluía o desenvolvimento de uma nova versão falada, também com roteiro de Thea von Harbou, porém com a guerra o projeto nunca se concretizou (MUELLER, 2010). Von Harbou, que já simpatizava com os

nazistas antes de sua ascensão ao poder, se tornou membro do partido em 1932, após ter se separado de Fritz Lang em 1931, e se tornou uma das principais roteiristas do cinema nazista, escrevendo inclusive filmes propaganda.

Lang, por sua vez, de acordo com uma anedota contada por ele diversas vezes, teria fugido da Alemanha em 1933 no mesmo dia em que foi convidado diretamente por Goebbels (o ministro de propaganda da Alemanha nazista) para ser presidente da divisão de cinema do ministério (a história é contada pelo diretor no documentário de LEISER, 1968). A veracidade da história sempre foi um tanto questionada, dada a tendência de Lang para distorcer os fatos, particularmente quando se tratava de se distanciar do nazismo após seu exílio, e um biógrafo provou que ela era ao menos parcialmente falsa, pois Lang teria saído da Alemanha meses depois da suposta conversa com Göebbels (MCGILLIGAN, 1998).

De qualquer modo, diversas fontes confirmam que *Die Nibelungen*, assim como *Metropolis*, estavam entre os filmes favoritos de Goebbels e Hitler, sendo citados pelo ministro de propaganda como modelos de como os filmes “verdadeiramente alemães” deveriam ser (KAES, 2009; MCGILLIGAN, 1998; MUELLER, 2014; NIVEN, 2018). Esse apreço parece não ter se estendido à segunda parte, *Kriemhilds Rache*, que talvez por seu final demasiadamente trágico não se encaixava com a mesma facilidade no apelo nacionalista.

A dicotomia entre o enaltecimento da lealdade nibelunga ao mesmo tempo em que ela leva não só à proteção do assassino do herói da história (Siegfried), como à destruição de uma civilização, sempre esteve no mito dos Nibelungos. Em diferentes momentos, facetas distintas da obra foram enfatizadas pela propaganda nazista; o fio condutor de todas elas, porém, é o elogio à luta até o final, ao ideal de morrer por algo em que se acredita. O próprio personagem de Hagen foi enaltido pelos nazistas em diferentes momentos. Hermann Göring, o comandante-chefe da força aérea alemã, apontado por Hitler como seu sucessor se algo acontecesse, comparou a batalha de Stalingrado com a luta dos Nibelungos no salão em chamas, em que “lutaram até o último homem”; afirmando que, assim como esta, a luta dos alemães ainda seria lembrada em 1000 anos (MÜNKLER; STORCH, 1988, p. 103).

CAPÍTULO V: O ENFRENTAMENTO DO TRAUMA NOS FILMES BRITÂNICOS DO IMEDIATO PÓS-GUERRA

A despeito de vencedores, o ambiente político e os desafios econômicos e institucionais no Reino Unido do Pós-Guerra também eram consideráveis, afinal a Primeira Guerra foi o golpe de morte da hegemonia britânica (HOBBSAWM, 1996). A elite britânica fez de tudo para justificar sua posição dominante na hierarquia social e reafirmar aqueles ideais que foram colocados em xeque durante a guerra, entre eles, a ordem de gênero (MOSSE, 1980). Para tanto, foi necessário estabelecer uma narrativa palatável em relação à guerra que não fosse de encontro ao *status quo*. Os filmes analisados neste capítulo revelam as maneiras como as construções ideais de masculinidade no cinema britânico da época dizem tanto sobre classe como sobre gênero.

5.1 Domando o agitador: *Comradeship*

Lançado em janeiro de 1919, *Comradeship* é um dos primeiros filmes de ficção sobre a guerra que aborda do início ao fim, fazendo parte de uma leva de filmes lançados nos países do lado vitorioso no imediato pós-guerra que ainda mantêm o tom de propaganda característico da produção de 1914 a 1918⁵⁸. Mas se os filmes produzidos durante a guerra tinham como objetivo animar e encorajar a população a lutar, as produções de 1919/20 buscavam estabelecer uma narrativa racional e positiva em relação à Guerra (parte do processo de memorialização delineado acima), ao mesmo tempo em que estabeleciam roteiros de boa conduta em relação à reconstrução da sociedade no período de paz.

Comradeship foi o primeiro longa da Stoll Company, que se tornou a maior produtora britânica na primeira metade dos anos 1920 (LOW, 1971, p. 123–127). Seu fundador, Oswald Stoll, era um conhecido filantropo que foi ativo durante a Primeira Guerra na criação de instituições de caridade e abrigos para soldados com deficiência e fez campanha para divulgar a situação de veteranos cegos. *Comradeship* reflete esses interesses: John Armstrong se torna cego após uma explosão no campo de batalha no fronte ocidental e tem dificuldades para aceitar

⁵⁸ O exemplo mais extremo foi o da Bélgica que, entre 1919 e 1924, produziu onze filmes do tipo; em função de sua ocupação pelos alemães durante todo o conflito, os sentimentos anti-alemães não podiam ser expressados abertamente até o armistício, o que parece explicar a enxurrada de filmes que buscavam reafirmar sua independência e liberar os sentimentos reprimidos (ENGELEN, 2014).

seu destino, recusando se declarar à amada (Betty) por não querer condená-la a viver com um homem debilitado e dependente. Sentindo-se à deriva, John finalmente acha propósito para sua vida ao estabelecer uma filial de uma rede de clubes para veteranos. No dia da inauguração, Betty decide que ela mesma precisa falar para John de seus sentimentos e ele aceita se casar com ela. Mais tarde, o casal recebe a notícia de que uma operação poderá restaurar sua visão.

Ao mesmo tempo que o sofrimento dos veteranos é mostrado no filme, a Guerra não cobra custos permanentes: se apenas o espírito de camaradagem desenvolvido no conflito for estendido para a sociedade em paz, tudo dará certo. Esta mensagem, já indicada pelo nome do filme, é explicitada pelo primeiro intertítulo: “Lembrem-se das palavras do Rei: ‘Eu espero que o esplêndido espírito da Camaradagem no campo de batalhe seja mantido vivo durante a Paz – como seu Rei, eu lhes agradeço’”⁵⁹ O que exatamente é esse espírito de “camaradagem” ao que o filme se refere? Em primeiro lugar, claro, é a relação de cumplicidade comum entre soldados. Mas o significado da palavra parece ir além disso: é uma relação de união nacional baseada em uma resolução das tensões de classe a partir da conciliação.

O intertítulo com a mensagem do Rei é seguido por um aviso contra aqueles que representam um perigo ao cumprimento de sua visão: “Que a esperança de Sua Majestade seja realizada – mas nós devemos ter cuidado com o agitador. Por anos, ele tem estado entre nós...”⁶⁰ Imagens do tal “agitador” surgem em seguida: ele parece ser um líder trabalhista, falando em um palco, com o braço direito levantado, para um público de homens que parece inspirado por ele a se revoltarem. Entre os rostos na plateia, o de um jovem que parece ao mesmo tempo mesmerizado e temeroso. Os intertítulos nos explicam que ele é sobrinho do “agitador” e seu nome é John Armstrong.

O filme nunca deixa claro quais são as ideias que o tio de John propaga, e de fato nunca o vemos novamente. Ele aparece somente nessa cena, de costas, a câmera mais interessada na reação que suas palavras geram na sua plateia do que no homem em si. Ele é definido pelo seu efeito sobre as massas (de agitá-las) e pelo perigo que representa à esperança do Rei. Camaradagem é, então, a não rebeldia em relação ao *status quo*. Na cena seguinte, John está crescido e descobrimos que ele herdou “o espírito de seu incendiário tio”. Novamente, porém,

⁵⁹ No original: “Remember the King’s words: ‘I hope that the splendid spirit of Comradeship on the battlefield will be kept alive in Peace – As your King I thank you’”.

⁶⁰ No original: “May His Majesty’s hope be realized – yet we must be wary of the agitator. For years the agitator has been with us...”

as ideias que ele propaga são um tanto confusas: ele escreve frases vagas que citam o “proletariado”⁶¹, é contra a guerra, mas não por pacifismo, e sim porque “os alemães representam eficiência – a sobrevivência do mais apto!” (tradução minha)⁶². Alguns sinais, porém, mostram que John ainda tem “salvação”: ele é proprietário de uma loja de confecção de roupas que é descrita como o negócio mais próspero da pequena cidade de Malcombe. Quando aparece palestrando, ao contrário de seu tio, a câmera foca no seu rosto um pouco incerto. De fato, este é o arco narrativo da história: a conversão de um revolucionário contrário à Guerra (um agitador) em um bom soldado, ciente da importância do espírito da “camaradagem”. O catalisador para essa mudança será o amor de uma mulher aristocrata, que ensina John a deixar de ser egoísta (é assim que seus motivos para se recusar a lutar são categorizados) e fazer sua parte pela nação.



Os “agitadores”: o tio (esq.) e John (dir.).

Quando John conhece Betty, ela desce a luxuosa escadaria da mansão onde mora e se junta aos homens na sala, que estão discutindo a possibilidade de Guerra – enquanto o Coronel Baring, tio da moça, está planejando a transformação de sua mansão em um hospital, o inocente John acredita que a guerra sequer vai acontecer⁶³. Ainda assim, é dito que Betty é “atraída pelo

⁶¹ Um intertítulo foca em um texto que ele tem à sua frente: “A exemplificação adicional das reivindicações incontestáveis do proletariado é uma questão que deve ser considerada com exatidão meticulosa.” (tradução minha). No original: “The exemplification further of the incontestible claims of the proletariat is a matter which should be considered with meticulous exactitude”.

⁶² No original: “the Germans stand for efficiency – the survival of the fittest!”.

⁶³ O fato de que ele chama a possibilidade de Guerra de “absurda” no dia 2 de agosto é sintomático, visto que a Alemanha já havia declarado Guerra à Rússia no dia 1º e faria o mesmo à Bélgica e França no dia 3. No dia 4, o Império Britânico declararia Guerra ao Império Alemão.

seu excepcional intelecto, apesar da diferença social entre os dois”⁶⁴. Embora possa parecer um elogio ao amor entre as diferentes classes sociais (não econômicas, afinal John foi chamado para a casa de Baring porque o coronel queria pedir-lhe doações para o hospital), a cena deixa claro que os aristocratas têm o monopólio sobre a sabedoria e responsabilidade social: enquanto John sequer percebe que a Guerra é inevitável, os aristocratas estão se preparando para ela; enquanto John se preocupa com a prosperidade de seu negócio, os aristocratas estão abrindo mão de seu lar para transformá-lo em um hospital.

As diferenças de classe social são também diferenças num *ethos* de masculinidade. A objeção de John a se alistar é na verdade um egoísmo, uma falta de reconhecimento de sua responsabilidade social para com o resto da nação e *em especial* em relação às mulheres. Quando Betty e John se conhecem, ele pergunta: “Por que nós deveríamos ir à guerra?”, ao que ela responde “Ora, porque é o dever de cada homem inglês proteger cada mulher inglesa” (tradução minha)⁶⁵. O fato de que a Inglaterra não estava sob perigo de ser invadida não é levantado por ele; pelo contrário, ao cogitar a ideia de que qualquer mal poderia ser feito a ela, os dizeres anunciam que “suas teorias pareceram fúteis”. Ainda assim, quando a Guerra é declarada ele não se voluntaria imediatamente⁶⁶. Betty vai até sua loja e afirma não entender como um homem inglês pode ficar em casa. Ele permanece com seus argumentos sobre eficiência, mas seus reais motivos são revelados por um intertítulo na cena seguinte: “O meu negócio – eu não posso jogar fora o trabalho da minha vida. Nem mesmo por ela” (tradução minha)⁶⁷.

Seus motivos só serão revistos na próxima vez que os dois se encontram, quando John vai até o hospital construído na propriedade dos Baring, onde Betty atua como administradora e enfermeira, e doa cem libras para o hospital. Ele começa a declarar seu amor a ela, mas ela parece horrorizada pelo fato de que ele falaria deste tipo de coisa enquanto soldados que lutaram bravamente estão convalescendo sobre o mesmo teto; ela deixa claro que está demasiado ocupada para pensar em qualquer outra coisa. Culpado, John finalmente se alista, mandando

⁶⁴ No original: “Attracted by his masterful intellect, in spite of the difference socially”.

⁶⁵ No original: “Why should we go to war?” e “Why? Because it’s the duty of every Englishman to protect every Englishwoman.”

⁶⁶ Importante lembrar que o Reino Unido era o único país entre os combatentes iniciais da Primeira Guerra sem alistamento forçado. Este só foi estabelecido em janeiro de 1916, quando os voluntários deixaram de ser suficientes.

⁶⁷ No original: “My business – I can’t throw up my life work. Even for her”.

uma carta para Betty: “Eu abri mão de tudo. Eu não quero que você ache que me alistei por um desejo egoísta de ficar bem aos seus olhos – mas é a Inglaterra e tudo o que a Inglaterra significa para a minha alma” (tradução minha)⁶⁸. É importante, portanto, deixar claro que John “abriu mão” de sua loja e de seu egoísmo – tanto o econômico como o amoroso – para reconhecer suas responsabilidades perante a Inglaterra. Apesar disso, como mais um exemplo da falta de custos permanentes da Guerra no filme, John não precisaria ter se preocupado: seu negócio prospera enquanto ele está mobilizado. Eles vendem, entre outras coisas, uniformes.

Comradeship é um dos primeiros filmes a articular um argumento que se tornará muito comum, tanto na Primeira como na Segunda Guerra Mundial: a de que os conflitos teriam levado à flexibilização de barreiras entre as classes sociais. Este argumento não é relacionado a mudanças econômicas ocorridas nas vidas dos personagens, mas sim no seu *status social*. Como coloca Elias, a categoria de “cavalheiro” tinha um significado bastante específico:

No decorrer do século XX, a palavra “*gentleman*” [cavalheiro] se transformou em um termo geral vago que se refere à conduta, e não à posição social. Pode ser aplicada igualmente a trabalhadores manuais, a mestres artesãos e nobres. Durante os séculos XVII e XVIII, no entanto, tinha um significado social muito mais estrito. Era (...) a marca distintiva dos homens das classes alta e de algumas porções das classes médias, distinguindo-os do resto do povo. Seu significado mudava de tempos em tempos, em geral, com certo defasamento, de acordo com a mudança na composição da Câmara dos Comuns. Mas o que quer que significasse em um dado momento, aqueles que trabalhavam com as mãos, fossem mestres artesãos ou trabalhadores, eram sempre excluídos da categoria de cavalheiro. A mera suspeita de que ele fizera trabalho manual em qualquer momento durante sua vida era degradante para um cavalheiro. (ELIAS, 1950, p. 294, tradução minha).⁶⁹

A primeira metade do século XX foi um período de transição entre a concepção de conduta da palavra e aquela de *status social*. A distinção no exército ainda era muito estrita no período inicial da guerra: cavalheiros eram “naturalmente” apropriados para papéis de liderança e já começavam no exército como oficiais, os homens da classe trabalhadora eram praças.

⁶⁸ No original: “I have given all up. I don’t want you to believe I’ve enlisted from a selfish desire to look well in your eyes – but it’s England and all that England means to my soul”.

⁶⁹ No original: “In the course of the twentieth century “gentleman” has become a vague general term referring to conduct rather than social rank. It may be applied to manual workers, to master craftsmen and noblemen alike. During the seventeenth and eighteenth centuries, however, it had a very much stricter social meaning. It was, during the formative period of the naval profession, the distinguishing mark of men from the upper and some portions of the middle classes, setting them off against the rest of the people. Its meaning changed from time to time, usually, with a certain time-lag, in accordance with the changing composition of the House of Commons. But whatever else it meant at a given time, those who worked with their hands, whether master craftsmen or labourers, were always excluded from the ranks of gentlemen. Even the mere suspicion was degrading for a gentleman that he had done manual work at any time during his life” (ELIAS, 1950, p. 294).

Educados nas melhores universidades (em particular Oxford e Cambridge), os filhos da elite em geral faziam seu treinamento para se tornarem oficiais dentro mesmo da universidade. Durante o curso da guerra, porém, a demanda por oficiais era maior do que poderia ser suprido apenas por aqueles que historicamente compunham esses postos e praças passaram a ser promovidos a oficiais, porém somente pela duração da Guerra⁷⁰.

Esses passaram a ser chamados de “*temporary gentlemen*” (cavalheiros temporários), e o seu status na sociedade após o armistício era confuso. Muitos dos oficiais temporários de origens humildes esperavam que seu novo status se estenderia ao período de paz, apenas para serem ridicularizados por suas pretensões. De fato, este é o enredo do filme baseado em uma popular peça de teatro *A Temporary Gentleman* [Um Cavalheiro Temporário] (DURRANT, 1920), uma comédia sobre um trabalhador em uma fábrica que, após voltar da Guerra (onde tinha sido promovido a oficial), sucumbe a delírios de grandeza, achando ser bom demais para voltar a seu antigo emprego e vendo-se no direito de cortejar a filha do antigo chefe! A ele é rapidamente ensinada uma lição, e acaba se casando com uma mulher de seu mesmo “nível” social.

A mobilidade social demonstrada em *Comradeship* é menos radical e, portanto, mais aceitável, afinal John é dono de um negócio, não um trabalhador braçal. Sua ascensão à figura de *gentleman* é marcada não por sua patente, mas por sua mudança de comportamento. Ao abandonar seu egoísmo de classe média pelo paternalismo aristocrático, ele se torna digno do amor de Betty. Outros filmes que elogiam esta flexibilização seguem o mesmo padrão. Em *General Post* [Posto de General] (BENTLEY, 1920) um alfaiate, convencido de que o amor não pode triunfar sobre as barreiras de classe, rejeita a oferta de sua amada, a filha de um lorde esnobe, para que fujam e se casem em segredo. Após voltar da Guerra como um General da Brigada e tendo recebido a mais alta condecoração militar por bravura concedida pelo Império Britânico (há rumores inclusive de que ele receberá um título de nobreza), o pai da moça dá finalmente sua benção à união.

⁷⁰ O exército britânico concedeu 247.061 comissões durante a Guerra, dentre as quais cerca de 100.000 foram para homens que estudaram nas boas escolas e já haviam passado pelo treinamento de Oficiais. A partir de janeiro de 1916 novos batalhões de treinamento para oficiais, contando com cursos de quatro meses para ex-praças, foram formados. Ao final do conflito, 39% dos Oficiais vinham da classe trabalhadora ou baixa classe média. Na Alemanha, a flexibilização dos requerimentos educacionais foi menor, efetivamente barrando soldados de classe baixa à categoria de oficial (WATSON, 2008, p. 121).

O padrão destas histórias garante duas coisas: por um lado, a elite pode se parabenizar por sua flexibilidade e poder de reconhecimento perante aqueles que realmente têm mérito; ao mesmo tempo, podem ficar tranquilos com a ideia de que esses casos são exceções individuais. Acima de tudo, a ascensão é feita nos termos da aristocracia: são os outros que têm de mudar, de se mostrarem dignos (segundo os padrões aristocráticos). Embora a transposição destas barreiras seja retratada como positiva, ela é baseada na aceitação, por parte das classes mais baixas, da justiça do sistema, seu reconhecimento de que as elites merecem sua posição em função de sua superioridade moral, particularmente em termos de seu modelo de masculinidade.

O filme também trata da “camaradagem” entre os homens de classe média e trabalhadora dentro do exército, exemplificada pelas relações de John com seus colegas de regimento. Ele é inicialmente receoso perante os soldados barulhentos e broncos que fazem piadas sobre o fato de ele usar pijamas para dormir e sua relutância em se deitar em uma tenda lotada. Mas suas brincadeiras são bem-intencionadas e John é rapidamente aceito no grupo, formando uma amizade solidária e duradoura com o bem-humorado Ginger. Quando está de licença na Inglaterra, os dois se encontram, ambos ansiosos, porém, para estarem de volta com seus companheiros. Betty têm uma relação similar de amizade com Peggy, uma jovem que trabalhava na loja de John e que ela toma sob sua proteção⁷¹. A tolerância para amizades entre classes diferentes é mais ampla que o amor – não é à toa que Ginger acaba se casando com Peggy e não com alguém da classe de Betty ou até mesmo da de John – pois essa relação têm um forte elemento de paternalismo e condescendência do lado dos mais poderosos.

Uma história similar à de *Comradeship*, mas na qual é o amor de uma mulher mais pobre que gera a mudança no homem, é *Réveille* [Toque de Alvorada] (PEARSON, 1924), um filme perdido, mas que está na lista dos 75 mais procurados do *British Film Institute* por contar com a mais importante atriz do cinema mudo britânico, Betty Balfour. Ele é descrito com a seguinte sinopse: uma costureira impede um pobre ex-soldado de tornar-se um agitador de

⁷¹ Em uma trama secundária que contribui para o ar de propaganda do filme, Peggy fora seduzida, engravidada e abandonada por um alemão chamado Liebmenn, que trabalhava como alfaiate na loja de John. Esta trama serve não só para demonizar os alemães como para exemplificar mais uma vez a ingenuidade de John, que não só o contratou como não percebeu seu comportamento pessoal improprio. O Tenente Baring (o primo aristocrata de Betty) suspeita (com razão) que o alemão esteja agindo como espião e avisa para John que este deve demiti-lo. John se recusa, afirmando confiar totalmente em Liebmenn. Em mais uma improbabilidade típica de filmes do período, John e Ginger enfrentam o alemão corpo a corpo no campo de batalha e o matam. Ginger vê, porém, uma foto de Peggy guardada pelo alemão, e isso causa uma crise em seu relacionamento. Os dois se acertam ao final com ajuda de Betty e John.

esquerda (EDWARDS, 2016, p. 169). O filme ficou famoso por contar com dois minutos de silêncio (a orquestra dentro do cinema ficava sem tocar) quando os personagens estão comemorando o dia do armistício. Betty Balfour, era conhecida como “rainha da felicidade” e era especializada em um tipo de personagem da classe trabalhadora extremamente alegre (BAMFORD, 1999). É o tipo positivo mais comum dos personagens de classe baixa, representando a simplicidade e otimismo com o qual pessoas da classe trabalhadora deveriam enfrentar a vida: nada de confronto ou “agitação”⁷².

A versão hoje mais famosa entre os filmes britânicos mudos desta narrativa do amor transpondo as barreiras de classe flexibilizada pela guerra é provavelmente o filme *Blighty*⁷³ (BRUNEL, 1927). Dado o ano que foi feito, ele é um filme intermediário entre esses que mostravam a Guerra de maneira “sanitizada” e aqueles nos quais todo o terror do conflito é escancarado (que serão analisados no próximo capítulo). A história gira em torno de uma família de aristocratas cujo filho e chofer se alistam imediatamente para lutar na guerra. Sua casa também se transforma em um hospital e o antigo chofer retorna, ferido, para convalescer lá: ele e a filha da família se apaixonam. Enquanto isso, o filho se casa com uma francesa refugiada; ele conta sobre seu casamento apenas para o chofer. Finalmente, a família recebe a notícia de que seu filho morreu na guerra e após o armistício recebem a visita de sua viúva, carregando um bebê. Diferente de *Comradeship*, *Blighty* coloca o ônus da mudança nos aristocratas: eles precisam eliminar seus preconceitos de classe para aceitar tanto sua nora como seu genro. O diretor afirmou que buscou conscientemente cumprir os requerimentos necessários de um filme comercial no período, ou seja, não ir abertamente contra o *status quo*, sem abrir mão de seus ideais, buscando atingir um meio-termo:

[*Blighty*] cumpriu as exigências de um filme patriótico popular ao mostrar uma família decente inglesa se comportando decentemente (...). Também cumpriu os requerimentos de um filme “de guerra”, embora nós nunca tenhamos mostrado a guerra, mas sim as reações a ela no fronte doméstico. E era, discretamente, um filme

⁷² Posteriormente, no cinema falado, o papel de Betty seria tomado por Gracie Fields, entre as mulheres, e George Formby, entre os homens, os dois maiores astros do cinema britânico da década de 1930, conhecidos pelos seus musicais repletos de músicas otimistas. Um das mais famosas músicas de Fields, cantada no filme de mesmo nome, encapsula perfeitamente esta mensagem: *Looking on the Bright Side* [Olhando o lado positivo].

⁷³ O título é de difícil tradução. *Blighty* é uma palavra para a Bretanha, e se tornou durante a Guerra não só a maneira carinhosa de se referir à ideia do “nação-lar”, mas também um termo para um ferimento que fosse grave o suficiente para que o soldado fosse mandado para convalescer em casa, mas ao mesmo tempo não perigoso a ponto de colocar a vida do soldado em risco. Era, portanto, o tipo de ferimento “ideal”.

anti-guerra, ao invés de um filme pró-guerra (BRUNEL, 1949, p. 126–127, tradução minha)⁷⁴.

Se qualquer sentimento anti-guerra ainda precisava ser transmitido “discretamente”, é também verdade que neste período representações negativas dos antigos inimigos alemães também não eram aceitáveis, de modo a preservar as relações delicadas entre o Reino Unido e a Alemanha. O filme *Dawn* [Amanhecer] (WILCOX, 1928), sobre a principal mártir britânica da Primeira Guerra, a enfermeira Edith Cavell, executada pelos alemães por ajudar britânicos a fugirem da Bélgica, não recebeu um certificado do *British Board of Film Censors* [Conselho Britânico de Censores de Cinema] por pressão do embaixador alemão e do Secretário de Relações Exteriores britânico, por suposto sentimento anti-alemão (LOW, 1971, p. 66–68). Ironicamente, grandes esforços foram feitos para que os alemães fossem retratados o mais positivamente possível dentro das circunstâncias. Embora os responsáveis (particularmente Traugott von Sauberzweig, o governador militar alemão de Bruxelas) correspondam ao registro histórico, Wilcox oferece diversos retratos favoráveis de alemães mais baixos na hierarquia, entre eles um soldado que se recusa a trair Cavell e o soldado que não quer cumprir a ordem de executar uma enfermeira, um drama que forma o clímax do filme. No entanto, o *London County Council* [Conselho do Condado de Londres] o passou após solicitar pequenos cortes nas cenas finais, e a maioria das autoridades locais seguiram o exemplo, permitindo que o filme fosse exibido nacionalmente, tendo feito muito sucesso (*ibid*).

O *British Board of Film Censors* (BBFC) foi criado em 1912 pela própria indústria para não ficar à mercê de distintas regulações regionais por todo o país. As regras que guiavam o conselho lidavam com questões políticas, religiosas, de moralidade sexual, crueldade ou violência, e proibiam representações cinematográficas de “horrores realistas” ou exploração de “incidentes trágicos” da Guerra, assim como qualquer referência a “tópicos controversos”, interpretados, em geral, como qualquer tema que convidasse uma reflexão crítica ao *status quo*⁷⁵. Em função do BBFC não ser um órgão oficial do governo, suas ações eram vistas por

⁷⁴ No original: “It fulfilled the requirements of a popular patriotic film, in that it showed a decent English family behaving decently (...). It also fulfilled the requirements of a ‘war’ picture, although we never showed the war, but rather the reactions to it on the home front. And it was, quietly, an anti-war picture rather than a pro-war picture” (BRUNEL, 1949, p. 126–127).

⁷⁵ As regras que guiavam o conselho foram publicadas de 1917 a 1932, sendo o primeiro grupo naturalmente estrito em relação àquilo que poderia ser interpretado como desmoralizador, dado que o Império Britânico ainda estava em Guerra. Das 43 regras, 34 lidavam com questões religiosas, de moralidade sexual ou crueldade e violência. As regras de número 15 a 22, porém, lidavam com censura política (BRITISH BOARD OF FILM

muitos como “auto-censura” e, portanto pouca atenção foi concedida à instituição, inclusive por historiadores (SIGEL, 2013). Para Pronay (1982), porém, o fato de o órgão ser independente era uma estratégia – de muito sucesso – do governo para que as suas ações não passassem por escrutínio público. Em função disso, a censura britânica para o cinema no período era uma das mais estritas do mundo entre países democráticos, ao mesmo tempo em que atraía poucas críticas. Outros autores apontam para o fato de que o cinema do período era particularmente popular entre as classes mais baixas como o motivo pelo qual era mais controlado que a imprensa ou até mesmo o teatro (ALDGATE; RICHARDS, 2009; CHAPMAN, 2005; RICHARDS, 1984; SHAFER, 1997). Com orgulho justificável, o então presidente do BBFC, Lorde Tyrrell, disse à Associação de Exibidores em 1937: “Podemos nos orgulhar de observar que não há um único filme em exibição hoje em Londres que trate de qualquer uma das questões prementes do dia” (BBFC ANNUAL REPORT, 1937, p. 4 *apud* CHAPMAN, 2005, p. 30, tradução minha).

Seria errado, porém, sobrevalorizar o poder da censura a ponto de entender que filmes que tratavam dos temas proibidos pelo BBFC não existiam no período aqui analisado *puramente* por medo da censura. O BBFC não era uma instituição “acima” do resto da sociedade, em direta oposição ao que os produtores e o público queriam ver nas telas. Apesar de as mesmas regras terem se mantido ou sido incrementadas durante todo o período, sua interpretação mudou junto com o que o resto da sociedade julgava ser “decente”, e filmes que provavelmente teriam sido proibidos na primeira metade dos anos 1920 foram aprovados poucos anos depois com poucos cortes⁷⁶. No entanto, como afirma Rachel Low, “a mudança sempre é feita no ritmo daqueles setores da sociedade menos dispostos a mudar, servindo, por sua própria natureza, como um grilhão” (LOW, 1971, p. 63, tradução minha)⁷⁷, ou seja, algo feito para retardar seu ritmo.

CLASSIFICATION, 2018). Além das já mencionadas sobre a guerra, não era possível mostrar antagonismos entre capitalistas e trabalhadores ou colocar em dúvida figuras de autoridade. Essas regras não eram excepcionais para o período; o que é digno de nota é que uma vez que a paz foi declarada e a censura postal, impressa e telegráfica foi suspensa, o BBFC continuou a aplicá-las. E novas regras eram adicionadas quase todos os anos: em 1930, as iniciais 34 tinham virado 98, e incluíam proibições a temas calculados para fomentar agitação social ou descontentamento, representações de agitação ou violência e de conflitos entre as forças armadas e a população (PRONAY, 1982, p. 103–104).

⁷⁶ É o caso, por exemplo de *All Quiet on the Western Front* [Nada de Novo no Fronte] (1930), que será discutido no próximo capítulo, em contraste com a censura ao filme da Alemanha.

⁷⁷ No original: “the change is always made at the rate of those sectors of society least willing to change, serving by its very nature as a drag” (LOW, 1971, p. 63).

Por outro lado, a grande maioria das críticas ao Conselho eram por considerarem suas decisões demasiado *liberais*, particularmente quanto a questões de moralidade e sexualidade (PRONAY, 1982, p. 119)⁷⁸. Ademais, não é por acaso que tantos viam o BBFC como mera “auto-censura” da indústria cinematográfica. Embora esta visão diminuísse o papel importante do governo britânico e de seu interesse em manter a “independência” do órgão, ela não deve ser substituída por uma concepção maniqueísta que apague o papel da própria indústria em estabelecer o Conselho, apontar os seus censuradores (apenas o presidente era apontado pelo Secretário de Estado para Assuntos Internos) e garantir que as decisões do órgão fossem acatadas pelos exibidores – afinal, por não ser um órgão do governo, o BBFC e suas decisões não eram legalmente vinculantes, como mostrou o caso de *Dawn*.

O apoio da indústria à estrutura social e ideologia dominante vinha principalmente dos próprios produtores, que tinham interesse em manter a boa vontade do governo para assegurar a proteção governamental que a indústria precisava para competir com os americanos (RICHARDS, 1984, p. 323). A indústria cinematográfica era dirigida por homens que desejavam ser vistos como parte do próprio *establishment* para ganhar respeitabilidade tanto para si mesmos como para o cinema em geral. Para tanto, eles se retratavam como cumprindo um papel vital na projeção dos “valores britânicos”, que contrastavam, rotineiramente, com a “vulgaridade” dos filmes norte-americanos (BAMFORD, 1999). Em termos gramscianos, eles viam seus interesses em mais do que fazer dinheiro, cumprindo um papel importante para a manutenção da hegemonia da classe dominante e, por extensão, de seu *habitus* masculino como o hegemônico.

A indústria produzia estrelas que eram utilizadas para projetar qualidades compatíveis com a manutenção do *status quo*, tanto em sua representação da classe dominante quanto da classe trabalhadora. O tipo dominante do *gentleman* era a masculinidade hegemônica da época, enquanto as masculinidades representadas por personagens da classe trabalhadora eram ou caracterizadas por um bom humor frente a qualquer adversidade, de modo a projetar aceitação alegre diante de seu lote na vida ou, quando apresentavam qualquer descontentamento, de modo negativo e agressivo. É importante notar também que a representação das estrelas da classe

⁷⁸ Só entre 1930 e 1933 os padrões de censura moral do BBFC foram atacados pelos seguintes grupos: a Igreja Wesleyana; a Associação Judaica; a Associação de Dirigentes; a Comissão de Inquérito do Cinema, representando 27 grupos locais de clérigos, educadores, psicólogos e outros; o Conselho Internacional das Mulheres; a União Nacional de Mulheres Professoras, a União das Mães e o Bispo de Londres (PRONAY, 1982, p. 125).

trabalhadora como cômicas e as estrelas da classe média como sérias reforçou ainda mais a estrutura existente em que o poder estava nas mãos dos responsáveis, em oposição às classes frívolas (RICHARDS, 1984).

5.2 O cavalheiro e o bruto: *The Passionate Adventure*

The Passionate Adventure (1924) é um filme britânico típico de meados da década de 1920 em relação à maneira como aborda a Guerra: o conflito aparece pouco, mais como um catalisador das mudanças psicológicas do protagonista do que como um foco da narrativa. Foi a primeira produção da Gainsborough Pictures, que se tornaria uma das principais produtoras britânicas de 1924 até 1949, quando fechou. A empresa tinha laços com a principal produtora alemã, UFA, e já em 1924 assinaram um contrato de coprodução. Michael Balcon, o criador da Gainsborough e principal produtor do cinema mudo britânico, incentivou seu protegido, o jovem Alfred Hitchcock (que trabalhava como roteirista, diretor de arte e assistente-diretor), a trabalhar como aprendiz nos estúdios da UFA para aprender com os mestres alemães no final de 1924.

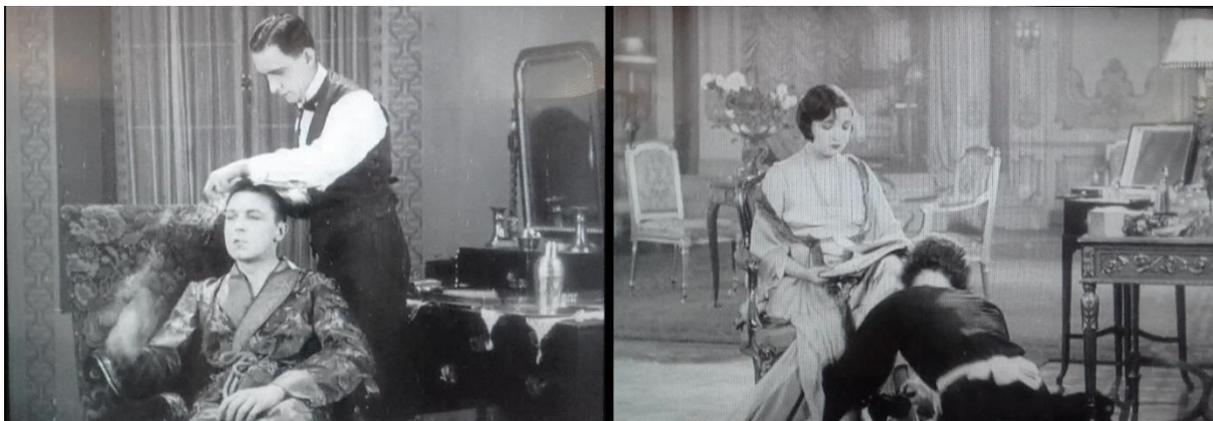
Apesar de ser uma produção anterior a esse período de coproduções com a Alemanha, *The Passionate Adventure* já conta com certos elementos que indicam a influência do cinema continental. Escrevendo em fevereiro de 1924, o diretor, Graham Cutts, fez uma comparação direta com *Caligari* em um artigo sobre os gostos do público britânico: “[Caligari] é um movimento violento demais no campo das experiências mentais para ser universalmente aceitável, mas haverá desenvolvimentos futuros nessa linha”⁷⁹ (CUTTS, 1924 *apud* (MILLER, 2018)). A influência expressionista é reinterpretada de maneira menos radical, mais palatável para as audiências britânicas. *The Passionate Adventure* busca conferir significado por meio do simbolismo e é mais econômico que a média dos filmes britânicos da época em termos do número de intertítulos; o contraste com o didático *Comradeship* é particularmente marcante. O filme, sobre um casal (Adrian St. Clair e Drusilla) cuja relação é fria e distante, conta com diversos enquadramentos focados em uma porta fechada que separa os cômodos dos dois⁸⁰. Repetidas vezes, os protagonistas se voltam para essa porta, apenas para desviarem os olhos

⁷⁹ No original: “[Caligari] is too violent a swing into the realms of mental experiences to be universally acceptable, but along that line future developments lie”.

⁸⁰ Sua importância é tamanha que o título do filme no Brasil é “A Porta Fechada”.

novamente. O conflito interior dos personagens revelado pelo exterior, porém sem desafiar a verossimilhança.

A única versão do filme sobrevivente faz parte do arquivo nacional do *British Film Institute*, por isso o vi em Londres apenas uma vez. As análises são baseadas em imagens tiradas da tela e anotações feitas em um caderno. A cópia tem intertítulos em alemão, por isso as traduções serão feitas a partir dessa língua. O título em alemão, *Ehe in Gefahr* [Casamento em Perigo], foca nas dificuldades do casal, enquanto o original britânico se refere à aventura que acordou as paixões de Adrian a ponto de salvar o seu casamento. Os problemas de Drusilla e Adrian são extremamente marcados por classe: eles vivem em uma casa luxuosa, com diversos cômodos que os separam fisicamente e seu comportamento contido pode ser interpretado como um cumprimento à risca de seus respectivos papéis de classe e gênero. Ao mesmo tempo, o cumprimento de seus papéis lhes causam dor, e ambos parecem cientes de que algo está faltando em suas vidas. Ricos e ociosos, em todas as cenas que se passam na luxuosa residência dos dois eles estão ou recebendo convidados ou sendo atendidos por seus criados; a introdução que temos dos dois personagens é extremamente similar, ambos sentados em uma cadeira nos seus respectivos cômodos sendo vestidos por criados. Entre eles, a porta fechada.



Adrian e Drusilla, com seus respectivos criados

O equilíbrio frio de suas vidas é interrompido pela Primeira Guerra Mundial. Como é esperado dele, Adrian se voluntaria e, em uma cena que ecoa os relacionamentos um tanto condescendentes mostrados em *Comradeship*, o *gentleman* Adrian conversa com um soldado de classe mais baixa, que não entende seus sentimentos mais complexos, mas funciona como um catalisador para a introspecção de Adrian. Este se dá conta de que a Guerra acordou algo nele e percebe que ama sua esposa. Ao voltar para casa após o armistício, porém, ele a encontra

tão fria como antes. Um dia, ele lê em um livro a seguinte frase: “A maioria das doenças nervosas surgem porque o paciente não tem nada para fazer; essas pessoas deveriam ir para a parte sombria de Londres para ver como a vida trata as pessoas!”⁸¹ A menção a “doenças nervosas” parece aludir ao *shell shock*, e de fato a ideia que Adrian tem em seguida pode ser interpretada como sintoma de alguma sequela psicológica da guerra: ele decide se vestir como um membro da classe trabalhadora e viver por uns dias na zona leste de Londres, a área mais pobre e perigosa da cidade, para alimentar seu novo apetite por aventura. O filme parece sugerir que viver a vida como uma pessoa pobre é uma experiência tão diferente e perigosa para alguém da estirpe de Adrian quanto a própria Guerra. Dado que não tem um emprego, ele é forçado a mentir para sua esposa que está indo numa viagem para jogar golfe.

Assim que chega na zona leste fantasiado de trabalhador, Adrian intervém em uma briga entre um homem bruto (Herb) e uma bela jovem (Vicky); o bruto o empurra ao chão e deixa Adrian desacordado. O contraste entre os dois homens é interessante, pois diz muito sobre as figuras colocadas como ideais de masculinidade no filme. Repetidas vezes, Adrian é mostrado como o homem mais fraco, porém é sua coragem e seu senso de justiça – exemplificados por sua tentativa de defender uma moça desconhecida de um homem forte e violento – que o marcam como um herói. Herb, em contraste, é um criminoso violento e sem autocontrole, duas características que Adrian usará a seu favor para fazer com que ele seja preso. No clímax do filme, quando Herb tenta se vingar, ele quase mata Adrian: é Vicky, com uma faca, que salva “seu protetor”; porém, mesmo sua ação não é retratada como positiva, a solução de problemas pela violência extrajudicial só causa outros problemas: acreditando que Vicky matou Herb, ela tem que fugir e Adrian decide assumir a culpa pelo crime. A revelação final de que Herb sobreviveu é um alívio.

O conflito entre os dois homens é uma disputa entre dois modelos de masculinidade que são dominantes em seus respectivos campos: o *gentleman* Adrian, ao sair da esfera onde seu cavalheirismo lhe confere poder, inicialmente é derrotado pelo forte Herb, representante de uma masculinidade trabalhadora criminosa. Adrian utiliza, porém, as regras da lei (que têm poder

⁸¹ No original: “Die meisten Nervenkrankheiten entstehen dadurch, dass der Patient nichts zu tun hat; solche Leute sollten sich einmal nach dem dunkelsten London begehen, um fort zu sehen, wie das Leben die Menschen anpackt!”.

sobre todos os campos da sociedade) para derrotar Herb; no processo, a masculinidade do cavalheiro é revelada como superior e o *status quo* é reinstituído.

É revelador sobre os modelos de masculinidade hegemônica no cinema britânico o fato de que ambos os atores que interpretam essa dupla foram para Hollywood pouco tempo depois deste filme, mas interpretando papéis bem diferentes. Victor McLaglen (Herb) continuou a fazer papéis de homens fortes e grosseiros, porém em Hollywood este era o herói e protagonista. Nada ilustra isso melhor do que o título de seu primeiro filme nos EUA: *The Beloved Brute* [O Bruto Amado] (BLACKTON, 1924). O ator ficou famoso em um dos dez filmes mais populares do período mudo, a comédia sobre a Primeira Guerra *What Price Glory?* [Que Preço pela Glória?] (WALSH, 1926). O filme, sobre dois soldados que disputam em absolutamente tudo, inclusive pelo amor de uma francesa, contou com ele no papel principal. McLaglen se adaptou bem à figura do herói americano e mesmo a transição para o cinema falado não lhe roubou esses papéis. Nascido na zona leste de Londres, o porte e *habitus* de McLaglen eram tão distantes da figura do *gentleman* (que se tornou sinônimo de “inglês” no cinema americano) que ele interpretava principalmente americanos e irlandeses.

Já Clive Brook (Adrian) continuou nos papéis que já estava acostumado a interpretar; apesar de nunca ter feito o mesmo sucesso de McLaglen nos EUA, ele ficou conhecido por interpretar em três filmes um dos maiores símbolos internacionais do tipo “*gentleman* inglês”: Sherlock Holmes. Em função de contaram, naturalmente, com um maior número de personagens britânicos do que os filmes de Hollywood, o *gentleman* não tinha o mesmo monopólio sobre a caracterização de personagens britânicos demonstrada nos EUA. Ainda assim, o tipo se mostra hegemônico entre os protagonistas heroicos. Personagens masculinos da classe trabalhadora podem ser divididos em geral em dois tipos: o homem simples e bem-humorado, que serve para trazer um alívio cômico para a história (como Ginger em *Comradeship*) e o homem grosseiro e violento (personificado por Herb, em *The Passionate Adventure*).

De acordo com Spicer, em um trabalho sobre masculinidades retratadas no cinema britânico de 1943 a 1960, o tipo do *gentleman* permanece o modelo hegemônico até os anos 1950, quando outros modelos passam a competir com ele por hegemonia, em particular o do “homem comum” e o do “homem durão”. Estes dois são mais comuns nos filmes americanos e fazem parte de uma ideologia individualista de elogio à ideia do *self-made man* (aquele que

“venceu” na vida como fruto do próprio esforço). Ele frequentemente se opõe às figuras de autoridade que figuram na história, desafiando o *status quo* (como é representado pela narrativa). Já o tipo central da cultura britânica é um produto da tradição, associado à aristocracia, valores estáveis e conservadores. Em função de sua origem social privilegiada, o cavalheiro não precisava ser durão: ele não precisa competir porque já é bem-sucedido. Suas características principais são o autocontrole, autoridade moral e sua defesa do *status quo*, tanto ativa (dentro da narrativa), como simbolicamente (SPICER, 2005, p. 83).

Seus dramas são, em geral, relacionados à dificuldade de corresponder à suas próprias expectativas, de fazer o que, no fundo, sabe que é certo: por este motivo, os arcos narrativos comuns com o personagem são a sua transformação na figura ideal do *gentleman*. A luta principal é interna, não com um antagonista encarnado por outra figura. Mesmo no caso de *The Passionate Adventure*, Herb não é propriamente um vilão, sendo um personagem pequeno demais para tanto. O conflito principal é o de Adrian e Drusilla para acharem um equilíbrio entre o casamento respeitável, mas distante e uma vida apaixonada. Ao contrário do protagonista de *Comradeship*, Adrian sempre foi um cavalheiro que não precisa trabalhar e que se alistou na Guerra imediatamente. O que faltava para ele era “paixão” (daí o título do filme), algo que ele consegue ao ter contato com circunstâncias difíceis, às quais ele não estava acostumado: primeiro, a Guerra, segundo, a pobreza. É importante, porém, o fato de que Adrian aprende essa lição e volta, transformado, para seu mundo de elite. Apesar de não ter vivido uma experiência como a dele, Drusilla também é transformada pela ausência do marido; seus ciúmes a fazem perceber que o ama. Novamente, o *status quo* é mantido por meio de uma leve mudança, e as hegemonias de classe e gênero se mantêm.

5.3 Filmes alegóricos britânicos

Por mais que a Guerra apareça diretamente no cinema britânico da década de 1920, o retrato do conflito nesses filmes é um tanto higienizado. Os traumas mais profundos da morte em massa e dos danos físicos e psicológicos de soldados mal aparecem – e mesmo quando o fazem, é com a garantia de um final feliz. Assim, a cegueira de John Armstrong em *Comradeship* é curada e o casamento de Adrian St. Clair e Drusilla em *The Passionate Adventure* é reparado. Nos dois casos, a Guerra acaba sendo, inclusive, uma força positiva, um

catalisador de mudanças necessárias nos protagonistas em direção a um comportamento mais heroico.

Essas representações diretas não eram, porém, a única maneira em que a Guerra aparecia no cinema britânico do período. Assim como no caso alemão, os temas mais sensíveis apareciam em formato de alusões e metáforas. Ao se referir à Guerra sem nomeá-la, estes filmes tinham uma margem de manobra maior para tratar de seus efeitos negativos de modo mais “honesto”. Não só porque o ambiente cultural ainda não era propício para algo que colocasse em dúvida a validade do conflito – e, por extensão, a justificativa para as mortes de tantos –, mas também por conta da censura, como apontado anteriormente.

Alguns desses filmes o fazem simplesmente “apagando” a Guerra e colocando algum outro desastre mais “trivial” em seu lugar, similar ao acidente de trem em *Orlacs Hände*. No também dirigido por Graham Cutts *The Wonderful Story* [A História Maravilhosa] (1922), Robert, um homem viril, cai de uma escada na véspera de seu casamento e fica paraplégico, levando sua noiva, Kate, a se apaixonar por seu irmão, o gentil Jimmy. O filme encoraja simpatia em relação à mudança nos sentimentos de Kate, dado que Robert se torna grosseiro e amargo após seu acidente, ressentindo-se de seu irmão e noiva. O dilema de Kate, ainda assim, é declarado abertamente nos intertítulos, que colocam o desejo feminino em primeiro plano: “Ela havia amado esse homem – mas agora – teriam os sentimentos dela mudado?”; “Ele a arrebatara com sua força, sua virilidade, seu animalismo soberbo. Mas agora ele não era mais aquele homem”. Com um gesto de resignação, Kate guarda seu vestido de noiva, enquanto o texto conclui brutalmente: “Os atributos que ela venerava em Robert Martin estavam mortos e o amor dela por ele estava morto” (tradução minha)⁸².

Se o motivo para a debilitação de Robert fosse a Guerra, muito provavelmente a escolha de Kate não seria tratada pelo filme com a mesma compreensão. O papel ideal da mulher perante o veterano é o personificado por Betty em *Comradeship*: fiel e maternal, sequer colocando como possibilidade o abandono do soldado debilitado. Não é por acaso que, neste filme, a notícia de que a cegueira de John é curável vem na última cena, depois que os dois já estão

⁸² Os três intertítulos, no original: “She had loved this man – but now – were her feelings different?”; “He had swept her off her feet by his strength, his virility, his superb animalism. But now he was not that man any more” e “The attributes she had worshipped in Robert Martin were dead, and her love for him was dead”.

casados. A devoção de Betty precisava ser testada, e ela passou. Já em *The Wonderful Story*, ao imputar a deficiência de Robert a um acidente caseiro, os efeitos sobre o desejo feminino de ter de se colocar num papel de cuidadora daquele que – particularmente nessa sociedade extremamente patriarcal – deveria ser o “cuidador”. As características extremamente masculinas de Robert (“sua força, virilidade e magnetismo”) foram justamente o que atraiu Kate, mas seu acidente o feminilizou e infantilizou, deixando-o dependente dela.

Há outra questão que distancia o tratamento franco deste tema em *The Wonderful Story*, daquilo visto em filmes de Guerra: Robert é um fazendeiro. A identidade do homem da classe trabalhadora é apontada como mais atrelada ao seu corpo e suas capacidades físicas do que a de um *gentleman* – em parte, claro, por um motivo material, afinal sua capacidade física era fundamentalmente atrelada à sua renda. Por extensão, o abandono de um trabalhador por parte de uma mulher é mostrado como mais compreensível, como se o corpo forte de Robert fosse tudo que ele era – após o acidente, ele vira “outro homem” – enquanto o corpo sadio de um *gentleman* representa apenas parte de sua identidade, afinal, como os intertítulos declararam em *Comradeship*, Betty fora “atraída pelo excepcional intelecto” de John Armstrong. As conexões de *The Wonderful Story* com os efeitos da Guerra foram reconhecidas por críticos (que aclamaram o filme), embora em geral de modo não explícito, como no comentário do jornal da indústria cinematográfica *Kinematograph Weekly* sobre a “representação extremamente humana de algo que deve estar ocorrendo em muitas vidas atualmente” (KINEMATOGRAPH WEEKLY, 1922, p. 56 *apud* GLEDHILL, 2011, p. 98). O filme foi um fracasso nas bilheterias (LOW, 1971, p. 133), e Gledhill (2011, p. 98) chega a especular que foi justamente por conta deste tratamento “humano” para a história de uma mulher que coloca seu desejo antes de sua responsabilidade maternal perante o homem que um dia amou.

5.4 O homem vitimizado: Ivor Novello e *The Lodger*

Na bibliografia sobre os filmes que apresentam o trauma da Guerra por vias indiretas, os mesmos nomes aparecem repetidamente: os diretores Graham Cutts e Alfred Hitchcock, o produtor Michael Balcon e o ator Ivor Novello. Não por acaso, todos eles eram associados à *Gainsborough Pictures*, que, como dito na seção anterior, foi fortemente influenciada pelo cinema expressionista e fez diversas coproduções na Alemanha. Se os produtores e diretores são associados ao cinema alemão por seu maior recurso a contar a história de maneira visual,

(utilizando simbolismo e poucos intertítulos, ao mesmo tempo em que o movimento da câmera ainda é relativamente contido e a edição está longe da montagem do cinema soviético), a persona de Novello é comparável à figura do “homem ferido”, tão comum no cinema de Weimar, e particularmente associada ao ator Conrad Weidt⁸³ (que representou o sonâmbulo Cesare e o atormentado Orlac). Ambos tinham o mesmo tipo magro, com um rosto extremamente branco (comumente exagerado pela maquiagem) e expressivo que indicava certo sofrimento. No entanto, diferentemente de Weidt, Novello era um galã e o ator mais popular do cinema britânico na década de 1920 – particularmente entre as mulheres, ficando em primeiro lugar em diversas listas de atores mais amados votadas por fãs em revistas durante toda a década (WILLIAMS, 2003).

Apesar de seu sucesso como ator de cinema, hoje ele é principalmente lembrado pelo seu trabalho como compositor, roteirista e ator de teatro, tendo abandonado o cinema em 1934 para se dedicar exclusivamente ao teatro. Antes mesmo de começar a atuar, ele se tornou uma celebridade nacional por ter escrito com apenas 21 anos um dos mais famosos hinos da Primeira Guerra mundial, *Keep the Home Fires Burning* [Mantenham as Lareiras Queimando]. Sua figura de “jovem patriota” foi amplamente explorada no início de sua carreira como ator, com sua autoria da música sendo mencionada em quase todas as críticas a seus primeiros filmes (WILLIAMS, 2003). A associação direta de Novello na mente de tantos com a Primeira Guerra, para Williams, é também parte da explicação para sua associação – mesmo que nunca diretamente – com vítimas de *shell shock*. Ele representava, ao mesmo tempo, a nostalgia e inocência perdida na Guerra e o trauma que o transforma em uma figura um tanto sombria e, frequentemente, trágica.

Miriam Hansen (1986) argumenta que a década após a Guerra foi um período em que contradições fruto da Primeira Guerra em termos de masculinidade foram encarnadas na persona de certos atores; embora sua análise seja focada em Rudolph Valentino (o protótipo do “amante latino”, um ator italiano que se tornou o maior *sex symbol* do cinema mudo hollywoodiano), sua análise se encaixa perfeitamente à figura de Novello, que era constantemente comparado a Valentino. Ambos eram sensuais e desejados pelo público feminino (com um nível de furor constantemente depreciado na imprensa) e sua beleza era ao

⁸³ Não surpreendentemente, ao fugir da Alemanha após a tomada nazista, Weidt foi contratado pela Gainsborough Pictures.

mesmo tempo admirada e criticada – às vezes ferozmente – por ser “afeminada”. Seu estrelato era fundamentalmente ligado às mudanças nas relações de gênero do período, que colocaram as mulheres como um grupo consumidor chave. Novello e Valentino eram comumente chamados de *matinée idols*, um termo para atores masculinos adorados por seus fãs – particularmente mulheres – e cujo tom é levemente pejorativo, dada a presunção de que seus filmes são vistos principalmente nos períodos menos prestigiosos da manhã ou tarde. O apelo sensual dos dois junto ao público feminino era ao mesmo tempo buscado pelos estúdios e satirizado pela imprensa.

Suas figuras demonstram uma inversão do que a influente teórica feminista do cinema Laura Mulvey chamou de o “olhar masculino” [*male gaze*] assumido pela câmera na maioria dos filmes narrativos (MULVEY, 1975). Como ilustrado pela figura abaixo – tirada do filme *The Rat* [O Rato] (CUTTS, 1926), tão popular que teve duas sequências – é a mulher que olha para o personagem de Novello com interesse sexual. Ela o observa de frente, enquanto ele a olha de lado e chega a colocar a o polegar nos lábios em uma pose tipicamente apresentada por mulheres nas telas, mas raramente por homens. Até mesmo nessas imagens sem o contexto da cena – em que a rica Zelig corteja o pobre Pierre – fica claro que ela é o sujeito e ele o objeto de seu “olhar feminino”. Essa relação não é sem problemas: Zelig é retratada como a antagonista, a causa de uma série de problemas que quase levam Pierre à loucura e prisão, no primeiro filme, e a se tornar um morador de rua, no segundo filme. E ela não é a única: todas as mulheres que o olham com desejo são retratadas de modo negativo; somente a angelical Odille, com quem Pierre tem uma relação fraternal, é uma figura positiva entre as jovens mulheres que o desejam. Ainda assim, como na teorização original de Mulvey, mais importante que o olhar das personagens dentro da história é o olhar *da câmera*, que o “olha” mais como a *femme fatale* Zelig do que como a virginal Odille. Novello é comumente banhado em luz difusa (usada geralmente para iluminar rostos femininos, ao invés da iluminação mais dura reservada para os masculinos), seu rosto capturado mais para maximizar sua beleza do que suas expressões. Ele “posa” para a câmera mais do que atua, constantemente arranjando o rosto e o corpo de modo a capturar sua beleza ao máximo.



A cortesã Zelie olhando para Pierre (Ivor Novello)

Como é possível que um homem tão claramente distinto do ideal de masculinidade do período – o *gentleman*, que nunca demonstrava fraqueza ou emoções e que seguia um código moral estrito, cujas feições e movimentos eram fortes ao invés de delicados – fosse o maior astro do cinema britânico? Gael Sweeney (1993, p. 1–2) faz uma diferenciação entre “astros” e “ídolos” que é extremamente útil para responder essa questão. Tanto a masculinidade do astro como sua (hetero)sexualidade é firme, assegurada e estável. Os exemplos de Sweeney são principalmente de Hollywood entre os anos 1940 e 1960, como John Wayne, Clark Gable, Gary Cooper e Clint Eastwood, portanto os tipos específicos associados a esses astros também são particularmente americanos: eles interpretam cowboys, soldados e policiais. No cinema britânico do entreguerras o tipo hegemônico do *gentleman* tem características próprias que o diferenciam do modelo hegemônico americano (Clive Brook, que interpreta o protagonista de *The Passionate Adventure*, é o principal exemplo do período mudo)⁸⁴.

O ponto geral de Sweeney transcende, porém, os *tipos* que esses atores interpretam, o Astro, como representante da masculinidade hegemônica pode tomar diversas formas, mudando com o tempo; o que o identifica é que seus fãs tendem a ser o espectador “comum” – isto é, o “neutro”, aquilo que não é marcado, mas na verdade representa homens brancos e

⁸⁴ Outros exemplos mais famosos do período posterior seriam Leslie Howard (Professor Higgins em *Pygmalion* [Pigmalião] (1939) e Ashley Wilkes em *Gone With the Wind* [E o Vento Levou] (1939). Neste último, a diferença entre o ideal do *gentleman* no Reino Unido e nos EUA fica clara: Wilkes é um “falso ideal”, revelado como tal pela narrativa em comparação com o mais “americano” ideal representado por Rhett Butler (Clark Gable). De acordo com Spicer (1998), o ideal do *gentleman* deixa de ser hegemônico no Reino Unido no pós-Segunda Guerra, pois passa a competir com os ideais do homem “durão” (da classe trabalhadora) e o “homem comum” (da classe média). Para o autor, James Bond – a união do homem durão e do *gentleman* – seria o exemplo paradigmático da transformação do ideal de masculinidade, forçada pela competição destes dois modelos alternativos.

heterossexuais. Os espectadores masculinos encontram sua própria masculinidade, sexualidade e poder refletidos (em uma versão idealizada) de volta neles, confirmando seu próprio status e superioridade em uma sociedade patriarcal. Astros dependem do olhar de outros homens para validação; a admiração de outros grupos (como mulheres, gays ou minorias) é apreciada, mas não necessária: eles *precisam* da autoridade do paradigma masculino dominante para confirmar seu poder como estrelas.

Os ídolos, por outro lado, são figuras masculinas mais instáveis porque dependem do “olhar feminino”. As mulheres, como consumidoras, são capazes de alçar um ator à fama porque os estúdios querem seu dinheiro como espectadoras – por isso, os ídolos surgem como efeito da crescente independentização financeira feminina no entreguerras (HANSEN, 1986, p. 7). Por outro lado, mulheres não são as árbitras da masculinidade hegemônica, sendo incapazes de conferir, sozinhas, o status de ideal masculino. A masculinidade dos ídolos é, portanto, problemática e instável e são frequentemente feminizados, com atuações muitas vezes chamadas de *camp* (conscientemente exagerada, afetada, teatral e, por extensão, feminina). Os ídolos são capazes de gerar um tipo de adoração fanática que é raramente vista em relação aos astros, particularmente por parte de adolescentes, mulheres e gays, o que Richard Dyer atribui ao fato de esses grupos serem parcialmente excluídos da articulação dominante da cultura – adulta, masculina e heterossexual (DYER, 1998, p. 32).

São os astros, portanto, que representam a masculinidade hegemônica, o ideal a ser emulado pelos homens em geral. Já os ídolos representam uma ameaça a esse ideal, uma transgressão que deve ser contida, o que é feito, em grande parte, por meio de sua ridicularização por homens heterossexuais, os verdadeiros árbitros da masculinidade hegemônica. Essas posições não são, claro, estáticas. Como coloca Connell (1995) em seu trabalho sobre masculinidade hegemônica, toda hegemonia está sempre sendo desafiada por modelos contra-hegemônicos; se esses desafios têm sucesso, a forma hegemônica é suplantada ou – o que é mais comum – modificada de modo a incorporar características da forma desafiadora. Por esse motivo, creio que alguns exemplos de ídolos que Sweeney identifica (como Marlon Brando, James Dean ou os Beatles) seriam melhor categorizados como figuras que passaram de uma categoria para a outra ao conquistarem o respeito do público masculino, como parte do processo de transformação da masculinidade hegemônica em seus respectivos contextos. Para realizar essa transição, os ídolos muitas vezes precisam “abdicar” de seu apelo

ao público feminino, como no caso do ganho de peso de Brando ou do encerramento das aparições públicas do Beatles.

Por representarem uma masculinidade transgressora, seus papéis tendem a ser de criminosos, rebeldes e homens traumatizados, ao invés das figuras estáveis de autoridade interpretadas pelos astros. Há mais espaço para ambiguidade moral e sexual nos personagens, que representam uma atração pelo perigo por parte das personagens femininas. De modo nada surpreendente, sua personificação do perigoso e sedutor “Outro” é muitas vezes atrelada à papéis exóticos e até racistas. Novello, apesar de ser galês e ter um sotaque típico da elite, tendo estudado em Oxford, tinha uma aparência facilmente reconhecida como “latina” dependendo de sua maquiagem e figurino, que o colocava frequentemente interpretando personagens estrangeiros. Em *The Rat*, seu papel mais popular do período, ele interpretou um membro do submundo parisiense, um ladrão sempre acompanhado por sua faca. Em *Carnival* (KNOLES, 1921), seu primeiro papel em um filme inglês e uma reinvenção de Otelo, ele faz o vilão, um ator italiano que tenta seduzir a esposa de seu melhor amigo; em *The Man Without Desire* [O Homem Sem Desejo] (BRUNEL, 1923) ele também é um italiano que quer seduzir uma mulher casada, embora dessa vez seja o protagonista; em *The Bohemian Girl* [A Garota Boêmia] (KNOLES, 1922) é um polonês que finge ser cigano etc.⁸⁵. Curiosamente, quando tentou sua sorte em Hollywood, Novello afirmou ter sido considerado “inglês demais” para ser um protagonista nos EUA (WILLIAMS, 2003, p. 15), o que era problemático em duas direções: por um lado, ele não seria convincente nos papéis de Astro americano (demasiadamente magro, pálido e feminino), mas ao mesmo tempo não era “exótico” o suficiente, como o italiano Valentino, para cumprir o papel do ídolo sensual.

Mas era principalmente a homossexualidade de Novello – que embora nunca admitida publicamente, era conhecida por aqueles do seu círculo artístico e qualquer um que realmente quisesse saber – que o colocava como “Outro”. A publicidade em torno dele aludia para sua sexualidade constantemente sem nunca o declarar, e isso era também usado intertextualmente para conferir significado aos filmes (WILLIAMS, 2003). Em *The Lodger* (1926), hoje seu filme mais conhecido em função de ser o primeiro sucesso de Hitchcock, o diretor, de acordo com

⁸⁵ Valentino, por sua vez, era italiano, mas seus dois papéis mais importantes foram como um gaúcho argentino em *The Four Horsemen of the Apocalypse* (INGRAM, 1921) e um Xeique em *The Sheik* (MELFORD, 1921), traduzido aptamente em português como “Paixão de Bárbaro”.

Richard Allen (1999), usou pela primeira vez uma estratégia que usaria repetidas vezes em sua carreira⁸⁶: a escalação de um ator sobre o qual havia rumores de homossexualidade para interpretar um personagem suspeito de um crime. Para Allen, Hitchcock “presumidamente acreditava que atores homossexuais tinham a capacidade de trazer à sua atuação um senso de performatividade consciente de si e de projetar sua masculinidade como uma armadilha ou uma máscara” (ALLEN, 1999, p. 86, tradução minha)⁸⁷.

Esta masculinidade duplícita – ao mesmo tempo ameaçadora e atraente – é encarnada por Novello em *The Lodger*, no qual ele interpreta um inquilino que surge à porta de uma pousada enquanto uma série de assassinatos ocorrem na vizinhança. O homem (cujo nome nunca descobrimos) aparece usando um cachecol que cobre a parte de baixo de seu rosto, correspondendo perfeitamente à descrição feita do assassino por uma testemunha. A dona da pousada – e a audiência – passam a maior parte do tempo se perguntando: será que...? A suspeita, que utiliza extratextualmente a sexualidade ambígua projetada pelo ator, é perfeitamente encapsulada por uma fala da senhora: “Mesmo que ele seja um pouco excêntrico, ele é um cavalheiro” (00:31:32 – 00:31:35, tradução minha)⁸⁸. A palavra usada no original, *queer*, embora não tivesse o significado quase exclusivamente associado a LGBTs que tem hoje, já tinha essa conotação na época, embora seu significado mais amplo fosse apenas “estranho”.

Em termos visuais, a influência do cinema alemão sobre Hitchcock é inconfundível. O diretor tinha acabado de voltar de seu período na Alemanha, onde filmou seus três primeiros filmes e observou a filmagem de *Der Letzte Mann* (1924), de F. W. Murnau. Nas palavras do próprio diretor: “*The Lodger* é provavelmente o primeiro filme influenciado pelo meu período na Alemanha. Foi a primeira vez que eu apliquei meu estilo. Na verdade, poderia quase se dizer que foi meu primeiro filme” (TRUFFAUT; HITCHCOCK; SCOTT, 1985, p. 44, tradução minha)⁸⁹. A principal influência é claramente *Nosferatu*, tanto em termos narrativos como visuais. Os assassinatos dos quais o Inquilino é suspeito são, afinal, vampirescos em natureza

⁸⁶ Como com Montgomery Clift, Anthony Perkins e Cary Grant.

⁸⁷ No original: “presumably believed that homosexual actors have the capacity to bring to their acting a self-conscious sense of performativity and to project their masculinity as a lure or mask”.

⁸⁸ No original: “Even if he is a bit queer – he’s a gentleman” (00:31:32 – 00:31:35).

⁸⁹ No original: “*The Lodger* is the first picture possibly influenced by my period in Germany. (...) It was the first time I exercised my style. In truth, you might almost say that *The Lodger* was my first picture” (TRUFFAUT; HITCHCOCK; SCOTT, 1985, p. 44).

(embora mais similares ao modelo de Drácula do que o de Orlok): sempre à noite, as vítimas são belas jovens loiras e ele é um cavalheiro misterioso, que aparece sozinho e de repente em Londres e parece estar escondendo algo. Apesar de assustador, há algo sedutor em sua figura que atrai a filha (evidentemente, loira) da dona da pousada, Daisy. A dúvida constante sobre sua identidade também lembra particularmente a primeira parte de *Nosferatu*, em que Hutter suspeita que há algo de errado com seu anfitrião. Na cena em que aparece pela primeira vez, o corpo rijo do Inquilino vestindo preto da cabeça aos pés e sua mão aparecendo proeminentemente enquanto é emoldurado pela porta aberta é o eco mais direto ao filme de Murnau. A escada, que aparece em primeiro plano no canto do quadro, também é uma possível evocação àquela que é a cena mais icônica de *Nosferatu*, em que apenas a sombra do vampiro aparece enquanto ele sobe a escada em direção ao quarto de Ellen.



O Inquilino entrando na pousada (esq.) Nosferatu entrando no quarto de Hutter (dir.)

Embora no filme de Hitchcock o personagem fosse britânico, na refilmagem com som (ELVEY, 1932) Novello reprisou seu papel, porém desta vez ele ganha um sotaque genérico do leste europeu e o nome de “Angeloff”, fortalecendo a conexão com Drácula – uma conexão maximizada pelo título no Brasil de “O Rei dos Vampiros”.

Hitchcock faz o máximo para fazer com que o inquilino pareça culpado: ele apresenta estranhas mudanças de humor, pede para que todos os quadros de mulheres loiras que estão no seu quarto sejam retirados e sai à noite justamente nos dias em que os assassinatos ocorrem. Embora no livro original, inspirado pela história de Jack, O Estripador, ele fosse de fato culpado, Hitchcock queria deixar a questão em aberto, porém foi impedido por seus produtores:

Ivor Novello, o ator principal, era um *matinée idol* na Inglaterra. Ele era um nome muito grande na época. Estes são os problemas que enfrentamos com o sistema de estrelas. Muitas vezes a história é comprometida porque uma estrela não pode ser um vilão. (...) Em uma história desse tipo, eu poderia querer que ele desaparecesse uma noite, para que nunca tivéssemos realmente certeza. Mas com o herói interpretado por uma grande estrela, não se pode fazer isso. Você tem que soletrar claramente em letras garrafais: “Ele é inocente”. (...) Neste caso, se o seu suspense gira em torno da pergunta: “Ele é ou não é Jack, o Estripador?” E você responde: “Sim ele é Jack, o Estripador”, você apenas confirmou uma suspeita. Para mim, isso não é dramático. Mas aqui, nós fomos na outra direção e mostramos que ele não era de maneira alguma Jack, o Estripador (TRUFFAUT; HITCHCOCK; SCOTT, 1985, p. 43–44, tradução minha).⁹⁰

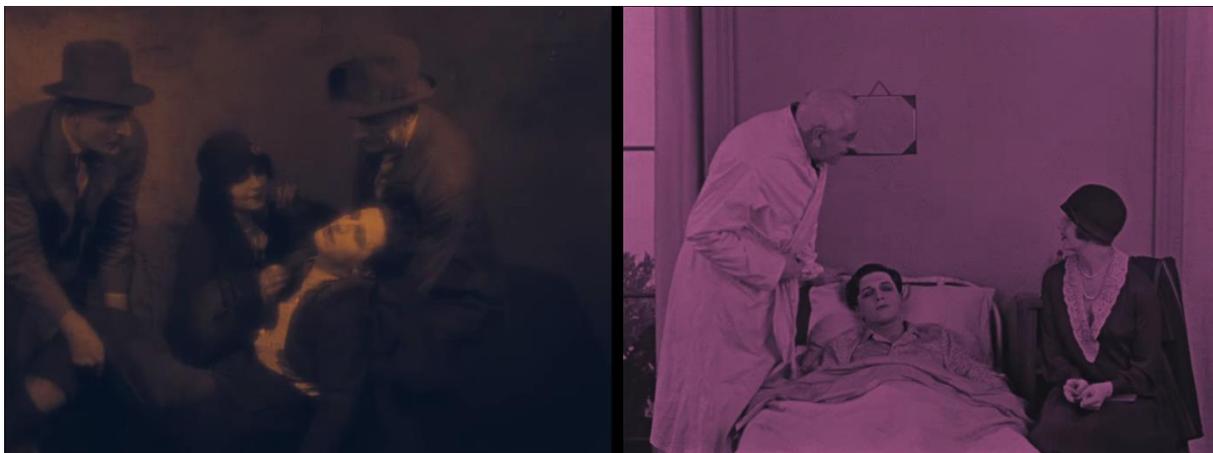
A essas alturas de sua carreira, Novello era popular demais para que seu personagem fosse culpado; ainda assim, seu status como “ídolo” é o que tornou possível que a história inteira girasse em torno de sua *possível* culpa, afinal o papel dificilmente teria sido concedido a um “astro”. A revelação da inocência do Inquilino também coloca sobre nova perspectiva suas ações anteriores. Todos os seus comportamentos suspeitos foram porque ele estava à procura do verdadeiro assassino, que havia matado sua irmã. Aquilo que parecia uma obsessão sexual com mulheres loiras, é redefinido como trauma. Na revista comercial *The Bioscope*, sua atuação é reavaliada com isso em mente: “Ele transmite admiravelmente a impressão de um homem assombrado pelo horror. Mesmo em momentos mais leves, quando ele está fazendo amor com a garota, pode-se ver a sugestão de horror em seus olhos” (BIOSCOPE, 1926, p. 39 *apud* WILLIAMS, 2003, p. 129, tradução minha)⁹¹.

No clímax do filme, o Inquilino é perseguido pelas ruas por uma multidão que quer linchá-lo, com claras alusões visuais à figura de Cristo (ele fica dependurado de uma grade pelas mãos e, após ser salvo, seu corpo mole é segurado e beijado por Daisy). Exatamente no momento que estão prestes a iniciar a violência, porém, a notícia de que o verdadeiro assassino foi pego em flagrante pela polícia chega aos ouvidos da massa. Apesar de não sofrer nenhum dano físico, ele desmaia. Na cena seguinte está de cama em um hospital e seu médico diz

⁹⁰ No original: “Ivor Novello, the leading man, was a matinee idol in England. He was a very big name at the time. These are the problems we face with the star system. Very often the story is jeopardized because a star cannot be a villain. (...) In a story of this kind I might have liked him to go off in the night, so that we would never really know for sure. But with the hero played by a big star, one can’t do that. You have to clearly spell it out in big letters: “He is innocent.” (...) In this case, if your suspense revolves around the question: “Is he or is he not Jack the Ripper?” and you reply, “Yes, he *is* Jack the Ripper,” you’ve merely confirmed a suspicion. To me, this is not dramatic. But here, we went in the other direction and showed that he wasn’t Jack the Ripper at all” (TRUFFAUT; HITCHCOCK; SCOTT, 1985, p. 43–44).

⁹¹ No original: “He conveys admirably the impression of a horror-haunted man. Even in lighter moments, when he is making love to the girl, one can see the suggestion of horror in his eyes” (BIOSCOPE, 1926, p. 39 *apud* WILLIAMS, 2003, p. 129).

gentilmente a Daisy, que está cuidando dele: “Ele sofreu uma tensão nervosa severa – mas com sua força e vigor ele vai se recuperar” (01:25:56 – 01:26:00, tradução minha)⁹².



Salvo pela jovem e o policial (esq.) e convalescendo no hospital (dir.)

A importância do reconhecimento de que um “*nervous strain*” pudesse ser causado puramente em função de um trauma psicológico sem que o indivíduo seja culpado por sua “fraqueza” é uma herança inegável da Guerra. Não é por acaso, porém, que foi um ídolo de beleza delicada, compositor de musicais e homossexual que se tornou o representante do “homem traumatizado” no cinema britânico da década de 1920⁹³: a encarnação desses personagens pelo “ídolo” permite que o trauma da Guerra seja representado sem comprometer a figura da masculinidade hegemônica. Ainda assim, é revelador que, mesmo quando um filme britânico buscou imitar o estilo do cinema alemão do mesmo período, a masculinidade hegemônica era demasiado robusta para que fosse possível negá-la completamente, deixando um vazio em seu lugar. O protagonista de *The Lodger*, ao final, é revelado como um herói disfarçado e Daisy estava certa em ter confiado nele. Seu ar de *gentleman* não era uma armadilha; o *status quo* é reestabelecido.

⁹² No original: “He has suffered a severe nervous strain – but his strength and vigour will pull him through” (01:25:56 – 01:26:00).

⁹³ Essa figura é recorrente em praticamente todos os filmes de Novello; para uma análise mais abrangente, ver WILLIAMS, 2003.

CAPÍTULO VI: A ONDA DE FILMES SOBRE A GUERRA DEZ ANOS APÓS O ARMISTÍCIO

Este capítulo trata da onda transnacional de filmes sobre a Primeira Guerra que ocorreu cerca de dez anos após o fim do conflito. Filmes britânicos e alemães serão analisados no mesmo capítulo para que possam ser contrastados com facilidade. O Reino Unido, novamente, tinha uma produção bastante homogênea⁹⁴ em termos do tipo de mensagem passada pelo filme e, por extensão, do tipo de masculinidade ideal projetada por eles, por isso apenas um filme será analisado. Já a Alemanha se mostra, mais uma vez, dividida entre filmes mais críticos e mais conservadores, por isso um filme representativo de cada lado foi escolhido.

6.1 O “mito” sobre a futilidade da guerra

Como já mencionado, a narrativa que se tornou hegemônica sobre a Primeira Guerra Mundial na academia em meados da década de 1970, inaugurada pela publicação de *The Great War and Modern Memory* (FUSSELL, 1975), estabelecia o conflito como um “divisor de águas”, uma destruição sem precedentes que forçou a invenção de uma nova linguagem – irônica e moderna – para que o trauma pudesse ser processado. O fato de a Guerra ter sido tão bem-vinda inicialmente pelas populações dos principais combatentes contribuiu para essa visão de que ela teria representado uma ruptura intransponível com a era da inocência. Em contraste com a Segunda Guerra, com seus vilões encarnados de maneira mais clara, a Primeira passou a ser lembrada como desnecessária e irracional.

Embora esta interpretação tenha deixado de ser hegemônica nos anos 1990 entre estudiosos (BOURKE, 1996; MOSSE, 1990; WINTER, 1997), ela ainda é, em grande parte, a visão do “senso comum”. Isto é certamente relacionado aos tipos de filmes sobre a Primeira Guerra que “ficaram para a história”, de conteúdo mais crítico, em geral, do que aqueles produzidos sobre a Segunda⁹⁵. Em *A War Imagined*, um dos trabalhos mais influentes sobre a herança cultural da Primeira Guerra, Samuel Hynes chama esta visão de “o mito da Guerra”,

⁹⁴ O outro exemplo importante de um filme britânico do período sobre a Primeira Guerra é *Tell England* [Diga à Inglaterra] (ASQUITH, 1931), cujo elogio à figura do *gentleman* e à responsabilidade da classe dominante em lutar e liderar na guerra é possivelmente ainda mais forte do que em *Journey's End*. Não por acaso, o filme foi feito pela *British Instructional Films*, conhecida principalmente por seus documentários/reencenações da guerra.

⁹⁵ Exemplos de filmes anti-guerra posteriores que também foram importantes em sedimentar esta imagem no senso comum são *Paths of Glory* [Glória Feita de Sangue] (KUBRICK, 1957), *Oh! What a Lovely War!* [Oh! Que Bela Guerra!] (ATTENBOROUGH, 1969) e *Johnny Got His Gun* [Johnny Vai à Guerra] (TRUMBO, 1971)

não no sentido de ser uma falsificação da realidade, mas de ser uma “versão imaginativa” dela que se tornou hegemônica décadas após seu fim. A versão do “mito” é descrita assim pelo autor:

[U]ma geração de jovens inocentes, com cabeças cheias de altas abstrações como Honra, Glória e Inglaterra, partiu para a guerra para tornar o mundo seguro para a democracia. Eles foram massacrados em batalhas estúpidas planejadas por generais estúpidos. Aqueles que sobreviveram ficaram chocados, desiludidos e amargurados por suas experiências de guerra, e viram que seus verdadeiros inimigos não eram os alemães, mas os velhos em casa que haviam mentido para eles. Eles rejeitaram os valores da sociedade que os enviara à guerra e, ao fazê-lo, separaram sua própria geração do passado e de sua herança cultural (HYNES, 1992, p. x, tradução minha)⁹⁶.

Esta perspectiva é especialmente viva no Reino Unido, pois lá o contraste com a Segunda Guerra é também de escala, dado que o número de mortos na Primeira Guerra foi cerca do dobro da Segunda no Reino Unido⁹⁷. Adicionando o fato de que na Segunda Guerra o Reino Unido se viu “forçado” a entrar no conflito após tentarem uma política de desarmamento – e, em consequência, apaziguamento de Hitler – que hoje é universalmente reconhecida como um erro, não é difícil ver como o contraste pode colocar a Primeira Guerra como vã. Não há nada de errado com isso. O problema é quando esta visão passa a ser atribuída retrospectivamente para a sociedade britânica do entreguerras em geral. De fato, no final da década de 1920 e início da década de 1930 houve um considerável fortalecimento do sentimento anti-guerra e pacifista no Reino Unido. A Liga das Nações e o conceito de segurança coletiva nunca foram tão populares, e dois anos após sua fundação a *Peace Pledge Union* contava com mais de cem mil membros que concordaram em nunca mais apoiar ou sancionar outra guerra (KELLY, 1998, p. 30). Ainda assim, o movimento verdadeiramente pacifista era uma pequena minoria; o apoio à política de desarmamento, que vinha de fato da maioria, não deve ser confundido com pacifismo, uma renúncia à guerra em qualquer circunstância.

Um grupo particular de obras literárias e cinematográficas produzidas no final da década de 1920 serviram de base para a construção do “mito”. Inicialmente propagado no Reino Unido

⁹⁶ No original: “a generation of innocent young men, their heads full of high abstractions like Honour, Glory, and England, went off to war to make the world safe for democracy. They were slaughtered in stupid battles planned by stupid generals. Those who survived were shocked, disillusioned and embittered by their war experiences, and saw that their real enemies were not the Germans, but the old men at home who had lied to them. They rejected the values of the society that had sent them to war, and in doing so separated their own generation from the past and from their cultural inheritance” (HYNES, 1992, p. x).

⁹⁷ Embora estatísticas sejam sempre discutíveis, a maioria das fontes coloca o número de mortes entre soldados do Reino Unido na Primeira Guerra por volta de 740.000 (PROST, 2014), enquanto 382.700 é o número mais comum citado para a Segunda Guerra (COMMONWEALTH WAR GRAVES COMMISSION, 2015, p. 38).

por alguns poetas combatentes – em especial Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Edmund Blunden e Robert Graves, que formam, não por acaso, o material principal do livro de Fussell – o movimento tomou força com a publicação de uma série de memórias e romances escritos por ex-combatentes. No caso dos poetas britânicos, embora grande parte dos poemas tenham sido escritos enquanto eram combatentes, suas memórias e autobiografias, que se tornaram extremamente populares, também foram publicadas nesse período⁹⁸. No teatro britânico, a peça *Journey's End*, escrita por R. C. Sherriff, estreou em dezembro de 1928 e foi apresentada por dois anos em Londres, com turnês de sucesso em diversos países por quatorze companhias em inglês e dezessete em outras línguas até o final de 1929 (SHERRIFF, 1968). Mas o exemplo mais mundialmente famoso desta onda é certamente o romance do alemão Erich Maria Remarque, *Im Westen Nichts Neues*. Serializado no final de 1928 e publicado como livro em janeiro de 1929, se tornou um sucesso mundial instantâneo, sendo traduzido já em 1929 para vinte línguas e dentro de quinze meses de sua publicação, 2 milhões e meio de cópias estavam em circulação; o livro é até hoje o maior sucesso de vendas da história de uma obra alemã (KELLY, 1998, p. 43-44).

Não é por acaso, dado o início literário deste movimento, que os três filmes mais famosos relacionados a ele foram baseados em obras literárias: *All Quiet on the Western Front* [Nada de Novo no Fronte Ocidental] (MILESTONE, 1930), um filme hollywoodiano baseado na obra de Remarque, *Westfront 1918* [Fronte Ocidental, 1918] (PABST, 1930), baseado no livro *Vier von der Infanterie*, do alemão Ernst Johannsen, um dos muitos publicados em 1929, e *Journey's End* [O Fim da Jornada] (WHALE, 1930), dirigido pelo mesmo diretor da apresentação original da peça de Sherriff. Esta tríade lançada em 1930 aparece em praticamente qualquer texto, acadêmico ou não, sobre filmes “anti-guerra” (MCGUIRE, 2016; PARIS, 2016; RICHARDS, 1984; SMITHER, 2015). Samuel Hynes, se referindo aos filmes de 1930⁹⁹, afirma que eles “foram parte do processo de criação do mito [sobre a futilidade da Guerra] e deve-se supor que mais homens e mulheres britânicos formaram suas ideias sobre a Grande Guerra a

⁹⁸ *Undertones of War*, de Edmund Blunden, em 1928; *Goodbye to All That*, de Robert Graves, em 1929; *Memoirs of an Infantry Officer*, de Siegfried Sassoon, em 1930; mesmo Wilfred Owen, o único da lista que morreu na guerra, teve grande parte de seus poemas publicados apenas em 1931, na coleção *The Poems of Wilfred Owen*, editada por Blunden. *Testament of Youth*, de Vera Brittain, foi também um best-seller em 1933 contando a história do ponto de vista feminino (Brittain serviu como enfermeira).

⁹⁹ Além dos três aqui mencionados, o autor também se refere a dois filmes americanos do mesmo ano, *Hell's Angels* e *Dawn Patrol*.

partir desses filmes do que com base em todos os livros de guerra somados” (HYNES, 1991, p. 447, tradução minha).¹⁰⁰

Em função de terem contribuído para alçar o “mito da Guerra” a seu status hegemônico, dois erros são comumente cometidos em relação à interpretação desses filmes: em primeiro lugar, sua “fama” como filmes anti-guerra ou pacifistas é em muitos casos exagerada, dando espaço a uma memória colorida pelo estabelecimento posterior do mito; em segundo lugar, eles são lembrados como os únicos representantes do cinema de Guerra deste período, esquecendo que filmes com mensagens mais conservadoras também foram produzidos. Embora os três tenham sido, de fato, bastante populares no período, ganharam expressão ao longo do tempo justamente por articularem uma crítica consistente com a visão que se estabeleceu posteriormente como hegemônica em relação à Primeira Guerra.

Dado que o filme *All Quiet on the Western Front* é americano, ele não será analisado a fundo, estando além do escopo deste estudo. Ele será mencionado repetidamente, porém, por três motivos: 1) porque o fato de ser baseado em uma obra alemã é relevante, particularmente se tratando de um livro tão popular; 2) porque os demais filmes do período foram discutidos – tanto na época como na literatura especializada de hoje – em comparação constante com o filme norte-americano, que é o mais famoso deles e acaba “colorindo” a memória dos outros filmes por associação; 3) porque o filme gerou uma reação importante na Alemanha do período e sua proibição foi uma das primeiras vitórias culturais dos nazistas.

Em virtude da tendência a analisar apenas filmes que se conformam (pelo menos em teoria) à visão crítica da Guerra, em adição aos filmes de 1930 também analisarei uma outra obra que foi aclamada na época, porém convenientemente esquecida hoje: *Morgenrot* [Amanhecer] (SEWELL; UCICKY, 1933), um filme que, embora produzido ainda no período de Weimar, defendia uma visão do conflito similar àquela abraçada pelos nazistas. Os filmes serão analisados em conjunto por fazerem parte deste movimento transnacional de reavaliação da Guerra e para destacar suas semelhanças e diferenças.

¹⁰⁰ No original: “were all part of the myth-making process in Britain, and one must suppose that more British men and women formed their ideas of the Great War from these films than from all the war books put together.” (HYNES, 1991, p. 447).

Entre os filmes aqui analisados, *Journey's End* foi produzido pela *Gainsborough Pictures* (assim como *The Passionate Adventure* e *The Lodger*), enquanto *Morgenrot* foi realizado pela UFA (assim como *Caligari* e *Die Nibelungen*). Em 1927 a empresa alemã estava quebrada, em parte em função da estabilização da moeda alemã, que fez com que os filmes alemães ficassem mais caros internacionalmente e o estúdio foi vendido para o industrialista Alfred Hugenberg, um apoiador de Hitler. Não é de se estranhar, portanto, que o conservador *Morgenrot* foi feito pela UFA, enquanto o mais crítico *Westfront 1918* foi realizado pela pequena produtora independente *Nero-Film*.

6.2 A onda de filmes de guerra entre 1928-1933

O movimento transnacional de obras sobre o conflito não ocorreu de repente. A partir de meados da década de 1920, a Guerra passou a aparecer mais e mais no cinema. A maior parte de filmes de guerra do período, porém, não era de ficção, mas reconstruções de grandes batalhas, contando com uma mistura de material arquivístico e reencenações¹⁰¹. Por não serem de ficção, esses documentários estão fora do escopo deste trabalho¹⁰², porém, em função de seu ar de “objetividade” possibilitaram que a Guerra passasse a ser representada no cinema alemão, abrindo espaço para os futuros filmes de ficção. Na Alemanha, como é o padrão já mostrado nesta dissertação, sua recepção foi dividida, com grupos de esquerda protestando que os filmes eram “propaganda antirrepublicana”, enquanto conservadores os abraçaram; ainda assim, “a opinião dominante era que os filmes em si eram neutros e que a imprensa (de esquerda) era a responsável por sua politização” (KESTER, 2003, p. 51, tradução minha)¹⁰³. Apesar da pretensa neutralidade, os filmes de reencenação tendiam a representar a Guerra em “termos de heroísmo

¹⁰¹ No Reino Unido, uma série de filmes feitos com assistência do governo pela *British Instructional Films* entre 1921 e 1927 foram especialmente populares: de *The Battle of Jutland* [A Batalha de Jutland] (1921) até *The Battles of the Coronel and Falkland Islands* [As Batalhas de Coronel e Ilhas Malvinas] (1927). Seu sucesso estimulou a produção de filmes similares em outros países, como o francês *Verdun, visions d'histoire* (França, 1927) e o alemão *Unsere Emden* (Alemanha, 1926). Este último particularmente importante por ser o primeiro filme alemão de nota sobre a guerra desde o armistício – de acordo com Kester (2003, p. 49) os primeiros filmes, também documentários, foram feitos em 1925, mas não chamaram muita atenção.

¹⁰² Para trabalhos sobre eles em cada país, ver: *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)* e diversos capítulos de *British Silent Cinema and the Great War* (HAMMOND; WILLIAMS, 2011)

¹⁰³ No original: “the dominant opinion was that these films were in themselves neutral, and that the (leftist) press was responsible for their politisation” (KESTER, 2003, p. 51).

e afirmação de valores (...) um testemunho da coragem, patriotismo e nobreza do sacrifício [dos soldados]” (HYNES, 1991, p. 445–446, tradução minha)¹⁰⁴.

Já em relação a filmes de ficção sobre a guerra, os Estados Unidos tomaram a dianteira. Seja por terem sido menos afetados pelos horrores da Guerra (com sua entrada apenas em 1917 e distância geográfica de sua população dos campos de batalha), seja por terem sua indústria fortalecida economicamente pelo conflito em comparação com seus competidores europeus, Hollywood produziu uma série de épicos sobre a Guerra neste período. *The Big Parade* [*O Grande Desfile*] (VIDOR; HILL, 1925) foi o segundo maior sucesso econômico do cinema mudo (VARIETY, 1932) e um precursor ao colocar a Guerra como “o verdadeiro inimigo” e mostrar seu real custo: o protagonista mata sem querer seu melhor amigo, o confundindo com um alemão, e volta da Guerra sem uma perna. No Reino Unido, filmes como *Blighty* (BRUNEL, 1927) e *Dawn* (WILCOX, 1928), discutidos brevemente no capítulo anterior, também são exemplos de filmes “intermediários” entre o jingoísmo e romantismo daqueles feitos no imediato pós-guerra e o realismo crítico dos filmes de 1930.

6.3 Características comuns dos filmes da onda

Visto que, como indicado acima, a noção de que todos os filmes desta onda são “anti-guerra” é um pouco exagerada, o que podemos dizer que eles têm em comum? Em todos os filmes aqui analisados, a Guerra é representada de maneira realista, isto é, um esforço foi feito para que uniformes, armas, métodos de combate, condições no fronte e mortalidade fossem representados da maneira mais autêntica possível. Estes filmes também são caracterizados por um foco não em batalhas ganhas, mas nas vidas perdidas. Entre os aqui analisados, todos contam com mortes de personagens importantes: em *All Quiet on the Western Front* e *Westfront 1918* o próprio protagonista morre ao final, em *Journey's End* dois dos personagens centrais morrem, e em *Morgenrot* dois dos dez membros da tripulação do submarino em que a história se passa cometem suicídio para que o resto possa se salvar (o fato de a morte por suicídio ter uma conotação diferente será discutido posteriormente).

Este realismo foi em parte favorecido pela mudança tecnológica que ocorreu neste mesmo período: a sincronização de áudio e filme que possibilitou os primeiros filmes sonoros.

¹⁰⁴ No original: “heroic, value-affirming terms (...) a testament to courage, patriotism and the nobility of sacrifice.” (HYNES, 1991, p. 445–446).

Para os filmes de guerra, mais importante que a fala foi a possibilidade de transmitir os sons de tiros, explosões, gritos e sirenes. Esses fatores são particularmente importantes para uma representação autêntica desta guerra de atrito em que a maior parte do tempo era passado escondido em trincheiras e abrigos debaixo da terra e pouca interação direta com o inimigo: nada menos cinematográfico. O som permite ampliar o espaço de compreensão da audiência para aquilo além da tela, possibilitando a representação de imagens e diálogo que “contradizem” o áudio. Uma cena que aparece em praticamente todo filme do período é: soldados em um abrigo conversam sobre futilidades (comida, mulheres, literatura, jogos...) enquanto no fundo ouvimos um bombardeio incessante. A audiência entende que os soldados estão em perigo e que provavelmente sentem medo, porém conversam sobre qualquer outra coisa para tentarem se distrair – o filme britânico *Journey's End* (WHALE, 1930) é composto quase exclusivamente de cenas do tipo. No cinema mudo, isto seria impossível.

Outra característica fundamental é que não há demonização do inimigo nesses filmes e, em muitos casos, o próprio inimigo desaparece – apropriado para uma Guerra em que o combate de curta distância era raro. De modo mais cínico, isso também pode ser visto como uma tentativa (de sucesso) em fazer filmes que pudessem ter um apelo internacional: a história de jovens que foram para a guerra, sofreram com seus horrores e morreram era universal. Filmes inclusive foram feitos do ponto de vista dos soldados inimigos, o que era inimaginável alguns anos antes. Assim, apesar de ser um filme americano, *All Quiet on the Western Front* é uma adaptação fiel do romance original, mantendo a nacionalidade e os nomes dos personagens intactos. Os alemães inclusive chegaram a filmar *Journey's End* com o nome de *Die Andere Seite* [O Outro Lado] (PAUL, 1931). Por um lado, são demonstrações de empatia, por outro, como no caso dos filmes de Novello, talvez o fato dos personagens serem estrangeiros criasse uma margem de manobra maior que permitia representar o medo, a crítica aos seus líderes e a neurose de guerra sem acusar o seu próprio lado de tudo isso.

6.4 O horror da guerra: *Westfront 1918*

Escancarar os horrores da guerra e demonstrar empatia quanto “ao outro lado”, sozinhos, não são elementos suficientes para chamar uma obra de pacifista. Sem questionar os motivos para a Guerra – desde as figuras de autoridade que a declararam e defenderam até o nacionalismo que impulsionou as populações de todos os principais combatentes a abraçarem

o conflito, aliado ao ideal militar de masculinidade que glorifica o sacrifício pela nação, levando milhões de homens a se alistarem em massa – a crítica é facilmente subvertida. O único filme entre os filmes da onda que faz tudo isso é *All Quiet on the Western Front*. Dentre os restantes, *Westfront 1918* é provavelmente o mais crítico, porém, como aponta Kracauer, o filme se restringe a “demonstrar que a guerra é intrinsecamente monstruosa e sem sentido; mas esta acusação não é apoiada pelo menor indício de suas causas, muito menos qualquer insight sobre elas. O silêncio se espalha onde seria natural fazer perguntas” (KRACAUER, 2004, p. 234, tradução minha)¹⁰⁵.

Mesmo as falas mais críticas dentro do filme são exclamações soltas de desilusão que geram, na melhor das hipóteses, um niilismo vazio, não uma posição de luta contra a guerra. O personagem principal morre em um hospital após dizer as palavras “Tudo! Todos... nós somos... culpados” (01:33:50 – 01:33:59, tradução minha)¹⁰⁶. Como já indica Kracauer, não há incentivo nenhum para identificar responsáveis pela destruição irracional da guerra: se todos são culpados, ninguém o é. Em seguida, sem perceber que o homem ao seu lado já está morto, um soldado francês que está convalescendo ao seu lado pega a mão do protagonista e diz “camaradas... não inimigos... não inimigos” (01:35:24 – 01:35:36, tradução minha)¹⁰⁷. O filme termina com uma imagem sobreposta da palavra “Ende?!” [Fim?!], enquanto continuamos a ouvir sons de tiros. A pontuação idiossincrática parece ao mesmo tempo sugerir que a guerra continua a pedir pelo seu fim.

Este mesmo vazio permeia o filme e seus personagens. Ao contrário das figuras claramente definidas e cheias de personalidade em *All Quiet* e *Journey's End*, os personagens de *Westfront* são esquemáticos, o que é indicado já nos créditos iniciais, em que os quatro principais (que dão o nome para o romance original *Vier von der Infanterie* [Quatro da Infantaria]) são chamados de *der Bayer* [o bávaro], *der Student* [o estudante], *der Leutnant* [o tenente] e Karl. Como o fato de ser o único com nome próprio já indica, Karl é o personagem principal. Mesmo assim, a ausência de um epíteto é também sinal da falta de características marcantes: ele é um soldado genérico.

¹⁰⁵ No original: “demonstrate that war is intrinsically monstrous and senseless; but this indictment of war is not supported by the slightest hint of its causes, let alone any insight into them. Silence spreads where it would be natural to ask questions” (KRACAUER, 2004, p. 234).

¹⁰⁶ No original: „Alles! Alle... sind wir... schuld“ (01:33:50 – 01:33:59).

¹⁰⁷ No original: “camarade... pas enemie... pas enemie” (01:35:24 – 01:35:36).

O Tenente é o único entre os quatro que sobrevive ao final do filme, porém às custas de sua sanidade: ele começa a gritar “Hurrah!” ininterruptamente e é carregado para longe do campo de batalha. Ao contrário de *All Quiet*, em que as figuras de autoridade são os reais antagonistas, obcecados por poder e convencendo jovens inocentes a sacrificarem suas vidas, o tenente em *Westfront 1918* é outra vítima da guerra, não sendo mais ou menos culpado do que qualquer outro soldado. Não existem nem heróis nem vilões nesta história. Apesar de apresentar uma crítica à guerra – revelada como um massacre sem sentido – e ao ideal de sacrifício pela pátria, nada é colocado em seu lugar, nenhum ideal alternativo preenche o vazio.

6.5 Fleuma diante do horror: *Journey's End*

Assim como *Westfront*, *Journey's End* adquiriu uma fama de pacifismo que parece um tanto exagerada. O próprio autor da peça original não queria que seu trabalho fosse retratado dessa maneira, afirmando que era uma peça “na qual nem uma sequer palavra era falada contra a guerra, na qual nenhuma palavra de condenação foi proferida por qualquer um de seus personagens” (SHERRIFF, 1968, p. 73, tradução minha)¹⁰⁸. Conscientemente indo contra a interpretação do próprio autor, Andrew Kelly afirma:

Isso é certamente errado: embora o filme possa não ter a militância de *All Quiet on the Western Front*, é impossível assisti-lo sem sair acreditando que a guerra é um inferno: o desperdício e a carnificina das trincheiras, os fardos intoleráveis colocados sobre os homens no comando e tragédia derradeira enfatizam a futilidade de tudo isso. Não há patriotismo ou pronunciamento dos objetivos da guerra no filme, assim como não havia patriotismo nas trincheiras. Existem poucos epítetos lançados em relação aos alemães; quando os adversários são mencionados, é com simpatia (KELLY, 1998, p. 34–35, tradução minha)¹⁰⁹.

A opinião de Kelly ilustra perfeitamente a visão de que uma demonstração dos horrores da guerra, somada à falta de animosidade em relação ao inimigo, é suficiente para produzir uma obra pacifista. Creio, porém, que neste caso o autor original tinha razão: apesar de mostrar o desperdício de vidas e a tensão terrível vivida pelos soldados nas trincheiras, *Journey's End* é

¹⁰⁸ No original: “in which not a word was spoken against the war, in which no word of condemnation was uttered by any of its characters” (SHERRIFF, 1968, p. 73).

¹⁰⁹ No original: “This is surely wrong: whilst the film may lack the militancy of *All Quiet on the Western Front*, it is impossible to watch it without believing war is hell: the waste and slaughter of the trenches, the intolerable burdens placed on the men in command at the front and the ultimate tragedy emphasise the futility of it all. There is no patriotism or pronouncement of war aims in the film, just as there was no patriotism in the trenches. There are few epithets thrown at the Germans; when adversaries are mentioned it is done sympathetically” (KELLY, 1998, p. 34–35).

uma peça fundamentalmente conservadora, focada exclusivamente no sofrimento da classe dominante e, em última instância, é um elogio à maneira como eles cumpriram seu papel de líderes e enfrentaram os horrores estoicamente.

Uma qualidade particularmente associada à masculinidade ideal da classe superior é o chamado *stiff upper lip* (literalmente, lábio superior tenso), uma expressão britânica comum para designar um controle da expressão de suas emoções a ponto de não serem reveladas sequer pelos músculos ao redor dos lábios; de acordo com o linguista Geoff Nunberg (2005), a expressão passou a ser associada a um tipo particular de fleuma britânica durante a Primeira Guerra e se tornou “um clichê” durante os bombardeios de Londres na Segunda. O termo é usado principalmente em situações de extremo estresse, nas quais homens, particularmente os da classe dominante, podem mostrar seu senso de dever e autocontrole.

Journey's End parece ter sido feito justamente como uma demonstração dessas características. É difícil retratar aqui o nível de minimização e eufemismo que transborda das falas dos personagens da classe dominante na obra: ao comentarem que um bombardeio colapsou um abrigo, reclamam apenas que terra entrou no chá dos homens, deixando-os “*frightfully annoyed*” [muito aborrecidos] (00:06:56). É claro que isso é dito ironicamente, e se fosse uma ou outra fala o efeito seria de um humor negro compreensível. O fato de ser constante, porém, acaba servindo para neutralizar qualquer crítica à guerra e elogiar os homens pela maneira fleumática com que lidam com seus sofrimentos.

A história cobre quatro dias nas vidas dos oficiais de uma companhia enquanto estão no abrigo de uma trincheira. Um jovem recruta, Raleigh, é o mais novo membro do grupo, tendo usado seus contatos no exército (seu tio é um general), não para fugir da linha de fogo, mas para ser alocado no regimento de seu antigo herói na escola particular que os dois frequentaram, o então capitão do time de futebol, e hoje capitão do exército, Stanhope. Ao chegar no abrigo, encontra Osborne, um avuncular diretor de escola, que avisa Raleigh para que se prepare para encontrar Stanhope bastante mudado pela guerra. O motivo da advertência fica claro em seguida: apesar de ser reiteradamente defendido como um grande líder (“Ele é de longe o melhor comandante de uma companhia que nós temos”, diz Osborne (00:07:48 – 00:07:50, tradução minha)¹¹⁰, Stanhope encontrou no álcool a maneira de lidar com a pressão da guerra.

¹¹⁰ No original: “He is by far the best company commander we’ve got” (00:07:48 – 00:07:50).

Raleigh, Osborne e Stanhope são três gerações de homens da classe dominante, educados nas melhores escolas, atletas e (naturalmente, dada sua origem) oficiais. A educação dos três é destacada tanto diretamente (suas vidas na escola são alguns dos principais temas discutidos pelos personagens) como indiretamente (pelos seus sotaques da classe alta e suas referências à alta literatura). Os personagens não são perfeitos – a obra trata, afinal, dos efeitos psicológicos da Guerra de maneira realista e é justamente por isso que foi interpretada por tantos como pacifista – porém, por meio do comportamento dos três o filme estabelece claramente um comportamento masculino como ideal. Sherriff descreveu elogiosamente seus personagens como “homens simples e não questionadores, que lutaram na guerra porque esta lhes parecia a única coisa certa e decente a se fazer. Alguém tinha que ir lutar, e eles aceitaram a miséria e o sofrimento sem reclamar” (SHERRIFF, 1928, p. 72, tradução minha)¹¹¹. O conceito de heroísmo é transformado para se adequar à guerra de atrito¹¹²: não mais baseado em ações dramáticas, mas em aguentar o sofrimento *sem reclamar* ou *questionar*, por saber que este é o seu dever.

Stanhope, ao receber ordens superiores para mandar Raleigh e Osborne em uma missão extremamente perigosa para capturar um soldado alemão à luz do dia com apenas um dia de preparo responde com uma série de “sim, senhores”. Osborne morre como resultado da missão; Raleigh sobrevive, porém morre ao final do filme. Ainda assim, a missão foi um sucesso, e eles capturam um soldado alemão, que é tratado com decência. Ele não trai o seu país, porém as informações que traz consigo no bolso (seu regimento e de onde veio) são valiosas, e o Coronel que passou as ordens a Stanhope fica feliz. Os personagens sofrem e morrem, mas há sentido para suas ações e eles lidam com seu sofrimento da melhor maneira possível, dadas as circunstâncias: como *gentlemen*.

As figuras de autoridade nunca são questionadas em *Journey's End*: absolutamente toda fala direcionada a alguém de posição superior na hierarquia é recheada de “sirs”, algo que simplesmente não acontece nos outros filmes. Os dois personagens da classe trabalhadora –

¹¹¹ No original: “simple, unquestioning men who fought the war because it seemed the only right and proper thing to do. Somebody had got to fight it, and they had accepted the misery and suffering without complaint” (SHERRIFF, 1968, p. 72).

¹¹² A Primeira Guerra Mundial é o exemplo paradigmático de uma guerra de atrito, cuja estratégia é desgastar o oponente de modo a forçar seu colapso físico ou vontade para lutar por meio de bombardeios, inserções e demais formas de ataque em curto intervalo de tempo durante vários dias, não possibilitando ao inimigo reagrupamentos, reabastecimentos, descanso e demais ações militares (MURRAY, 2016).

Mason, o cozinheiro, tratado e se referido como “*servant*” [criado], e o segundo tenente Trotter, que foi promovido a oficial dentre os praças, sendo portanto um “*temporary gentleman*” – são alvos de piada constante. Os dois falam quase exclusivamente sobre comida, Mason por ser o cozinheiro, obcecado com tentar fazer as rações ficarem mais apetitosas, e Trotter por ser gordo. Mesmo o fato de serem destemidos é retratado não como coragem, mas como sinal de uma pobreza intelectual, como se suas mentes fossem demasiadamente simples para sofrerem com a mesma profundidade de seus superiores: “Mason não tem a menor imaginação. (...) Eu imagino que toda a sua vida Mason se sente como você e eu nos sentimos quando estamos sonolentos de tanto beber” (00:47:26 – 00:47:40, tradução minha)¹¹³, diz Stanhope a Osborne. Na peça, esse diálogo é sobre Trotter; o fato de que o roteirista achou que a mudança não importaria é revelador: os dois são intercambiáveis, ambos representantes da mente simplista dos trabalhadores. Dado que o elogio de *Journey's End* é ao sofrimento suportado com fleuma e os pobres, aparentemente, não sofrem tanto contra a classe dominante, sua coragem não tem o mesmo valor.

Não é por acaso que os membros da elite são os únicos a mostrar os efeitos psicológicos da guerra no filme, desde a covardia até *shell shock*. Stanhope não consegue dormir, tem ataques de raiva (e, de acordo com a história contada por outro oficial, ataques de choro) repentinos e um medo constante de sua potencial covardia que o leva a beber. Seu senso de dever, porém, o impede de tirar uma licença a que tem direito; ele desdenha o jovem Hibbert, outro segundo tenente de sua companhia, porque acredita que este está simulando seus sintomas de “neuralgia no olho” para que possa ser mandado para casa. Stanhope consegue forçar Hibbert a conquistar sua covardia apontando uma arma para sua cabeça e dizendo que, se Hibbert não “agir como um homem” ele mesmo vai matá-lo e fingir que foi um acidente, de modo a poupá-lo da vergonha de ser morto por desertar. Hibbert fecha os olhos e pede que Stanhope atire de uma vez; o capitão se impressiona, baixa a arma e o abraça. Quando Hibbert confessa seus medos, Stanhope afirma que tem os mesmos temores e o convence a permanecer na guerra; ao representante covarde da classe dominante é dada outra chance e, ao final, ele se mostra digno.

A questão da responsabilidade dos oficiais e da sua propensão ao *shell shock* não são, porém, mera propaganda. A Primeira Guerra Mundial é uma relíquia de uma época em que as

¹¹³No original: “Mason has got no imagination. (...) I suppose all his life Mason feels like you and I do when we're drowsily drunk” (00:47:26 – 00:47:40).

elites de fato lutavam e morriam em guerras numa proporção maior que sua representatividade demográfica; a taxa de mortalidade de jovens oficiais educados nas melhores universidades, como Hibbert e Stanhope, era significativamente maior do que a dos soldados rasos¹¹⁴, visto que seu papel como líderes significava muitas vezes se colocar em posições de maior risco para servir de exemplo aos seus homens. Eles também se voluntariaram no início da Guerra em maiores porcentagens (LEVSEN, 2008; WINTER, 1977).

No caso do *shell shock*, no exército britânico, uma a cada seis vítimas eram oficiais, apesar de serem apenas 1 em 30 dos soldados (SHEPHARD, 2003, p. 75). De acordo com Shephard, este fato colaborou para tornar a doença “respeitável” (*idem*, p. 73). Como afirma Elaine Showalter, o fato de o ideal de masculinidade representado pelo *gentleman* ser caracterizado por uma repressão de seus sentimentos era provavelmente relacionado a esse descompasso, afinal os homens da classe dominante eram especialmente reprimidos:

A repressão a longo prazo de sinais de medo que levavam ao *shell shock* era apenas uma versão extrema das expectativas do papel masculino de gênero, do autocontrole e do disfarce emocional da vida civil. (...) Quando todos os sinais físicos de medo eram julgados como fraqueza e alternativas ao combate – pacifismo, objeção de consciência, deserção, até suicídio – eram vistas como não masculinas, os homens eram silenciados e imobilizados e forçados, como as mulheres, a expressar seus conflitos por meio dos seus corpos. Colocados em circunstâncias intoleráveis de estresse, e de expectativas que reagissem com “coragem” antinatural, milhares de soldados reagiram com os sintomas de histeria. (...) Se a essência da masculinidade era não reclamar, então o *shell shock* era a linguagem corporal da queixa masculina, um protesto masculino disfarçado não apenas contra a guerra, mas contra o conceito de “masculinidade” em si. (SHOWALTER, 1987, p. 171–172, tradução minha)¹¹⁵

Journey's End é uma ode justamente ao ideal de masculinidade a que Showalter se refere, e Stanhope em particular é a encarnação do homem masculino que não se deixa levar por suas tendências femininas e luta contra elas em seus subordinados. A *luta* é importante: se a tentação para sucumbir não estivesse presente (como no caso dos personagens mais pobres)

¹¹⁴ As taxas de mortalidade dos soldados rasos gira em torno de 11%, enquanto os estudantes de Cambridge e Oxford morreram a taxas de 18 e 19,2% respectivamente. Entre aqueles que se matricularam de 1910 a 1914 (provavelmente o caso de Raleigh), a taxa sobe para 26,1 e 29,3 respectivamente (WINTER, 1977, p. 461).

¹¹⁵ No original: The long-term repression of signs of fear that led to shell shock in war was only an exaggeration of the male sex-role expectations, the self-control and emotional disguise of civilian life. (...) When all signs of physical fear were judged as weakness and where alternatives to combat – pacifism, conscientious objection, desertion, even suicide – were viewed as unmanly, men were silenced and immobilized and forced, like women, to express their conflicts through the body. Placed in intolerable circumstances of stress, and expected to react with unnatural “courage,” thousands of soldiers reacted instead with the symptoms of hysteria. (...) If the essence of manliness was not to complain, then shell shock was the body language of masculine complaint, a disguised male protest not only against the war but against the concept of “manliness” itself (SHOWALTER, 1987, p. 171 – 172).

ela não seria tão heroica. A obra, que foi chamada de “provavelmente a propaganda para as classes superiores inglesas mais eficaz escrita em nossa época” (MACK, 1941, p. 415 *apud* RICHARDS, 1984, p. 290, tradução minha)¹¹⁶, é também uma propaganda da masculinidade hegemônica britânica, representada pelo *gentleman*.

6.6 Heroísmo e sacrifício: *Morgenrot*

É fácil demonstrar a falsidade da pretensão de que a mera exposição aos horrores da guerra seria suficiente para tornar um filme “pacifista”. Se fosse assim tão fácil, a maioria dos soldados se tornaria pacifista rapidamente, afinal os horrores aos quais estão expostos diariamente são maiores e mais imediatos do que o que qualquer filme curto seria capaz de transmitir. Ainda assim, isso não se verifica. Em relação às representações realistas da guerra no cinema, Kracauer demonstra como mesmo filmes feitos no período nazista provaram ser possível utilizar a exposição de horrores para fins propagandísticos:

Stoßtrupp 1917 [Tropa de Choque], um filme sobre a Guerra Mundial produzido pouco tempo após a ascensão de Hitler ao poder, parece ter sido uma resposta deliberada a *Westfront 1918*; pelo menos, os dois filmes são de uma semelhança impressionante. *Zöberlein* apresenta os horrores da guerra de trincheiras com uma objetividade realista igualando, se não excedendo, a de Pabst e, exatamente como Pabst, lida com o desânimo dos soldados. Não há uma única nota de bravura ou heroísmo excepcional em seu filme. No entanto, ele consegue excluir quaisquer implicações pacifistas ao interpretar os últimos estágios da Primeira Guerra Mundial como uma luta pela sobrevivência da Alemanha (KRACAUER, 2004, p. 235, tradução minha)¹¹⁷.

O fato de a descrição deste filme no *Internet Movie Database* se referir a ele como “uma poderosa declaração anti-guerra” (IMDB, 2018, tradução minha)¹¹⁸ ilustra perfeitamente o ponto sobre como filmes que retratam a Primeira Guerra precisam de muito pouco para serem chamados de “anti-guerra”. Kracauer, porém, exagera ao dizer que não há “uma única nota de bravura ou heroísmo excepcional” no filme: esta bravura está lá, mas sob a forma coletiva. Os

¹¹⁶ No original: “probably the most effective propaganda for the English upper classes written in our time” (MACK, 1941, p. 415 *apud* RICHARDS, 1984, p. 290).

¹¹⁷ No original: “*Stosstrupp 1917* (Shock Troop 1917), a World War film produced soon after Hitler's rise to power, seems to have been a deliberate answer to *Westfront 1918*; at least, the two films resemble each other strikingly. *Zöberlein* renders the horrors of trench warfare with a realistic objectivity equaling, if not exceeding, Pabst's and, exactly like Pabst, elaborates upon the despondency of the soldiers. There is not a single note of exceptional bravery or heroism in his film. Nevertheless he manages to exclude any pacifist implications by interpreting the last stages of World War I as a struggle for Germany's survival” (KRACAUER, 2004, p. 235).

¹¹⁸ No original: “powerful anti-war film statement” (IMDB, 2018).

soldados não têm ações individualmente heroicas, mas é sua coragem em lutar até o final, e ainda tocando e cantando uma ou outra música em grupo, que estabelece suas ações como heroicas. As cenas em que os soldados tocam e cantam músicas enquanto sabem que estão cercados lembram o elogio ao sacrifício dos Nibelungos, quando o bardo Völker canta uma canção no palácio em chamas.

O ideal heroico de masculinidade alemão que consagra o sacrifício pela nação é evocado de maneira ainda mais clara em *Morgenrot* [Vermelho da Manhã, ou Amanhecer] (SEWELL; UCICKY, 1933), o principal representante conservador alemão entre os filmes da Primeira Guerra feitos ainda durante a República de Weimar. Estreando apenas três dias após Hitler ter se tornado chanceler, foi o primeiro filme a ter sua exibição na Alemanha nazista, tornando-se um símbolo dos novos tempos; os próprios Hitler e Goebbels estavam na estreia em Berlim (WENDE, 2005, p. 126). O filme, que gira em torno da tripulação de um submarino, tem seu clímax quando a embarcação é afundada por um destróier britânico, o que mata a maior parte da tripulação, porém deixa dez vivos, enquanto há apenas oito trajes de mergulho disponíveis.

O capitão, cumprindo seu papel como líder, afirma que ele e o primeiro tenente ficariam para trás; o primeiro tenente aceita prontamente, afirmando que “Eu morreria dez mortes pela Alemanha, cem mortes!” (00:56:59 – 00:57:03, tradução minha)¹¹⁹. O resto da tripulação, porém, se recusa, afirmando que ou todos seriam salvos ou nenhum deles. O capitão então glorifica a chance de poder morrer ao lado de homens como esses: “Talvez nós alemães não saibamos muito sobre como viver, mas nós sabemos excepcionalmente bem como morrer!” (00:57:42 – 00:57:54, tradução minha)¹²⁰. A situação, tão similar à oferta de Hagen em *Die Nibelungen*, perfeitamente ilustra a heroicização do sacrifício (desnecessário) coletivo, somado a um desejo mítico pela morte “honrada”. Apesar de toda a tripulação ter concordado em se sacrificar coletivamente, dois membros resolvem se suicidar para salvar os outros: o primeiro tenente, que anteriormente havia descoberto que sua amada estava apaixonada pelo capitão e não por ele, e outro membro da tripulação que afirma não ter ninguém no mundo que se importe com sua vida. A glorificação do sacrifício e do suicídio por uma causa maior, como já mostrados

¹¹⁹ No original: “Ich könnte zehn Tode sterben für Deutschland, hundert Tode!” (00:56:59 – 00:57:03).

¹²⁰ No original: “Zu leben verstehen wir Deutschen vielleicht schlecht, aber sterben können wir jedenfalls fabelhaft!” (00:57:42 – 00:57:54).

na análise de *Die Nibelungen*, é um tropo recorrente nas obras alemãs de uma maneira que simplesmente não ocorre no Reino Unido.

Não é só a narrativa do filme que o diferencia dos outros filmes aqui analisados. Já nos créditos é possível notar a diferença de *Morgenrot*, com sua música patriótica, similar a um hino e que toca ao fundo na maioria das cenas que mostram o submarino cortando as águas. A trilha do filme foi o primeiro trabalho de Herbert Windt (membro do partido Nacional-Socialista desde 1931) como compositor para o cinema, que seria responsável subsequentemente pela trilha de diversos filmes de propaganda, entre eles os famosos *Triumph des Willens* (1935) e *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl. Em contraste, *Journey's End* não tem absolutamente nenhum acompanhamento musical, enquanto *Westfront* e *All Quiet* só o tem em seu início e fim. Em *Westfront*, ambas as músicas têm um tom triste, enquanto em *All Quiet* a inicial parece uma marcha enquanto a final é melancólica, coincidindo com a narrativa do filme, da falsa esperança nacionalista à quieta cena de morte do protagonista, que dá o nome ao filme.

A crítica americana não apenas elogiou *Morgenrot* pelas atuações e abundância de detalhes realistas de batalha – *Morgenrot* ganhou inclusive o prêmio de melhor filme estrangeiro do *National Board of Review of Motion Pictures*, nos EUA, em 1933 – como também se impressionou pela ausência de qualquer ódio em relação ao inimigo (KRACAUER, 2004, p. 269–270). A mãe do capitão, que já havia perdido dois filhos na guerra, é singularmente desprovida de ardor patriótico, e a tripulação do submarino reage ao estratagema britânico que os condenou (a utilização de um barco aparentemente neutro como isca) sem a menor animosidade. *Morgenrot*, demonstra, porém, como essas características podem conviver perfeitamente com um ideal de masculinidade que enaltece a figura do líder e o sacrifício em nome da nação.

Não por acaso, *Morgenrot* é também o único dos filmes analisados neste capítulo que tem um romance bem-sucedido em seu centro. Como complemento ao ideal de masculinidade personificado pelo capitão – um líder hábil, estável e disposto a dar sua vida tanto pela nação como por seus homens – há um ideal de feminilidade bem delineado pelo filme na figura da mãe do capitão e de sua amada, Grete (que não correspondeu os sentimentos do segundo tenente). Cenas do fronte doméstico aparecem em intervalos constantes, particularmente em períodos em que a tripulação do submarino está em perigo: é como se as mulheres tivessem

uma ligação direta com os homens, sentindo que há algo errado, incapazes de dormir etc. Enquanto Greta contribui diretamente para o esforço de guerra trabalhando como enfermeira, a mãe do capitão, apesar de dizer algumas frases levemente críticas à guerra, reconhece que este é o dever dos homens, e seu dever aceitar sua dor com dignidade (ela já perdera dois filhos na guerra). Quando os oito sobreviventes da tripulação retornam à cidade, apenas para partir outra vez, tudo está como eles deixaram e, assim como na cena inicial, uma multidão se une para desejar-lhes uma boa viagem.

O contraste é forte em relação aos outros três filmes. Em *Journey's End*, o único entre os aqui analisados que se passa exclusivamente no fronte de batalha, não há sequer um papel feminino¹²¹. Em *Westfront* e *All Quiet*, os protagonistas recebem licenças para visitarem suas famílias, porém a situação no fronte doméstico os deixa ainda mais desiludidos e ambos voltam para o campo de batalha voluntariamente antes do que precisariam. Paul, o protagonista de *All Quiet*, se incomoda com a falsidade e o desconhecimento das realidades da guerra que ele vê, representado em particular por seu pai e seu antigo professor, que continua tentando convencer jovens alunos a se alistarem (como fez com a própria classe de Paul), os alimentando com imagens de glória e sacrifício pela nação. Já o protagonista de *Westfront* encontra sua esposa na cama com o filho do açougueiro, uma escolha pragmática em virtude dos problemas de abastecimento da Alemanha no período.

A maneira como os dois protagonistas lidam com isso é, porém, bastante diferente: enquanto Paul (de *All Quiet*) critica a geração mais velha que o mandou para a guerra, fazendo inclusive um discurso para os jovens alunos denunciando a noção de morrer pela pátria defendida por seu professor, Karl (de *Westfront*) responde a tudo de maneira apática. *All Quiet* vê seu protagonista passar pelo arco de construção do herói, perder sua inocência, mas se transformar em um homem que segue suas convicções e tem coragem de criticar aqueles que o mandaram para a guerra (que representam os responsáveis em geral). Já em *Westfront*, de acordo com o padrão também demonstrado pelos filmes alemães de trauma, o protagonista não se estabelece como herói; suas experiências na guerra e na licença apenas o levam a tamanho desespero que ele se voluntaria para uma missão perigosa ao voltar para o fronte e morre ao

¹²¹ O escritor da peça original afirmou ter tido muita dificuldade em colocá-la no palco porque nenhum produtor achava que o público queria ver uma peça sobre a guerra (*Journey's End* foi uma das primeiras obras da onda), muito menos uma “sem uma personagem feminina principal”, um comentário que forneceria anos depois o título para a autobiografia do autor: *No Leading Lady* (SHERRIFF, 1968).

final do filme. Nenhum personagem em *Westfront* representa um ideal de masculinidade: mais uma vez, um filme crítico alemão apresenta um “buraco” no lugar do ideal, enquanto os filmes conservadores, como *Morgenrot*, estabelecem claramente seu ideal de masculinidade.

6.7 Crise econômica e acirramento da polarização política

É importante ter em mente que as obras críticas sobre a guerra produzidas nessa onda de reavaliação do conflito não são somente respostas à guerra, mas também frutos do período em que foram feitas: o ano de 1930, o auge deste movimento, é também o primeiro em que o impacto da crise de 1929 foi sentido (afinal a queda da bolsa de Nova York foi em 24 de outubro). Isto foi particularmente importante na Alemanha, pois o desemprego em massa desencadeado pela crise econômica alimentou a polarização da sociedade já presente. Os nazistas, que estavam perdendo espaço anteriormente (nas eleições federais de 1928 o partido ganhou apenas 2,6% do voto, perdendo dois assentos no parlamento e ficando com doze) souberam utilizar a crise a seu favor como nenhum outro partido, e em setembro de 1930 venceram 18,25%, ficando com 107 assentos e se tornando o segundo maior partido do parlamento, atrás apenas dos social-democratas, com 24,53% e 143 assentos. O partido comunista foi o outro que cresceu neste período (13,13% com 77 assentos, um ganho de 23) se tornando o terceiro mais representado no parlamento (POLLOCK, 1930).

A memória da Primeira Guerra – e a caracterização dos soldados alemães em termos carregados de significado para a masculinidade – se tornou um dos principais símbolos da divisão entre esquerda e direita. Para a direita, a guerra forneceu uma oportunidade para servir – e morrer – pela pátria, a verdadeira essência de um homem se manifestaria nas trincheiras. Para a esquerda, a representação principal dos soldados mortos era como vítimas de um crime contra a geração mais jovem, fruto de uma política imperialista. *All Quiet* teve sua estreia em Berlim em dezembro de 1930, menos de três meses após essa importante eleição. Não é de se surpreender que, neste contexto, o filme tenha se tornado um símbolo de tudo o que os nacional-socialistas odiavam. Sua ideologia antimilitar, afirmava Goebbels, fazia parte de uma conspiração judaica para sufocar a memória da guerra e desonrar os soldados alemães (KAES, 2009, p. 213). Liderados por Goebbels, grupos de nazistas interromperam sistematicamente as sessões do filme, lançando ratos brancos e bombas de gás com gritos de “*Judenfilm*” [filme judeu]; em Berlim, organizaram uma marcha de protesto contando com sessenta mil pessoas.

Sua agitação foi bem-sucedida e uma semana após sua primeira exibição, o filme foi banido pelo governo federal. A censura alemã, que era relativamente fraca se comparada à do Reino Unido, não permitia censura de filmes por motivos políticos, porém um filme poderia ser banido se ele pudesse colocar a ordem pública em perigo ou danificar as relações da Alemanha com outros países (KESTER, 2004, p. 48). O estúdio americano concordou em cortar diversas cenas do filme e ele foi relançado na Alemanha sem muito estardalhaço no ano seguinte, mas era tarde demais, a vitória simbólica nazista já tinha sido dada. A utilização dessa estratégia – em que violência e terror dentro dos limites aceitos pelo sistema democrático eram utilizados ao mesmo tempo em que se buscava tomar o poder por vias legais, para só depois acabar com essas mesmas garantias de liberdade de expressão – se mostrou extremamente efetiva contra o fraco governo social-democrata, que capitulou à pressão. Nas eleições de julho de 1932, os nazistas conseguiram 37,4% dos votos, se tornando o maior partido do parlamento; seis meses depois, Hitler foi feito chanceler. A narrativa proposta pelos nazistas sobre a memória da guerra e, por extensão, sobre a masculinidade hegemônica, se tornou a única aceitável. *All Quiet* e *Westfront* foram rapidamente banidos, e em dez de maio de 1933 o livro de Remarque foi um dos mais queimados nas fogueiras.

Embora os dois filmes tenham sido proibidos pelos nazistas, *Westfront* fora mostrado nos cinemas em maio de 1930 sem problemas. Para Kester, a diferença na sua recepção não é fruto de qualquer diferença no nível da crítica dos dois à guerra (cujo tom ela considera “muito similar”), mas do fato de *All Quiet* ser um filme estadunidense, vindo, portanto, de um antigo inimigo e, pior, tendo maior alcance para influenciar negativamente a imagem da Alemanha em outros países (KESTER, 2003, p. 128). Embora esses motivos certamente tenham influenciado o nível da resposta conservadora ao filme na Alemanha, discordo que sejam a principal diferença entre os dois filmes, afinal o extremo ódio demonstrado por nazistas a esta história começou com a publicação alemã do livro de Remarque. O autor foi alvo de uma série de ataques infundados: que na verdade ele era um judeu francês, que ele nunca teria lutado na guerra, ou que teria, mas do lado da França, entre outros (KELLY, 1998, p. 5).

All Quiet on the Western Front apresenta um ideal alternativo de masculinidade, com protagonistas que se posicionam abertamente contra a guerra e *contra as autoridades que a arquitetaram*. É justamente por articular essa crítica abertamente, que os nazistas consideraram a obra tão perigosa, acusando seus protagonistas de serem covardes. *Westfront* não representava

uma afronta aos ideais nazistas da mesma forma: sua crítica niilista à guerra através da mera demonstração de seus horrores, sem questionar seus motivos e atacar seus arquitetos ou construir um modelo alternativo à masculinidade militar é facilmente deturpada. Também não creio ser coincidência que a própria Alemanha não tenha filmado uma versão do livro de Remarque; se o tom fosse assim tão parecido, era de se esperar que algum filme fosse feito no país de origem da obra¹²².

Mas a prova derradeira de que a diferença no tom dos dois filmes está na própria história que contam e na ameaça que apresentam aos ideais nazistas é a diferença no modo como as figuras associadas a cada obra foram tratadas durante o regime nazista. Remarque inteligentemente fugiu da Alemanha logo após Hitler ser apontado chanceler; em 1938 sua cidadania alemã foi revogada e em 1943 sua irmã foi executada por “derrotismo”. O real motivo foi explicitado, porém, pelo presidente da corte: “Seu irmão, infelizmente, conseguiu nos escapar. Mas você não vai” (KELLY, 1998, p. 54, tradução minha)¹²³. O diretor de *Westfront 1918*, em contraste, apesar de morar na época na França, estava na Alemanha para visitar familiares quando a Guerra foi declarada em 1939 e se viu obrigado a ficar. Ele certamente não era um nazista, mas o fato de que não só sua vida não correu perigo como dirigiu três filmes entre 1939 e 1945 no país é suficiente para provar que seu trabalho não gerou o mesmo tipo de ódio virulento que a obra pacifista de Remarque.

Westfront, portanto, assim como *Journey's End*, têm hoje uma reputação pacifista que não é corroborada pelos filmes em si. Apesar disso, os dois têm mensagens bastante distintas, uma diferença particularmente visível no que tange aos seus protagonistas masculinos. Enquanto a obra britânica apresenta personagens masculinos representantes de um ideal conservador de masculinidade (o *gentleman*), *Westfront* não projeta ideal algum. Já *Morgenrot*, o filme alemão conservador, apresenta um ideal masculino claro: o soldado que coloca a nação e seus companheiros à frente de sua própria vida.

¹²² O fato de *até hoje* nenhum filme alemão ter sido feito sobre o livro de ficção alemão mais vendido de todos os tempos (BEHLING, 2018) gera certa desconfiança em relação à fama positiva do país por enfrentar seu passado militarista, uma auto-crítica que parece confinada à Segunda Guerra.

¹²³ No original: “Ihr Bruder ist uns leider entwischt—Sie aber werden uns nicht entwischen”.

CONCLUSÃO

Fiz neste trabalho uma interpretação e comparação das narrativas de alguns filmes representativos dos discursos dominantes nas sociedades britânica e alemã no pós-Primeira Guerra. A análise tem por foco o processo de construção da masculinidade hegemônica no entreguerras e toma por referência a teoria de Connell sobre o tema. Esta teoria foi modificada pelas contribuições de Elias e Bourdieu na tentativa de emprestar maior plasticidade à mesma, tornando-a adaptável às especificidades nacionais (Elias) e aos campos onde emergem diversas masculinidades dominantes (Bourdieu).

Não tinha por objetivo analisar o conjunto da produção cinematográfica destes países no período, nem como determinados filmes (os escolhidos) teriam sido produzidos ou recebidos. O objetivo perseguido foi o de uma análise interna de discurso procurando ver suas conexões com o contexto social, de modo a responder que ideais de masculinidade estes filmes projetavam. Ao estabelecer esse diálogo entre filmes e contexto pude verificar que tipos e que *habitus* estão presentes, contribuindo (ou não) para a construção de uma masculinidade hegemônica.

No início desta pesquisa, eu tinha por hipótese que britânicos e alemães teriam sido impactados pela guerra de maneira oposta. Nos filmes britânicos, esperava-se identificar uma desmilitarização da masculinidade hegemônica, com protagonistas que com ideais pacifistas ganhando mais espaço ao invés de retratados como covardes. Já nos filmes alemães, esperava-se identificar representações diversas, reflexos de uma sociedade polarizada, mas com um crescimento nos últimos anos do ideal militarista. No que diz respeito aos britânicos, a hipótese não foi confirmada; no caso dos alemães, foi parcialmente superada¹²⁴.

Do lado alemão, como esperado, cheguei à conclusão que a profunda polarização política e social que caracterizou a sociedade alemã durante a República de Weimar limitou e, em última instância, impediu a construção de um único *habitus* masculino hegemônico. A divisão, porém, não gerou múltiplos ideais de masculinidade, cada um dominante em seu campo. Enquanto filmes mais conservadores como *Die Nibelungen* e *Morgenrot* projetam um mesmo ideal – uma masculinidade bélica, que enobrece o sacrifício e a morte em nome da

¹²⁴ Para uma tabela com todos os filmes analisados a fundo, delineando as conclusões sobre os ideais de masculinidade projetados (ou não) por cada um, ver o apêndice A.

honra e de sua comunidade de homens –, os filmes mais críticos, que buscam subverter o ideal militar, acabam por não projetar ideal algum, deixando um vácuo no lugar do herói.

Em *Westfront 1918* a tentativa de fazer um filme pacifista é minada pelo niilismo que transparece na ausência, tanto de sentido como de personagens masculinos fortes, sejam eles heróis ou vilões. Dado que a masculinidade hegemônica só pode se estabelecer em relação a outras masculinidades, a ausência de um tipo negativo faz tanta falta como a do ideal. Em *Das Cabinet des Dr. Caligari* e *Nosferatu*, o vazio no lugar do herói é colocado em relevo pelo fato de que os filmes vão de encontro às histórias originais. No caso de *Caligari*, com a mudança do roteiro que transforma o protagonista em louco, e em *Nosferatu*, com a “castração” dos heróis masculinos do livro original. O final, no qual uma mulher derrota o vampiro utilizando saberes tradicionais e uma afinidade mística com a natureza (atributos “femininos”) também inverte a mensagem original do livro, um elogio à razão e ciência burguesas (atributos “masculinos”). Importante notar como, mesmo nesta inversão do gênero do papel do herói, há uma reiteração da associação entre heroísmo e sacrifício/suicídio que aparece nos outros filmes alemães analisados que têm um ideal heroico bem estabelecido.

Não creio que Kracauer estivesse correto ao afirmar que os filmes produzidos na República de Weimar revelam um desejo subconsciente da sociedade alemã por um líder, em uma espécie de alerta do que estava por vir. Este caminho teleológico homogeneiza as produções do período, faz com que filmes conservadores e críticos sejam igualados. Os filmes só “anunciavam o que estava por vir” na medida em que, do lado conservador, representavam um mito muito mais antigo alemão, que elogiava o sacrifício em massa por um ideal de honra e em nome de um líder, uma compulsão mais antiga à certa obediência a todo custo com contornos militares, descrita por Elias em *Os Alemães* (1996b). Neste sentido, se trata mais de uma retrovisão do que de uma antevisão. Por outro lado, os filmes que articulam uma crítica a esse ideal não propõem nada em seu lugar, escancarando apenas o caos que esta crise de hegemonia deixou. Novamente, esta não é uma visão do futuro, mas do *presente* da República de Weimar. É fato, porém, que esta ausência da projeção de um ideal por parte de forças progressistas possibilitou o alastramento do ideal conservador, que se tornará hegemônico no período nazista.

Do lado britânico, foi possível identificar um *habitus* masculino hegemônico, mas tão associado ao *habitus* dos grupos dominantes que está longe de ser pacifista. *Comradeship*, *The*

Passionate Adventure e *Journey's End* projetam o mesmo ideal: o gentleman, um homem elegante, educado nas melhores universidades, que segura suas emoções e não reclama, de caráter firme e consciente de que seu papel como membro da elite vem acompanhado de uma responsabilidade social. Responsabilidade esta que inclui ir para a guerra pela nação, mas que não chega a fazer uma apologia ao sacrifício. Ao contrário dos filmes alemães conservadores, que contam com figuras heroicas constantes, o gentleman é construído pela narrativa, os personagens devem aprender a se comportar conforme determinados ideais. O conflito principal não é em relação a um vilão, mas sim um duelo moral entre o que sabem ser o certo (cumprir suas responsabilidades sociais) e a tentação de sucumbir ao “egoísmo”, seja ele representado pelo desejo de proteger seu negócio (*Comradeship*), o desejo de fugir de um casamento “sem paixão” (*The Passionate Adventure*) ou o medo da morte (*Journey's End*).

O ideal do *gentleman* é acessível, porém, somente aos homens das classes mais altas; mesmo as figuras positivas da classe trabalhadora são, na melhor das hipóteses, um tanto ridículas, se encaixando na categoria de “idiota” ao invés de “herói”. A categoria de “vítima” tão importante nos filmes alemães também aparece nos britânicos, mas o movimento comum nos alemães, de transformação do herói em vítima, é invertido. Em *Comradeship*, é prometido ao homem vitimizado pela guerra que ele recuperará a visão; os oficiais com *shell shock* em *Journey's End* ou são acusados de simulação ou são elogiados por sua resistência em permanecerem firmes no cumprimento de seu dever apesar dos sintomas. Em *The Lodger*, uma tentativa explícita de fazer um filme aos moldes do expressionismo alemão, o vazio do ideal de masculinidade aparece fechado ao final, uma vez que o até então ambíguo protagonista é revelado como herói; sua vitimização por parte de uma multidão enfurecida não gera consequências permanentes.

Fundamentalmente, acredito que a guerra não deve ser vista nem como um divisor de águas que gerou enormes mudanças culturais imediatas, nem como um intervalo após o qual tudo foi revertido ao *status quo ante*. É claro que algo da escala – sem precedentes – da Primeira Guerra não poderia deixar de ter um impacto enorme sobre as sociedades diretamente afetadas por ela. O modo mecânico e impessoal com que foi travada, bem como a necessidade de massificar os exércitos, colocando todos para lutar e exigindo um número tão grande de oficiais que membros da classe trabalhadora fossem promovidos a funções antes barradas a eles foi um abalo importante. Isso não significou, porém, que as elites tenham abdicado de reforçar as

estruturas abaladas durante o entreguerras. No Reino Unido, o fato de terem vencido o conflito e a relativa estabilidade política do período possibilitou que fosse criada uma narrativa positiva hegemônica que justificasse, não só a guerra, como a própria elite tradicional do país e o *habitus* masculino hegemônico que a caracterizava *ex-ante*. Fizeram isso em grande parte por meio de um pseudo elogio às mudanças sociais impulsionadas pela guerra: ao acenar para o movimento, puderam controlá-lo. Na Alemanha, a humilhação da derrota e a polarização da sociedade fez com que trauma da guerra fosse reprimido ao invés de confrontado. Enquanto os grupos mais à direita abraçam uma retórica revanchista mas unificada, que glorificava o sacrifício dos soldados pela nação, os grupos mais à esquerda foram incapazes de projetar um ideal alternativo, baseando suas narrativas na figura da vítima.

Apesar disso, creio que as análises revisionistas pecam ao tomar os argumentos da guerra como divisor de águas “ao pé da letra” (procurando provar que, imediatamente após o conflito, houve uma reversão aos padrões interiores), pois não é esse o *espírito* do argumento de autores como Fussell (1975) e Showalter (1987). Esses autores defendiam que os efeitos da Primeira Guerra foram sentidos no longo prazo. Mais: que ainda são sentidos hoje! Isso significa que, mesmo que no entreguerras movimentos opostos buscassem, de um lado, apegar-se aos ideais do passado, e de outro, jogar fora esses mesmos ideais, este embate era a expressão e o engendramento de algo novo. O fascismo é de certa forma herdeiro dos dois movimentos, ao mesmo tempo conservador e profundamente moderno. Os abalos que foram, até certo ponto, “cimentados” durante o entreguerras eclodiriam de vez no segundo conflito.

Não por acaso, isso terá efeitos também sobre o objeto desta dissertação. Andrew Spicer (1998) afirma que o pós-Segunda Guerra marca o fim da hegemonia do *gentleman* no cinema britânico, que passa a concorrer com figuras ideais da classe trabalhadora e média: o homem “durão” e o homem “comum”, respectivamente. Já no caso alemão, os nazistas souberam apropriar os ideais conservadores já presentes no cinema de Weimar e tomar o espaço do vácuo deixado pelos filmes mais críticos, estabelecendo o *habitus* militar enaltecido do sacrifício pela nação como hegemônico, com resultados bem conhecidos.

REFERÊNCIAS

Filmografia:

Tell England [Diga à Inglaterra]. Direção ASQUITH, Anthony. Reino Unido: 1931 (1h20min).

Oh! What a Lovely War [Oh! Que Bela Guerra]. Direção: ATTENBOROUGH, Richard. Reino Unido: 1969 (2h24min).

General Post [Posto de General]. Direção: BENTLEY, Thomas. Reino Unido: 1920 (1h21min).

The Beloved Brute [O Bruto Amado]. Direção: BLACKTON, J. Stuart. EUA: 1924 (1h10min).

Dracula. Direção: BROWNING, Tod. EUA: 1931 (1h15min).

The Man Without Desire [O Homem Sem Desejo]. Direção: BRUNEL, Adrian. Reino Unido: 1923 (1h10min).

Blighty. Direção: _____. Reino Unido, 1927 (1h46min).

The Wonderful Story [A História Maravilhosa]. Direção: CUTTS, Graham. Reino Unido, 1922 (5 rolos).

The Passionate Adventure [A Aventura Apaixonada]. Direção: _____. Reino Unido, 1924 (6.300 pés).

The Rat [O Rato]. Direção: _____. Reino Unido: 1926 (7. 323 pés).

A Temporary Gentleman [Um Cavalheiro Temporário]. Direção: DURRANT, Fred W. Reino Unido: 1920 (6.000 pés).

Comradeship [Camaradagem]. Direção: ELVEY, Maurice. Reino Unido, 1919 (6.000 pés).

The Lodger. Direção: _____. Reino Unido, 1932 (1h25min).

Die Straße [A Rua]. Direção: GRUNE, Karl. Alemanha: 1923 (1h14min).

The Lodger [O Inquilino]. Direção: HITCHCOCK, Alfred. Reino Unido, 1926 (1h30min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2qFiw5VtmyI>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

The Four Horsemen of the Apocalypse [Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse]. Direção: INGRAM, Rex. EUA: 1921 (2h30min).

Carnival. Direção: KNOLES, Harley. Reino Unido: 1921 (6.500 pés).

The Bohemian Girl [A Garota Boêmia]. Direção: KNOLES, Harley. Reino Unido: 1922 (7.800 pés).

Paths of Glory [Glória Feita de Sangue]. Direção: KUBRICK, Stanley. EUA: 1957 (1h28min).

Dr. Mabuse, der Spieler [Dr. Mabuse, o Jogador]. Direção: LANG, Fritz. Alemanha: 1922 (4h20min).

Die Nibelungen: Siegfried [Os Nibelungos: Siegfried]. Direção: _____. Alemanha: 1924^a (2h28min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=87zHl8vuEnw&t=755s>>. Acesso em 8 ago. 2018.

Die Nibelungen: Kriemhilds Rache [Os Nibelungos: A Vingança de Kriemhild]. Direção: _____. Alemanha: 1924b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W0r85nbCE7U&t=979s>>. Acesso em 8 ago. 2018.

Metropolis. Direção: _____. Alemanha: 1927 (2h33min).

M. Direção: _____. Alemanha: 1930 (1h50min).

Das Testament des Dr. Mabuse [O Testamento do Dr. Mabuse]. Direção: _____. Alemanha: 1933 (2h2min).

Zum Beispiel: Fritz Lang. Direção: LEISER, Erwin. Alemanha: 1968 (21min).

Asphalt. Direção: MAY, Joe. Alemanha: 1929 (1h30min).

The Sheik [Paixão de Bárbaro]. Direção: MELFORD, George. EUA: 1921 (1h26min).

All Quiet on the Western Front [Nada de Novo no Fronte Ocidental]. Direção: MILESTONE, Lewis. EUA: 1930 (2h16min).

Nosferatu. Direção: MURNAU, F. W. Alemanha: 1922 (1h32min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oAX2WBzCh5Y&t=2066s>>. Acesso em 8 ago. 2018.

Der letzte Mann [O Último Homem]. Direção: _____. Alemanha: 1924 (1h17min).

Die Büchse der Pandora [A Caixa de Pandora]. Direção: PABST, Georg Wilhelm. Alemanha: 1929 (1h49min).

Westfront 1918 [Fronte Ocidental, 1918]. Direção: _____. Alemanha: 1930 (1h36min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNKmDf0MmsU>>. Acesso em 8 ago. 2018.

Die andere Seite [O outro lado]. Direção: PAUL, Heinz. Alemanha: 1931 (1h47min).

Réveille [Toque de Alvorada]. Direção: PEARSON, George. Reino Unido: 1924 (8.000 pés).

Nerven [Nervos]. Direção: REINERT, Robert. Alemanha: 1919 (1h49min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R3I5X19r1xs&t=356s>>. Acesso em 8 ago. 2018.

Triumph des Willens [Triunfo da Vontade]. Direção: RIEFENSTAHL, Leni. Alemanha: 1935 (1h54min).

Olympia. Direção: _____. Alemanha: 1938 (2h01min).

Stoßtrupp 1917 [Tropa de Choque, 1917]. Direção: SCHMID-WILDY, Ludwig; ZÖBERLEIN, Hans. Alemanha: 1934 (1h58min).

Morgenrot [Amanhecer]. Direção: SEWELL, Vernon; UCICKY, Gustav. Alemanha: 1933 (1h09min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7TuaH8l60sE&t=2696s>>. Acesso em 8 ago. 2018.

Der Blaue Engel [O Anjo Azul]. Direção: STERNBERG, Josef Von. Alemanha: 1930 (1h46min)

Johnny Got His Gun [Johnny Vai à Guerra]. Direção: TRUMBO, Dalton. EUA: 1971 (1h51min).

The Big Parade [O Grande Desfile]. Direção: VIDOR, King; HILL, George W. EUA: 1925 (2h31min).

What Price Glory? [Que Preço pela Glória?]. Direção: WALSH, Raoul. EUA: 1926 (1h56min).

Journey's End [O Fim da Jornada]. Direção: WHALE, James. Reino Unido: 1930 (1h55min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DceQRpKxWdw&t=3825s>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

Das Cabinet des Dr. Caligari [O Gabinete do Dr. Caligari]. Direção: WIENE, Robert. Alemanha: 1919 (1h15min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PsHybtHI_uA&t=1887s>. Acesso em: 31 jul. 2018.

Orlacs Hände [As Mãos de Orlac]. Direção: WIENE, Robert. Alemanha: 1925 (1h32min).

Dawn [Amanhecer]. Direção: WILCOX, Herbert. Reino Unido: 1928 (1h30min).

Bibliografia:

ALDGATE, Anthony; RICHARDS, Jeffrey. **Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present**. London: I.B. Tauris, 2009.

ALLEN, Richard. Hitchcock, or the Pleasures of Metaskepticism. **October**, v. 89, p. 69–86, 1999.

ANDERSON, Perry. **Passagens da Antiguidade ao Feudalismo**. Tradução Renato Prelorenzou. 1ª ed. São Paulo: UNESP, 2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro. Edição: Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKER, Brian. **Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000**. London; New York: Continuum, 2006.

BAMFORD, Kenton. **Distorted Images: British National Identity and Film in the 1920s**. London: I.B. Tauris, 1999.

BARTH, Boris. **Dolchstoßlegenden und politische Desintegration: Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914–1933**. Düsseldorf: Droste, 2003.

BEHLING, Marcel. **Bestsellerliste: Die meistverkauften Bücher aller Zeiten**. 2018. Disponível em: <<https://www.die-besten-aller-zeiten.de/buecher/meistverkauften/>>. Acesso em: 21 jul. 2018.

BELKIN, Aaron. **Bring Me Men: Military Masculinity and the Benign Facade of American Empire, 1898-2001**. 1ª ed. New York: Oxford University Press, 2012.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **The Social Construction of Reality**. New York: Doubleday, 1967.

BOGACZ, Ted. War Neurosis and Cultural Change in England, 1914-22: The Work of the War Office Committee of Enquiry into “Shell-Shock”. **Journal of Contemporary History**, v. 24, n. 2, p. 227–256, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **The Field of Cultural Production**. 1ª ed. New York: Columbia University Press, 1993.

_____. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. **A distinção:** crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **O Senso Prático.** 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BOURKE, Joanna. **Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain, and the Great War.** 1ª ed. Chicago: University Of Chicago Press, 1996.

_____. Effeminacy, Ethnicity and the End of Trauma: The Sufferings of 'Shell-shocked' Men in Great Britain and Ireland, 1914–39. **Journal of Contemporary History**, v. 35, n. 1, p. 57–69, 2000.

BRITISH BOARD OF FILM CLASSIFICATION. **1912-1949: The early years at the BBFC.** 2018. Disponível em: <<https://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/bbfc-history/1912-1949>>. Acesso em: 9 jul. 2018.

BROCKMEYER, Dieter. Fremd - In der Fremde - Daheim Zwei deutsche Karrieren in der Zeit des III. Reichs: Fritz Lang und Ernst Lubitsch. In: HEUER, Renate; HEID, Ludger (Eds.). **Deutsche Kultur - Jüdische Ethik:** Abgebrochene Lebenswege deutsch-jüdischer Schriftsteller nach 1933. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2011. p. 96–114.

BRUNEL, Adrian. **Nice Work:** Thirty Years in British Films. London: Forbes Robertson, 1949.

BURKE, Peter. **Popular Culture in Early Modern Europe.** 3ª ed. Farnham, England; Burlington, VT: Routledge, 2009.

CARROLL, Noël. The Cabinet of Dr. Kracauer. **Millennium Film Journal**, v. 2, p. 77–85, 1978.

CHAPMAN, James. **Cinemas of the World.** London: Reaktion Books, 2003.

_____. **Past and Present:** National Identity and the British Historical Film. London: I.B. Tauris, 2005.

CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue. Introduction. In: _____ (Eds.). **The New Film History:** Sources, Methods, Approaches. First edition ed. Basingstoke ; New York: Palgrave Macmillan, 2007. p. 1–10.

CHOPRA-GANT, Mike. **Hollywood Genres and Postwar America:** Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir. London; New York: I.B. Tauris, 2006.

CLARK, Nick. **Going quietly:** The sad plight of silent movies. 2013. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/going-quietly-the-sad-plight-of-silent-movies-8983657.html>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

COMMONWEALTH WAR GRAVES COMMISSION. **Annual Report 2014-2015.** 2015. Disponível em: <https://issuu.com/wargravescommission/docs/ar_2014-2015/1>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CONNELL, R. W. **Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics**. Cambridge: John Wiley & Sons, 2014.

_____. **Masculinities**. Cambridge: Polity, 1995.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Hegemonic Masculinity Rethinking the Concept. **Gender & Society**, v. 19, n. 6, p. 829–859, 2005.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **History of Women in the West, Volume V: Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century**. Tradução Arthur Goldhammer. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 2000.

DUDEN. **Ni-be-lun-gen-treue: Duden Online**. Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Nibelungentreue>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

DYER, Richard. **Stars**. London: BFI, 1998.

_____. **The Matter of Images: Essays on Representation**. London; New York: Routledge, 2002.

EDWARDS, Paul M. **World War I on Film: English Language Releases through 2014**. Jefferson (NC): McFarland, 2016.

EKSTEINS, Modris. **Rites of Spring: The Great War and the birth of the Modern Age**. Boston: Houghton Mifflin, 1989.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996a.

_____. **Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996b.

_____. **O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v. 1.

_____. Studies in the Genesis of the Naval Profession. **The British Journal of Sociology**, v. 1, n. 4, p. 291–309, 1950.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process**. Oxford; New York: Basil Blackwell, 1986.

ELIAS, Norbert; MENNELL, Stephen; GOUDSBLOM, Johan. **On Civilization, Power, and Knowledge: Selected Writings**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ELLIS, John. **The Social History of the Machine Gun**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

ENGELLEN, Leen. Film/Cinema (Belgium). In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2014.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and Power**. Harlow: Longman Group UK Limited, 1989.

FREUD, Sigmund. Introduction. In: FERENCZI, Sándor et al. (Eds.). **Psycho-analysis and the War Neuroses**. Vienna: International Psychoanalytical Press, 1921. p. 1–4.

FUSSELL, Paul. **The Great War and Modern Memory**. Oxford: Oxford University Press, 1975.

GIESEN, Bernhard; JUNGE, Kay. In: GIESEN, Bernhard (Ed.). **Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 255–303.

GILL, Rosalind. Análise de Discurso. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3^a ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 244–70.

GOLDSTEIN, Joshua S. **War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GRAF-STUHLHOFER, Franz. Hitlers Politik als Ausdruck einer Nibelungen-Mentalität. In: BENEDIKT, Michael; KNOLL, Reinhold; ZEHETNER, Cornelius (Eds.). **Verdrängter Humanismus - verzögerte Aufklärung, Bd. V: Philosophie in Österreich 1920-1951**. 1. ed. Wien: Facultas, 2006. p. 1047–1057.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del carcere: edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana**. Turim: Einaudi, 1975.

GUSTAFSSON, Tommy. **Masculinity in the Golden Age of Swedish Cinema: A Cultural Analysis of 1920s Films**. Jefferson (NC): McFarland, 2014.

HAMMOND, Michael; WILLIAMS, Michael. **British Silent Cinema and the Great War**. London; New York: Palgrave Macmillan, 2011.

HANS, Anjeana. “These Hands Are Not My Hands”: War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene’s *Orlacs Hände* (1924). In: ROGOWSKI, Christian (Ed.). **The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany’s Filmic Legacy**. Rochester; New York: Camden House, 2010. p. 102–115.

HANSEN, Miriam. Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. **Cinema Journal**, v. 25, n. 4, p. 6–32, 1986.

HANSON, Neil. **The Unknown Soldier**. London: Doubleday, 2005.

HIGONNET, Margaret Randolph. **Behind the Lines, Gender and the Two World Wars**. New Haven: Yale University Press, 1987.

HILGERS, Mathieu; MANGEZ, Eric. Introduction to Pierre Bourdieu's Social Fields. In: MANGEZ, Eric; HILGERS, Mathieu (Eds.). **Bourdieu's Theory of Social Fields: Concepts and Applications**. London; New York: Routledge, 2014. p. 1–36.

HOBBSAWM, Eric. **The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991**. 1ª ed. London; New York: Vintage, 1996.

HOOPER, Charlotte. Masculinist Practices and Gender Politics: The Operation of Multiple Masculinities in International Relations. In: ZALEWSKI, Marysia; PARPART, Jane L. (Eds.). **The "man" question in international relations**. Boulder: Westview Press, 1998. p. 28–53.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. London; New York: Routledge, 2014.

HYNES, Samuel. **A War Imagined: The First World War and English Culture**. New York: Atheneum, 1991.

IMDB. **Stoßtrupp 1917**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0140572/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em: 31 jul. 2018.

JARVIE, Ian Charles. **Towards a Sociology of the Cinema**. 1ª ed. London: Routledge, 1998.

JØRGENSEN, Marianne; PHILLIPS, Louise. **Discourse Analysis as Theory and Method**. London: Sage Publications, 2002.

KAES, Anton. The Cabinet of Dr. Caligari: Expressionism and Cinema. In: PERRY, Ted (Ed.). **Masterpieces of Modernist Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2006. p. 41–59.

_____. **Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War**. Princeton: Princeton University Press, 2009.

KAES, Anton; RENTSCHLER, Rick. **Reading a Film Sequence**. 2017. Disponível em: <www.jym.wayne.edu/How_to_Read_a_Film_Sequence.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2017.

KEEGAN, John. **The First World War**. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.

KEIL, André. Media Discourse after the War. In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2017.

KEIL, Lars-Broder; KELLERHOFF, Sven Felix. **Deutsche Legenden: vom "Dolchstoß" und anderen Mythen der Geschichte**. Berlin: Ch. Links Verlag, 2002.

KELLY, Andrew. **All Quiet on the Western Front: the story of a film**. London; New York: I.B. Tauris, 1998.

KESTER, Bernadette. **Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

KEYNES, John Maynard. **The Economic Consequences of the Peace**. New York: Harcourt Brace and Howe, 1920.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film**. Princeton: Princeton University Press, 2004.

KULIK, Karol. **Alexander Korda: the man who could work miracles**. London: Virgin Books, 1975.

LEAL, Joanne. American Cinema and the Construction of Masculinity in Film in the Federal Republic after 1945. **German Life and Letters**, v. 65, n. 1, p. 59–72, 2012.

LERNER, Paul Frederick. **Hysterical Men: War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930**. Ithaca; London: Cornell University Press, 2003.

LEVSEN, Sonja. Masculinities. In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2015.

_____. Constructing Elite Identities: University Students, Military Masculinity and the Consequences of the Great War in Britain and Germany. **Past & Present**, v. 198, n. 1, p. 147–183, 2008.

LOW, Rachel. **The History of the British Film 1918-1929**. London: George Allen and Unwin Ltd., 1971.

LUKE, Allan. Beyond Science and Ideology Critique: developments in critical discourse analysis. **Annual Review of Applied Linguistics**, v. 22, n. Cambridge University Press, p. 96–110, 2002.

MALCHOW, Howard L. **Gothic Images of Race in Nineteenth-century Britain**. Stanford: Stanford University Press, 1996.

MARTIN, Patricia Yancey. Why Can't a Man Be More Like a Woman? Reflections on Connell's Masculinities. **Gender & Society**, v. 12, n. 4, p. 472–474, 1998.

MARWICK, Arthur. **Women at war, 1914-1918**. London: Fontana Paperbacks in association with the Imperial War Museum, 1977.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

MCGILLIGAN, Patrick. **Fritz Lang the Nature of the Beast**. 1ª ed. London: Faber Faber Inc, 1998.

MCGUIRE, John Thomas. Filtering and Interpreting The Great War: All Quiet on the Western Front, Journey's End, Westfront 1918, and Their Perspectives on World War I. **Quarterly Review of Film and Video**, v. 33, n. 7, p. 667–680, 2016.

MILLER, Henry K. **The Passionate Adventure (1924)**. 2018. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/1422860/index.html>>. Acesso em: 6 jul. 2018.

MORETTI, Franco. The Dialectic of Fear. **New Left Review**, n. 136, I, p. 67–85, 1982.

MORIN, Edgar. L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse. **Revue française de sociologie**, v. 4, n. 1, p. 80–83, 1963.

MORIN, Edgar. Les Intellectuels et la Culture de Masse. **Communications**, v. 5, n. 1, 1965. Disponível em: <http://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1965_num_5_1>. Acesso em: 8 fev. 2018.

MOSSE, George L. **Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1990.

_____. **The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity**. New York: Oxford University Press, 1998.

MUELLER, Adeline. 14 February 1924: Die Nibelungen Premieres, Foregrounds “Germanness”. In: KAPCZYNSKI, Jennifer M.; RICHARDSON, Michael D. (Eds.). **A New History of German Cinema**. Rochester, New York: Camden House, 2014. p. 136–141.

_____. Listening for Wagner in Fritz Lang's Die Nibelungen. In: JOE, Jeongwon; GILMAN, Sander L (Eds.). **Wagner & Cinema**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2010, p. 85–107.

MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang. Film/Cinema (Germany). In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2016.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6–18, 1975.

MULVEY-ROBERTS, Marie. **Dangerous bodies: Historicising the gothic corporeal**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

MÜNKLER, Herfried; STORCH, Wolfgang. **Siegfrieden: Politik mit einem deutschen Mythos**. 1ª ed. Berlin: Rotbuch-Verlag, 1988.

MURRAY, Nicholas. Attrition Warfare. In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2016.

MYERS, Charles S. A Contribution to the Study of Shell Shock: being an account of three cases of loss of memory, vision, smell, and taste, admitted into the Duchess of Westminster's War Hospital, Le Touquet. **The Lancet**, v. 185, n. 4772, p. 316–320, 1915.

MYERS, Charles S. **Shell Shock in France 1914-1918**. Cambridge: Cambridge University Press, 1940.

- NIVEN, Bill. **Hitler and Film: The Führer's Hidden Passion**. New Haven: Yale University Press, 2018.
- NUNBERG, Geoff. **Understanding the Brits' "Stiff Upper Lip"**. 2005. Disponível em: <<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4751910>>. Acesso em: 23 jul. 2018.
- OTTO, Elizabeth. Schaulust: Sexuality and Trauma in Conrad Veidt's Masculine Masquerades. In: ROGOWSKI, Christian (Ed.). **The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy**. Rochester; New York: Camden House, 2010. p. 134–152.
- PARIS, Michael. Film/Cinema (Great Britain). In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2016.
- PEBERDY, Donna. **Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- PFALZGRAF, Annegret. **Eine Deutsche Ilias? Homer und das "Nibelungenlied" bei Johann Jakob Bodmer**. Zu den Anfängen der nationalen Nibelungenrezeption im 18. Jahrhundert. 1ª ed. Marburg: Tectum Verlag, 2004.
- POLLOCK, James K. The German Reichstag Elections of 1930. **The American Political Science Review**, v. 24, n. 4, p. 989–995, 1930.
- PRONAY, Nicholas. The political censorship of films in Britain between the wars. In: PRONAY, Nicholas; SPRING, D. W. (Eds.). **Propaganda, Politics and Film, 1918-45**. London: The Macmillan Press, 1982. p. 98–125.
- PROST, Antoine. War Losses. In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2014.
- RICHARDS, Jeffrey. **The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in 1930s Britain**. London; New York: I.B. Tauris, 1984.
- ROBINSON, Sara Libby. **Blood Will Tell: Vampires as Political Metaphors Before World War I**. Boston: Academic Studies Press, 2011.
- ROSS, Corey. Mass Culture and Divided Audiences: Cinema and Social Change in Inter-War Germany. **Past & Present**, v. 193, n. Oxford University Press, p. 157–195, 2006.
- SCHINDLER, Stephan. What makes a man a man: the construction of masculinity in F. W. Murnau's *The Last Laugh*. **Screen**, v. 37, n. 1, p. 30–40, 1996.
- SCHOLEM, Gershom. **A Life in Letters, 1914-1982**. Tradução Anthony David Skinner. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.

SEGESSER, Daniel Marc. Controversy: Total War. In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2014.

SHAFFER, Stephen. **British Popular Films 1929-1939: the cinema of reassurance**. London; New York: Routledge, 1997.

SHEFFIELD, Gary. **The Somme: A New History**. London: Hachette UK, 2015.

SHEPHARD, Ben. **A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists in the Twentieth Century**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

SHERRIFF, R. C. **No Leading Lady**. 1^a ed. London: Littlehampton Book Services Ltd, 1968.

SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980**. London: Penguin Books, 1987.

SIGEL, Lisa Z. Censorship and Magic Tricks in Inter-War Britain. **Historical Perspectives**, v. XI, n. n° 1, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/lisa/5211>>. Acesso em: 8 jul. 2018.

SIMKINS, Peter. **Voluntary recruiting in Britain, 1914-1915**. 2014. Disponível em: <<https://www.bl.uk/world-war-one/articles/voluntary-recruiting>>. Acesso em: 31 out. 2017.

SMITHER, Roger. Film/Cinema. In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2015.

SNYDER, Claire R. **Citizen-Soldiers and Manly Warriors: Military Service and Gender in the Civic Republican Tradition**. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 1999.

SPICER, Andrew. **The Representation of Masculinity in British Feature Films, 1943-1960**. 1998. Tese de Doutorado - University of Westminster, London, 1998.

_____. **Typical Men: The Representation of Masculinity in Popular British Culture**. London: I.B. Tauris, 2001.

_____. The Emergence of the British Tough Guy. In: CHIBNALL, Steve; MURPHY, Robert (Eds.). **British Crime Cinema**. London; New York: Routledge, 2005. p. 83–95.

STEINMETZ, George. Bourdieu, Historicity, and Historical Sociology. **Cultural Sociology**, v. 5, n. 1, p. 45–66, 2011.

STOKER, Bram. **Dracula**. London: Penguin Books, 1994.

STORM, Eric. A New Dawn in Nationalism Studies? Some Fresh Incentives to Overcome Historiographical Nationalism. **European History Quarterly**, v. 48, n. 1, p. 113–129, 2018.

SWEENEY, Gael. "Your Own Sweet Boys": The Beatles as Teen Idols. In: "**Authority and Transgression in Literature and Film**" - 18th Annual Conference, Florida State University, 1993. Disponível em:

<https://www.academia.edu/8372802/_YOUR_OWN_SWEET_BOYS_THE_BEATLES_AS_TEEN_IDOLS>. Acesso em: 13 jul. 2018.

THE QUIGLEY PUBLISHING COMPANY. **International Motion Picture Almanac 1937-38**. New York: The Quigley Publishing Company, 1938. Disponível em: <<http://archive.org/details/international193738quig>>. Acesso em: 7 jul. 2018.

THÉBAUD, Françoise. **La femme au temps de la guerre de 14**. Paris: Stock/L. Pernoud, 1986.

THOMPSON, Kristin. **Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934**. London: British Film Institute, 1985.

TRUFFAUT, François; HITCHCOCK, Alfred; SCOTT, Helen G. **Hitchcock**. New York: Simon and Schuster, 1985.

TUCHMAN, Barbara W.; MASSIE, Robert K. **The Guns of August: The Pulitzer Prize-Winning Classic About the Outbreak of World War I**. New York: Presidio Press, 2004.

TURNER, Graeme. **Film as Social Practice**. London: Routledge, 1988.

VARIETY. Biggest Money Pictures. **Variety**, p. 1, 1932. Disponível em <https://web.archive.org/web/20111105043830/http://www.cinemaweb.com/silentfilm/books/helf/7_v_32_4.htm>. Acesso em: 28 jun. 2018.

VERMEIREN, Jan. The "Rebirth of Greater Germany": The Austro-German Alliance and the Outbreak of War. In: JONES, Heather; O'BRIEN, Jennifer; SCHMIDT-SUPPRIAN, Christoph (Eds.). **Untold War: New Perspectives in First World War Studies**. Leiden; Boston: Brill, 2008. p. 209–232.

WAPNEWSKI, Peter. Das Nibelungenlied. In: FRANÇOIS, Etienne; SCHULZE, Hagen (Eds.). **Deutsche Erinnerungsorte**. München: C.H.Beck, 2009. p. 159–169.

WATSON, Alexander. **Enduring the Great War: Combat, Morale and Collapse in the German and British Armies, 1914-1918**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WATSON, Alexander. **Recruitment: conscripts and volunteers during World War One**. 2014. Disponível em: <<https://www.bl.uk/world-war-one/articles/recruitment-conscripts-and-volunteers>>. Acesso em: 31 out. 2017.

WENDE, Waltraud. **Krieg und Gedächtnis: ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

WHALEN, Robert Weldon. War Losses (Germany). In: DANIEL, Ute et al. (Eds.). **1914-1918-online**. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2014.

WHITEHEAD, Stephen. Hegemonic masculinity revisited. **Gender, Work, and Organization**, v. 6, n. 1, p. 58–62, 1998.

WILLIAMS, Michael. **Ivor Novello: Screen Idol**. London: BFI, 2003.

WINTER, Jay. Dismembering the male: men's bodies, Britain and the Great War. **Medical History**, v. 41, n. 2, p. 250–251, 1997.

_____. Britain's 'Lost Generation' of the First World War. **Population Studies**, v. 31, n. 3, p. 449–466, 1977.

_____. Shell Shock. In: _____ (Ed.). **The Cambridge History of the First World War**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. v. 3-Sociedade Civilp. 310–333.

APÊNDICE A

Título	País	Ano	Relação com a IGM	Ideal de Masculinidade
Caligari	Alemanha	1920	Metafórica	Ausente
Nosferatu		1922	Metafórica	Ausente
Die Nibelungen		1924	Metafórica	Constante - Bélico
Westfront 1918		1930	Direta	Ausente
Morgenrot		1933	Direta	Constante - Bélico
Comradeship	Reino Unido	1919	Direta	Moldado - <i>Gentleman</i>
The Passionate Adventure		1924	Indireta	Moldado - <i>Gentleman</i>
The Lodger		1926	Metafórica	Revelado - <i>Gentleman</i>
Journey's End		1930	Direta	Constante - <i>Gentleman</i>