



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

VITÓRIA GONDIM REAL NUNES

**CINEMA E SEXUALIDADE NA REPÚBLICA DE WEIMAR:
A “NOVA MULHER” NO FILME A CAIXA DE PANDORA (1929)**

FORTALEZA

2024

VITÓRIA GONDIM REAL NUNES

CINEMA E SEXUALIDADE NA REPÚBLICA DE WEIMAR:
A “NOVA MULHER” NO FILME A CAIXA DE PANDORA (1929)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N929c Nunes, Vitória Gondim Real.
Cinema e sexualidade na república de Weimar : A "Nova Mulher" no filme A Caixa de Pandora (1929) / Vitória Gondim Real Nunes. – 2024.
141 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode.

1. Cinema. 2. Gênero. 3. Sexualidade. 4. República de Weimar. I. Título.

CDD 302.23

VITÓRIA GONDIM REAL NUNES

CINEMA E SEXUALIDADE NA REPÚBLICA DE WEIMAR:
A “NOVA MULHER” NO FILME A CAIXA DE PANDORA (1929)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 25/03/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Cláudio S. Castanheira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria Ângela Pavan
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode, pela excelente orientação.

Aos professores participantes da banca examinadora Prof. Dr. José Cláudio Castanheira e Prof. Dra. Maria Ângela Pavan pela leitura carinhosa, pelo tempo e pelas valiosas contribuições.

Aos amigos que fiz em Fortaleza, que transformaram essa cidade estrangeira em uma casa.

À minha mãe, minha maior torcida.

“Se algum dia eu te aborrecer, será com uma faca” (Brooks *apud* Paris, 1989, p. 417).

RESUMO

A República de Weimar (1918-1933) vivenciou significativas mudanças, entre elas o surgimento da “Nova Mulher” que gerou ansiedades sociais acerca dos tradicionais papéis de gênero. Como consequência, um crescente discurso misógino colocava a “Nova Mulher” como responsável pela crise social, política, econômica e cultural do país. O cinema de Weimar, nesse contexto, também contribuiu para afirmar ou para negar muitos desses discursos, e diversos filmes dessa época podem ser lidos ora como parte de mecanismos sociais de normatização de gênero, ora como questionadores desses modelos. Desta forma, o trabalho objetiva empreender uma análise do filme *A Caixa de Pandora* (1929), de G. W. Pabst, para entender os modos pelos quais o filme transcodifica os discursos da República de Weimar sobre gênero e sexualidade, utilizando como metodologia os Estudos Culturais. Como resultado parcial, o projeto entende que a representação no filme da sexualidade da “Nova Mulher” pode ser interpretada tanto como emancipada, como decadente.

Palavras-chave: cinema; gênero; sexualidade, república de Weimar.

ABSTRACT

The Weimar Republic (1918-1933) experienced significant changes, including the emergence of the “New Woman”, which generated social anxieties about traditional gender roles. As a consequence, a growing misogynistic discourse placed the “New Woman” as responsible for the country's social, political, economic and cultural crisis. Weimar cinema, in this context, also contributed to affirm or deny many of these discourses, and several films from that time can be read either as part of social mechanisms of gender normalization, or as questioning these models. In this way, the work aims to undertake an analysis of the film *Pandora's Box* (1929), by G. W. Pabst, to understand the ways in which the film transcodes the discourses of the Weimar Republic on gender and sexuality, using Cultural Studies as a methodology. As a partial result, the project understands that the representation in the film of the sexuality of the “New Woman” can be interpreted both as emancipated and as decadent.

Keywords: cinema; gender; sexuality, Weimar republic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro de Lulu vestida como <i>pierrot</i>	107
Figura 2 - Lulu vestida com as roupas do marinheiro.....	109
Figura 3 - Primeira aparição de Lulu, que veste um <i>pegnoir</i>	111
Figura 4 - Dr. Schön e Rodrigo se cruzam na escada do prédio de Lulu	113
Figura 5 - Lulu fita o promotor	116
Figura 6 - Super <i>close-up</i> de Lulu	117
Figura 7 - Dr. Schön aperta o corpo de Lulu e a chacoalha com brutalidade.....	119
Figura 8 - Close-up de Jack, o Estripador	120
Figura 9 - Close-up lateralizado e plano detalhe de Lulu	122
Figura 10 - Close-up lateralizado e plano detalhe de Jack.....	122
Figura 11 - Lulu e Jack se confortam	123

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	GÊNERO E SEXUALIDADE: IMAGENS E IMAGINÁRIO NO SÉCULO XX	17
2.1	Corpo, Sexo e Gênero: Questões Teóricas e Históricas	19
2.2	Cinema, Imagem e Representação.....	28
2.2.1	<i>Sonho, Ilusão e Impressão de Realidade</i>	29
2.2.2	<i>Gênero, Sexualidade e Representação Social</i>	32
3	MULHERES E EXPERIÊNCIAS DE GÊNERO NA REPÚBLICA DE WEIMAR	38
3.1	Breve História Política da República de Weimar	39
3.2	Ordem de Gênero na Primeira Guerra Mundial	45
3.3	A emancipação feminina e a “Nova Mulher” de Weimar	54
4	CINEMA DE WEIMAR E ANSIEDADES SOCIAIS	67
4.1	A Indústria Cinematográfica de Weimar e o Expressionismo Alemão	68
4.2	Nova Objetividade: Uma Crise de Gênero	80
5	ANÁLISE FÍLMICA: ABRINDO A CAIXA DE PANDORA	95
5.1	Metodologia.....	96
5.2	A Caixa de Pandora (1929).....	99
5.2.1	<i>Resumo dos atos</i>	100
5.3	Lulu: discursos sobre a “Nova Mulher” de Weimar	101
5.4	Entre <i>close-ups</i> e desejo: sexualidade feminina como destruição	114
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
	REFERÊNCIAS	134
	APENDICÊ A - FILMOGRAFIA.....	140

1 INTRODUÇÃO

Segundo a mitologia grega, a primeira mulher chamava-se Pandora. Criada por Júpiter, Pandora foi enviada à terra como um castigo a Prometeu por ter roubado o fogo dos deuses, no entanto foi oferecida como um presente aos homens. Ao se deparar com a criatura de tamanha beleza, Epimeteu aceitou o presente, mesmo tendo sido alertado por seu irmão Prometeu a não aceitar. Epimeteu e Prometeu, que tinham sido incumbidos de criar o homem, guardaram em uma caixa¹ todos os males que eles não tinham usado na criação. Pandora, ao descobrir a caixa, foi tomada por tamanha curiosidade e a abriu, soltando todos os males no mundo. O mito de Pandora tenta explicar a origem do mal na terra. Segundo essa visão, a mulher encarna a maldição divina e leva o homem à miséria. A criação de Pandora enquanto objeto (um presente) delimita a passividade como uma das principais características da mulher. No entanto, Pandora não é um objeto qualquer, mas sim um objeto amaldiçoado. Por mais que não soubesse que levaria o mal à humanidade ao abrir a caixa, ela o leva inconscientemente, pois o mal está inscrito em sua natureza.

Já segundo a bíblia cristã, a primeira mulher criada por Deus foi Eva. Diferente de Pandora, Eva tem uma imagem, a princípio, mais positiva. Ela foi criada para ser companheira de Adão e mãe de todas as criaturas vivas. A criação malévola teria sido a serpente, que seduz Eva e a leva a transgredir a ordem de Deus. A transgressão de Eva leva à queda da humanidade, fazendo com que ela e Adão recebessem uma severa punição de Deus, todavia, de maneira desproporcional. Enquanto o homem foi condenado a trabalhar e viver do seu suor, a mulher teve seu corpo condenado à dor, sua sexualidade relegada à procriação e seu desejo submisso ao homem. Apesar de inicialmente Eva ter sido criada enquanto semelhante a Adão, após comer o fruto proibido, há uma mudança hierárquica onde o homem passa a ocupar uma posição de poder sobre a mulher.

Ainda que diferentes, os mitos de Pandora e de Eva foram entrelaçados na tradição ocidental. Ambos tem em comum a posição da mulher enquanto

¹ No texto grego, a caixa na verdade é uma jarra (Alcoloumbre, 2002).

transgressora e iniciadora do mal. Criaturas belas e passivas, porém perigosas. Um vez que a sociedade ocidental se fundamenta tanto nas ideias morais e religiosas da Bíblia, quanto na filosofia e na ciência da Grécia Clássica (Lerner, 2019), esses mitos da criação continuam a ser centrais no discurso popular até os dias de hoje e refletem diretamente a forma como a sociedade abordou, e continua a abordar, as diferenças entre homens e mulheres e os papéis atribuídos a cada um. No entanto, o entendimento da mulher e da sexualidade feminina como uma força perigosa não é sustentado apenas pelo discurso religioso. Segundo Foucault (1999), a forma que a gente entende e fala sobre sexo e sexualidade é sustentado por tecnologias sexuais que colocaram a sexualidade no campo discursivo.

O final do século XVIII presenciou uma revolução na forma que o sexo era entendido. O modelo de sexo único deu lugar ao modelo da diferença sexual, que separou homens e mulheres em um contexto biológico. Cada vez mais assunto de uma ciência, o sexo desloca-se para o campo médico, econômico e político (Foucault, 1999). A sexualidade passa então a ser analisada, esmiuçada, observada como um objeto de análise e campo de saber. Nesse contexto, a instituição médica passou a ditar o que era normal e anormal no sexo, relegando toda sexualidade considerada desviante ao campo do patológico, que deveria ser combatido. Assim, o modelo de mulher saudável e sã era aquela que estava em harmonia com sua natureza procriadora, usando o seu sexo apenas para gerar filhos, à semelhança da imagem da Virgem Maria. Em contrapartida, aquelas que se distanciavam de sua natureza e exerciam sua sexualidade para fins não reprodutivos, eram consideradas anormais e relegadas não apenas ao escárnio moral, mas a intervenções médicas e psiquiátricas.

A Primeira Guerra Mundial afetou profundamente a ordem de gênero na Europa. Na Alemanha, com os homens partindo para as linhas de frente, as mulheres passaram a ocupar seus lugares no mercado de trabalho, a assumir responsabilidades pela existência de suas famílias e se tornaram agentes independentes em sua interação com agências do Estado (Boak, 2013). A crescente visibilidade das mulheres na esfera pública gerou a sensação de um excedente feminino na sociedade, levando muitos a apontar para uma “feminização” da sociedade alemã. A participação das mulheres no mercado de

trabalho também foi assunto de preocupação principalmente entre as camadas mais conservadoras que acreditavam que o trabalho masculinizava a mulher. De fato, a principal preocupação estava em uma substituição dos homens pelas mulheres nos postos de trabalho, que levaria os homens ao desemprego, fazendo com que perdessem seu papel de provedor, e tendo como consequência uma perda do poder masculino.

Todas essas mudanças aumentaram os debates públicos sobre o comportamento das mulheres, que passou a ser vigiado de mais perto. Por mais que a mão de obra feminina se fizesse necessária para os esforços de guerra, o principal papel da mulher ainda era com o lar. De forma que, as mudanças ocorridas na Primeira Guerra Mundial eram supostamente temporárias. Com o retorno dos soldados para seus lares e esposas, após o fim da guerra, esperava-se que a sociedade alemã voltasse aos padrões tradicionais de gênero. No entanto, enquanto uma parte da sociedade, mais conservadora, reivindicava o retorno da mulher ao lar, e às atividades domésticas e familiares, outra parte da sociedade não queria renunciar seus novos cargos e espaços, criando assim uma tensão entre esses dois grupos. Mesmo com os esforços do Estado para voltar a um suposto padrão de normalidade, o retorno parecia impossível. Essas tensões entre os gêneros viriam a compor o plano de fundo da primeira república democrática alemã, a República de Weimar (1918-1933).

A República de Weimar foi atravessada por crises políticas, econômicas, culturais e sociais. A perda da guerra e as pesadas sanções impostas pelos países vencedores destruíram a economia alemã, que já estava prejudicada pelos longos (e não previstos) quatro anos de guerra. Forças de todo o espectro político se debatiam para assumir o poder da frágil república, que apesar do seu caráter social-democrático, resistiu se apoiando muitas vezes em grupos antidemocráticos. Apesar dos constantes ataques, a República de Weimar foi celebrada por um grupo da sociedade que há muito almejava a implementação de um regime democrático na Alemanha. A constituição de Weimar foi uma das primeiras do mundo a prever direitos sociais e trabalhistas, e igualdade legal entre os gêneros.

Devido às novas políticas liberais, os primeiros anos da República de Weimar foi recebido com grande otimismo pelas mulheres. Destacam-se durante

esse período, as melhorias no acesso das mulheres ao controle de natalidade e aos seus direitos reprodutivos, a descriminalização da prostituição, uma maior abertura sobre questões sexuais, o desenvolvimento de uma subcultura lésbica, o aumento da presença das mulheres no ensino superior e no mercado de trabalho. Por causa dessas conquistas e melhorias, muitos consideram que a República de Weimar proporcionou uma experiência emancipatória para as mulheres, que exerceram formas sem precedentes de autonomia social e sexual durante esse período, até perder muitos dos direitos adquiridos com a ascensão dos Nazistas ao poder.

A partir de 1924, com a entrada de investimentos estrangeiros no país, a República de Weimar conseguiu sair da crise econômica em que se encontrava e entrou em um período de suposta estabilização, que durou até 1929, com a quebra da Bolsa de Nova Iorque. O período estabilizado ficaria marcado pela entrada do americanismo no país e pela implementação da racionalização, que influenciou não somente a economia do país, mas como também a cultura alemã e todo um estilo de vida dessa sociedade, incluindo questões ligadas ao campo da sexualidade. A cultura americana representou um modelo para o desenvolvimento de uma indústria cultural e de uma cultura popular de massa na Alemanha que apresentava novos comportamentos de gênero, maior liberdade sexual e independência econômica. As *Girls*, mulheres de porte atléticos, que praticavam esportes, frequentavam clubes de danças e cinemas, e ganhavam salários, influenciaram o surgimento de uma nova *Girlikultur*, que na Alemanha foi traduzida na figura da “Nova Mulher”.

O surgimento dessa nova *Girlikultur*, que pressupunha uma assunção da liberdade sexual feminina e uma maior participação das mulheres nas esferas públicas e profissionais, inflaram os discursos misóginos que permeavam a República de Weimar e estavam obviamente sendo manipulados pelo cinema, segundo McCormick (1994). Artistas e intelectuais viam na figura da mulher emancipada uma ameaça à modernidade estável do homem. Nesse contexto, emerge uma nova sensibilidade cultural cunhada de Nova Objetividade, que se opunha ao idealismo expressionista e buscava uma arte realista e objetiva. A Nova Objetividade é entendida por McCormick (2001) como uma resposta às ansiedades de gênero que permeavam os discursos da República de Weimar.

Através de um excesso de tecnologia e racionalidade, os artistas novo-objetistas buscavam neutralizar a ameaça feminina e reivindicar o domínio masculino. É nesse entendimento que Anjeana Hans (2014) argumenta que o cinema de Weimar se destacou pela violência direcionada às suas protagonistas femininas.

O maior representante da Nova Objetividade no cinema alemão foi o diretor austríaco G. W. Pabst. Seu primeiro grande sucesso, *Die freudlose Gasse* (Rua das Lágrimas, 1925), foi um dos primeiros filmes a ser atribuído como novo-objetista. Ao longo de sua extensa filmografia, Pabst realizou diversos filmes que apresentavam protagonistas mulheres e abordavam questões que permeavam a sexualidade feminina, como *Die Büchse der Pandora* (A Caixa de Pandora, 1929) e *Tagebuch einer Verlorenen* (Diário de uma Garota Perdida, 1929), além do já citado *Die freudlose Gasse*. *Die Büchse der Pandora*, filme que abordamos no presente trabalho, é a sua obra mais famosa e que imortalizou a atriz americana Louise Brooks no papel de Lulu.

Die Büchse der Pandora narra a trágica história de Lulu, uma jovem de tamanha beleza e charme que seduz os homens ao seu redor. No dia do seu casamento com o chefe-redator de um importante jornal, Lulu acaba atirando no noivo, o matando. Lulu é condenada à prisão, porém, foge com a ajuda de amigos e do seu enteado, Alwa, caindo em uma série de infortúnios. A falta de dinheiro e as constantes chantagens recebidas por Lulu, leva Alwa e ela própria à miséria e degradação. Ao final, Lulu é assassinada por um assassino de mulheres. O filme *Die Büchse der Pandora* é uma releitura da peça homônima escrita pelo dramaturgo alemão Frank Wedekind, em 1904. A peça era uma crítica à burguesia da época e foi censurada por tratar abertamente e sem pudores sobre sexo e sexualidade (incluindo lesbianismo). Em sua releitura da peça, Pabst tentou retratar Lulu como vítima, o que gerou certo desconforto na época por aqueles que esperavam ver a Lulu de Wedekind (Brooks, 1983).

Como aponta Laura Mulvey, as preocupações formais do cinema “refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu” (Mulvey, 1983, p. 439). De forma que, o discurso contido no filme pode levar a diversas interpretações. O filme *Die Büchse der Pandora* pode ser lido de uma forma ambígua, tanto enquanto mecanismo social regulador do comportamento sexual feminino, quanto crítico a um discurso conservador que tenta condenar a

sexualidade da mulher, mas que se regozija dela. Kellner (2001) afirma que a cultura da mídia tem sido um campo de batalha entre grupos sociais onde alguns defendem posições liberais ou radicais, enquanto outros defendem posições conservadoras, e de modo análogo, alguns textos da cultura da mídia defendem posições e representações progressistas, enquanto outras defendem posições reacionárias. Entretanto, essas barreiras podem ser embaçadas.

As questões de representação de gênero são centrais para a teoria e crítica feminista. Os estudos feministas do cinema emergiram nos Estados Unidos e inicialmente estavam voltados para uma abordagem sociológica, focados em identificar e criticar os estereótipos femininos. Mais tarde, outras áreas como a semiótica e a psicanálise foram inseridas nos estudos feministas a fim de evidenciar não só os modos de produção de sentidos do filme, como também como eles operam na subjetividade e na espectadorialidade. Teresa de Lauretis (1994), uma das principais teóricas dos estudos de gênero na área, entende o cinema – o aparelho cinematográfico – como uma tecnologia de gênero, pois, ao promover e produzir certas representações do gênero, ele também é responsável pela sua construção. Assim, o gênero é uma representação (de uma relação, de uma classe) e a representação do gênero é a sua construção (em indivíduos concretos – homens e mulheres).

Atualmente, no Brasil, há uma grande produção na área dos estudos feministas do cinema. Navegando no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, evidenciei um grande número de trabalhos inseridos na grande área Cinema e Feminismo. A maioria das produções se enquadram em três eixos de análise: representação, produção e recepção. No entanto, quando afunilo a busca para a relação entre gênero e cinema alemão, um único trabalho foi encontrado, a tese “A imagem da mulher no cinema da Alemanha Oriental” escrita por Alexandre Martins Soares. Não foram encontrados nenhuma dissertação ou teses que trabalhasse a questão de representação de gênero durante a República de Weimar.

Ao realizar a busca através da plataforma Google Acadêmico, encontramos dois trabalhos que relacionam gênero e cinema na República de Weimar. A dissertação “O trauma da primeira guerra e a construção de masculinidades hegemônicas no cinema alemão e britânico de 1919 a 1933” da

pesquisadora Isadora Campregher Paiva, e o artigo “A caixa de pandora e o anseio por liberdade: reflexões sobre o star system e uma interpretação cinematográfica da reestruturação pós-guerra nos anos 1920” de Tamara Carla dos Santos e Thaís Fernanda Salves de Brito. Quando saímos da produção brasileira e olhamos para a produção internacional, as pesquisas sobre as relações de gênero na República de Weimar e a representação da mulher no cinema do período se multiplicam. Surgem dezenas de artigos, teses, capítulos de livros, e livros sobre o assunto. Para citar alguns desses livros que considero mais relevantes para minha pesquisa: *Joyless Street: women and melodramatic representation in Weimar Germany*, de Patrice Petro; *Gender and sexuality in Weimar modernity: film, literature, and “New Objectivity”*, de Richard W. McCormick; e *Women in the metropolis: gender and modernity in Weimar culture*, de Katharina von Ankum.

O presente trabalho tem como objetivo entender como o cinema da República de Weimar transcodificou os discursos sociais sobre a “Nova Mulher”, utilizando como metodologia a análise fílmica e tendo como objeto de análise o filme *Die Büchse der Pandora*, de G. W. Pabst. A análise busca responder às perguntas: como é representada a “Nova Mulher” no filme? Como o filme constrói a sexualidade da personagem? Como se dão as relações de gênero diegeticamente? Quais as relações entre o discurso do filme sobre a “Nova Mulher” e os discursos sociais da época sobre a sexualidade feminina? O que há de conservador e/ou de novo no discurso fílmico em relação à sexualidade feminina? O projeto utiliza como arcabouço teórico os Estudos Culturais, sob uma ótica interdisciplinar e contextual, baseando-se no livro “A Cultura da Midia” de Douglas Kellner (2001). A análise utiliza as categorias de *horizonte social*, *campo discursivo* e *ação figural*, propostas por Kellner, para especificar os modos “como os textos culturais transcodificam e articulam imagens sociais, discursos e condições ao mesmo tempo que operam dentro do seu campo social” (Kellner, 2001, p. 137).

No primeiro capítulo, Gênero e sexualidade: imagens e imaginário no século XX, o presente trabalho discorre sobre questões teóricas e históricas referentes ao gênero e à sexualidade afim de entender qual era o imaginário e os discursos sociais sobre a sexualidade feminina no começo do século XX. Para

isso, precisamos analisar como são feitas as conexões culturais entre os corpos femininos e o que vem a ser entendido como “sexualidade feminina” e a ideia de gênero. O primeiro capítulo também investiga as relações entre imagem, representação e subjetividade afim de entender como o cinema trabalha as representações sociais e produz significações simbólicas que regem nossa relação com o mundo e com o gênero.

O segundo capítulo, Mulheres e experiências de gênero na República de Weimar, expõe uma pesquisa exploratória sobre a República de Weimar, com o objetivo de apresentar uma introdução sobre as principais questões sociais, econômicas e políticas do período estudado. Nesse capítulo, discorreremos sobre o contexto e as experiências das mulheres e, especificamente, da “Nova Mulher” na sociedade alemã durante a República de Weimar. Para tanto, nos voltamos para o cenário de gênero e a experiência da mulher no período da Primeira Guerra Mundial, pela sua influência nos discursos sexuais e de gênero em Weimar, nos dando assim uma visualização melhor sobre o universo do objeto tratado no estudo.

O terceiro capítulo, Cinema de Weimar e ansiedades sociais, propõe uma reflexão acerca da indústria cinematográfica alemã do período, e da influência do expressionismo sobre ela. A segunda parte do capítulo discorre sobre o surgimento da Nova Objetividade, uma nova sensibilidade cultural surgida no período estabilizado de Weimar, e sua relação com os discursos sociais e culturais sobre a “Nova Mulher”. O quarto capítulo, Análise Fílmica: abrindo a caixa de Pandora, apresenta a metodologia de análise utilizada no trabalho e emprega uma análise do filme *Die Büchse der Pandora*, tendo como objeto de enfoque os modos como ele transcodifica os discursos sociais e culturais sobre gênero e sexualidade.

CAPÍTULO 2

GÊNERO E SEXUALIDADE: IMAGENS E IMAGINÁRIO NO SÉCULO XX

O final do século XVIII viu nascer uma revolução dos costumes morais e sexuais que iria ditar as bases do nosso entendimento moderno sobre a sexualidade. As ideias revolucionárias Iluministas, junto as mudanças culturais, econômicas, políticas e religiosas, confundiram as nossas certezas sobre uma ideia fixa de sexo. Uma nova visão sobre a relação entre homens e mulheres passou a ser dominante. A ideia da existência de um sexo único, e que as mulheres eram mais lascívia do que os homens, aos poucos deu lugar a uma visão marcada pela diferença sexual, em que o homem era portador de uma lascívia natural e agressiva, e que as mulheres eram vítimas da devassidão masculina. Essa nova visão teve como consequência um rígido controle sobre o comportamento feminino e um fundamento biológico da subordinação feminina.

Segundo Foucault, foi no século XVIII que nasceu “uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo” (Foucault, 1999, p. 24). As formas e onde se falava sobre o sexo também mudou. O sexo não era mais assunto da Igreja, mas de uma ciência que ditava o que era normal e saudável. Assim, a sexualidade, ao sair do domínio do religioso e do divino, para o campo da ciência e da medicina, passou a ser cada vez mais analisada, dissecada, falada e normatizada. As mulheres passaram a ter seus corpos regulados por uma série de discursos médicos e sociais que colocavam o que era normal e desejado em uma ideia de natureza do sexo feminino. O século XX viu afrouxar os mecanismos da repressão com uma possível tolerância aos comportamentos sexuais. A experiência da modernidade trouxe aos indivíduos novas formas de pensar e agir em relação aos corpos, ao gênero e à sexualidade.

É nesse contexto que o cinema se desenvolve como indústria, ampliando sua produção e seu alcance, cristalizando uma linguagem própria e cada vez mais assumindo um caráter político e ideológico. É inegável que o cinema exerce um verdadeiro fascínio na sociedade. Ele influencia tanto a nossa maneira de ver o mundo como a forma de nele inscrevermos a nossa existência individual e coletiva. Mas a realidade dos filmes não se expressa sozinha na tela. O cinema, sendo linguagem da arte, está vinculado em todos os sentidos a outros sistemas

de significações - culturais, sociais, perceptivos, estilísticos. Segundo Vanoye e Goliot-Leté, “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real” (Vanoye; Goliot-Leté, 2002, p. 56). Deste modo, o filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico (Vanoye; Goliot-Leté, 2002), ele constitui um ponto de vista de quem o fez, incluindo assim, o conjunto de valores, ideologias, visões de mundo, conceitos e preconceitos de seus realizadores, e terá sempre o objetivo de expor essa produção para a sociedade.

O funcionamento social da instituição cinematográfica funciona tanto no nível da representação social, como no nível da ideologia (Aumont, 1995). No filme, a representação social opera em uma relação simbólica com o objeto, assim como em uma relação interpretativa, lhe conferindo significações. É nesse sentido que os Estudos Feministas, a partir da década de 1970, passaram a se preocupar com a questão da representação das mulheres no cinema. As feministas procuraram compreender as relações da diferença de gênero explicitadas pelos filmes, com o próprio funcionamento do aparato cinematográfico e da sociedade que o produz.

O objetivo desse capítulo é entender qual era o imaginário e discursos sociais sobre a sexualidade feminina no começo do século XX. Para isso, precisamos analisar como são feitas as conexões culturais entre os corpos femininos e o que vem a ser entendido como “sexualidade feminina” e a ideia de gênero. Esse capítulo também tem o objetivo de entender como o cinema trabalha as representações sociais e produz significações simbólicas que regem nossa relação com o mundo e com o gênero.

2.1 Corpo, Sexo e Gênero: Questões Teóricas e Históricas

A sexualidade é simultaneamente um domínio de restrição, repressão e perigo, bem como um domínio de exploração, prazer e agência.

— Carole Vance, em *Pleasure and Danger*, 1985

O entendimento sobre a sexualidade vem de várias fontes e de diversas áreas do saber. O conhecimento médico-científico tradicional, e que subsiste no imaginário coletivo social, sugere que a sexualidade é inerente à natureza humana e está ancorada na biologia do corpo de maneira imanente e imutável. Esse modelo determinista entende que a libido humana se manifesta através de um impulso sexual de ordem psíquica e orgânica. O sexo aqui é posto como um fato natural, um mecanismo fisiológico, presente em todos os animais, a serviço da reprodução da espécie, que dita a forma como que a gente entende, vê e experiencia a nossa sexualidade. Mulheres e homens são definidos pelo seu sexo biológico, que por sua vez define seu comportamento, suas funções psicológicas, suas relações sociais e sexuais. Mas essa forma de entender e falar sobre o sexo tem sua base remontada lá atrás no século XVIII.

No período da Renascença (sec. XIV-XVI), a literatura médico-científica postulava a existência de um sexo único. Acreditava-se que as mulheres eram portadoras do mesmo órgão sexual que os homens. Desta forma, as mulheres também possuíam um pênis, tal qual os homens. No entanto, o pênis da mulher era localizado de forma interna no corpo, enquanto no homem, de forma externa. Todos os componentes da anatomia sexual feminina - como o ovário, trompas de falópio etc. - também eram descritos e nominados à luz dos órgãos masculinos. No fundo, esse modelo dos órgãos reprodutivos “demonstrava com detalhes que as mulheres eram essencialmente homens” (Laqueur, 2001, p. 16). Biologicamente, homens e mulheres eram feitos da mesma matéria. Isso não implica que ambos os gêneros gozavam de uma posição de igualdade. Afinal, o fato de a mulher ser entendida à semelhança do homem, não o contrário, marcava a sua inferioridade. As diferenças entre os gêneros eram marcadas principalmente no âmbito social. Assim, “ser homem ou mulher era manter uma

posição social, um lugar na sociedade, assumir um papel cultural, não ser organicamente um ou o outro de dois sexos incomensuráveis” (Laqueur, 2001, p. 19). A preocupação não estava na realidade corpórea necessariamente, mas sim com a sustentação de claras fronteiras sociais e com a manutenção dos papéis de gênero.

A teoria médica e fisiológica do modelo de sexo único da Renascença perdurou por vários séculos nos discursos do corpo e do prazer, até dar lugar para um outro modelo surgido no final do século XVIII. Uma nova política cultural criou novas metáforas de reprodução e novas interpretações dos corpos, que passou a ter um novo significado de grande importância, dando origem ao modelo de sexo biológico pautado na diferença sexual e oposição entre esses sexos. A novidade aqui está no fato de que a biologia passou a validar as diferenças entre os gêneros na ordem social. Quando pensamos, por exemplo, no modelo de sexualidade da sociedade grega no período clássico, não existia uma diferença exata entre uma sexualidade masculina e feminina. A diferença estava nos papéis exercidos no ato sexual – a de sujeito e a de objeto, sendo ao homem adulto e livre atribuído o papel de ativo e às mulheres, rapazes e escravos o papel passivo. Nesse entendimento, os rapazes e os escravos pertenciam sexualmente à mesma categoria das mulheres, como afirma Foucault (1998). O modelo pautado na diferença sexual coloca então uma fronteira entre a sexualidade masculina e feminina, entendendo as duas como opostas.

A diferença sexual virou, assim, um sinônimo da diferença de gênero, ou seja, “os dois sexos, em outras palavras, foram inventados como um novo fundamento para o gênero” (Laqueur, 2001, p. 190). Isso não significa que o modelo do sexo único foi abandonado, mas que uma nova alternativa tinha sido implementada e que viria a ser dominante e praticamente inquestionada até o século XX. A mudança da visão da anatomia dos corpos se deu muito mais por uma questão cultural e política, do que por uma evolução da ciência, por assim dizer. As novas descobertas científicas estavam ancoradas nas mudanças dos discursos sobre a sexualidade que estava em voga já no final do século XVII. Afinal, como coloca Laqueur, “dois sexos incomensuráveis eram e são, tanto os

produtos da cultura como era e é o modelo de sexo único” (Laqueur, 2001, p. 193).

Até o século XVII, as questões sexuais do indivíduo eram de responsabilidade da Igreja. Para a moral cristã, o sexo era visto como algo negativo, perigoso e pecaminoso. Ele só poderia ser praticado dentro do casamento, com fins para procriação e mesmo assim não se devia buscar prazer no ato. O traço fundamental da concepção da sexualidade cristã, segundo Foucault (1998), era a dissociação do prazer e do desejo. Desta forma, a punição para indivíduos que fizessem sexo fora de uma relação matrimonial, mesmo que solteiros, poderia chegar à pena de morte (Dabhoiwala, 2013). Na visão cristã, as mulheres eram menos capazes de controlar suas paixões, por esse, entre outros motivos, isso a tornava mais lascívia e irracional. Na virada para o século XVIII, uma ideia oposta já dominada na sociedade. A ideia de que não mais a mulher, mas o homem era lascivo por natureza já era amplamente aceita.

O entendimento de que o homem tinha um impulso sexual agressivo não era novidade, entretanto, a ideia de uma volúpia carnal, originada no pecado original que levou à queda da humanidade, pertencia a ambos os sexos, segundo a doutrina cristã. A novidade dessa nova ideia não está necessariamente em um desequilíbrio da libido entre os sexos, mas em uma visão de uma passividade natural da mulher, fundada na biologia do corpo, e que se antes estava ancorada em um saber religioso, agora é reforçada por um discurso científico. Nessa visão, a mulher é possuidora de um “sexo frágil”, passivo e indefeso que deve a todo custo se proteger e fugir das investidas agressivas dos homens. Desta forma, o desejo se torna propriedade do homem, e para as mulheres algo que deve ser suprimido. Os efeitos dessa noção de uma passividade sexual inata das mulheres é fundamental para a dinâmica das relações de gênero e opressões sexuais.

O desequilíbrio do poder sexual entre homens e mulheres gerou um verdadeiro manual de conduta para as mulheres. Por aspirarem um sexo brando e menos libidinoso, era um dever feminino abrandar as pulsões e devassidões masculinas. Como aponta Dabhoiwala, “o princípio de que as mulheres deviam domar a sexualidade masculina exibindo sua modéstia supostamente inata refletia, e perpetuava, a inferioridade feminina” (Dabhoiwala, 2013, p. 233),

assim como também tendiam a isentar os homens da responsabilidade dos seus atos por supor uma voracidade natural e inata. Mesmo dentro do casamento, era desejável que a mulher tivesse uma conduta assexual, pois a libido não era um atributo do ideal de virtuosidade. Assim, Vance explica que:

Como partes desse sistema, as mulheres "boas" tinham interesse em restringir os impulsos sexuais masculinos, uma fonte de perigo para as mulheres, bem como sua própria sexualidade, que poderia incitar os homens a agir. As feministas do século XIX elaboraram a assexualidade como uma opção para mulheres respeitáveis, usando a falta de paixão feminina e a restrição sexual masculina para desafiar as prerrogativas sexuais masculinas (Vance, (1985, p. 2, tradução nossa², grifo da autora).

A ideia de uma virtuosidade das mulheres foi promovida como meio de melhorar a conduta dos homens, no entanto, a prática promovia uma verdadeira repressão sobre o comportamento e desejo feminino, onde seus corpos eram confinados em espaços restritos (no lar, no matrimônio), em suposta segurança contra a agressividade masculina. O matrimônio era o *locus* da sexualidade feminina, somente nele que a mulher poderia exercer a atividade sexual. No entanto, essa relação entre casamento e sexualidade era ambígua para a mulher. A moral social ditava que a volúpia sexual não era adequada para as mulheres direitas, mesmo dentro do casamento, pois o pudor era a marca da feminilidade. O prazer então era algo relegado unicamente às prostitutas. Por outro lado, ela deveria honrar com suas obrigações de esposa, que incluía satisfazer as vontades de seu marido. Nesse sentido, a "boa" mulher é entendida, então, como um sujeito sem desejo, sem sexualidade, onde a mera erupção de prazer é vista como suja e impura, um desvio, ao mesmo tempo em que tem que aceitar sua posição de objeto, de receptáculo do prazer masculino tendo, assim, sua expressão sexual sempre controlada. Simone Beauvoir destaca as ambiguidades dessa relação de investidas entre os gêneros, ao enfatizar que:

Uma mulher que solicita por demais abertamente o desejo do macho é malvista; mas a que parece repudiá-lo não é muito mais recomendável: pensam que ela quer masculinizar-se, que é uma

² No original: "As parties to this system, 'good' women had an interest in restraining male sexual impulses, a source of danger to women, as well as their own sexuality which might incite men to act. Nineteenth-century feminists elaborated asexuality as an option for respectable women, using female passionlessness and male sexual restraint to challenge male sexual prerogatives."

lésbica; ou singularizar-se: é uma excêntrica; recusando seu papel de objeto, desafia a sociedade: é uma anarquista (Beauvoir, 1967, p. 298).

O século XIX separou a medicina geral da medicina do sexo, dando origem ao aparecimento do que Foucault denominou de “tecnologias médicas do sexo” (Foucault, 1999, p. 113). Os discursos sobre o sexo que outrora se concentravam em torno da questão da morte e do pecado, agora assumem um caráter científico, e vão girar principalmente em torno da questão da vida e da doença. As velhas categorias morais da devassidão e impureza dão lugar ao conceito de perversão e aberrações sexuais, tudo em nome de uma proteção geral da sociedade e da raça. Esse incessante e crescente controle sobre a sexualidade feminina fazia parte do que Foucault (1999) denominou de “dispositivo da sexualidade”, onde o sexo passou a ser regulado por meio de discursos úteis e públicos. O objetivo era criar uma verdadeira normatização do sexo, disseminando a ideia de um sexo saudável e normal. Essa nova tecnologia do sexo determinava uma vigilância de todo o corpo social, que “através da pedagogia, da medicina e da economia, fazia do sexo não somente uma questão leiga, mas negócio de Estado” (Foucault, 1999, p. 110). Não significa que os conceitos religiosos de pecado e castigo eterno tenham sumido completamente do campo discursivo do sexo, mas que agora os novos saberes científicos dominavam o conhecimento e agência sobre os corpos. Segundo Foucault:

Na mesma época, a análise da hereditariedade colocava o sexo (as relações sexuais, as doenças venéreas, as alianças matrimoniais, as perversões) em posição de “responsabilidade biológica” com relação à espécie; não somente o sexo podia ser afetado por suas próprias doenças mas, se não fosse controlado, podia transmitir doenças ou criá-las para as gerações futuras; ele aparecia, assim, na origem de todo um capital patológico da espécie. Daí o projeto médico, mas também político, de organizar uma gestão estatal dos casamentos, nascimentos e sobrevivências; o sexo e sua fecundidade devem ser administrados (Foucault, 1999, p. 111-112, grifo do autor).

À medida que a sociedade passou a se preocupar mais com a higiene e saúde da população, ela também se tornou mais preocupada com a disciplina dos corpos e com a intimidade sexual dos indivíduos (Weeks, 2000). Os discursos médicos se concentraram principalmente em cima da regulação do corpo da mulher, em virtude da responsabilidade que elas teriam com a saúde de seus filhos, à solidez da instituição familiar e à salvação da sociedade e da

espécie. A ideia de uma verdadeira sexualidade natural da mulher, voltada para a procriação e para o cuidado da prole, proibia qualquer expressão sexual feminina e colocava o desejo feminino como perigoso e indesejável. Desta forma, o corpo e a sexualidade da mulher eram definidos de acordo com o que era desejável e necessário para o homem e para a sociedade, de forma a sustentar as relações de poder dominante.

A partir da década de 1970, as feministas passaram a fazer uma crítica geral do determinismo biológico entendendo que as teorias que confinam a sexualidade e o gênero dentro da esfera reprodutiva contribuem para a opressão e submissão social e psíquica das mulheres. Os Estudos Feministas implementaram novas formas de pensar o gênero e a sexualidade desafiando as velhas noções essencialistas. Em 1975, no célebre artigo O Tráfico de Mulheres, Gayle Rubin (2017) sugere uma teoria da opressão das mulheres recorrendo a conceitos da antropologia e psicanálise, alterando o modo como se pensava e se falava sobre sexualidade. Rubin (2017) concebe o termo “sistema de sexo/gênero” para descrever “uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (Rubin, 2017, p. 11).

Uma década depois, em Pensando o Sexo, Rubin (2017) viria desconstruir o seu conceito de sistema de sexo/gênero, entendendo o sexo e o gênero como sistemas distintos. A teoria essencialista da sexualidade frequentemente funde a noção de sexualidade com a noção de gênero, obscurecendo as próprias relações de gênero dentro do campo da sexualidade. Assim, como aponta Vance, chegou-se à conclusão de que “as teorias da sexualidade não podiam explicar o gênero, e levando a argumentação para um novo patamar, as teorias do gênero não podiam explicar a sexualidade” (Vance, 1995, p. 12). Dessa nova perspectiva surgiu uma estrutura em que se passou a entender a sexualidade e o gênero como sistemas distintos, porém entrelaçados. O pensamento feminista foi fundamental para o aparecimento de uma literatura construtivista do sexo, em meados dos anos 1970.

A teoria da construção social entende a sexualidade como um fenômeno social e histórico, subordinada ao contexto cultural, podendo tomar significados

diferentes em sociedades distintas. O desejo é então constituído no decorrer de práticas sociais específicas ao longo da história. Assim, a sexualidade não é um fato natural, determinada por uma biologia, mas um constructo histórico. Na visão construtivista, a prática sexual não se restringe a uma função reprodutiva, de perpetuação da espécie. Entretanto, a suposição de que a sexualidade é social e historicamente construída, e não biologicamente determinada, segundo Rubin, “não significa que as capacidades biológicas não sejam pré-requisito da sexualidade humana”, mas que “a sexualidade humana não pode ser compreendida em termos puramente biológicos” (Rubin, 2017, p. 79). Embora o sexo esteja sitiado e situado no corpo, o corpo não o determina nem o define. O corpo pode estabelecer os limites daquilo que é sexualmente possível, porém ele mesmo não tem nenhum significado intrínseco (Weeks, 2000). Afinal, como aponta Louro, a própria noção de corpo “são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados” (Louro, 2000, p. 8).

Judith Butler (2003), em seu livro *Problemas de Gênero*, faz uma crítica à essa visão do corpo como uma página em branco que é impresso pela cultura e pela história. Nessa visão, Butler afirma que “a história é a criação de valores e significados por uma prática significativa que exige a sujeição do corpo” (Butler, 2003, p. 187). Para que surja a cultura, o corpo deve ser destruído e transfigurado, uma vez que “essa destruição corporal é necessária para produzir o sujeito falante e suas significações” (Butler, 2003, p. 187). Nesse sentido, Butler (2000) faz uma crítica tanto às perspectivas essencialistas quanto às construtivistas em relação ao corpo e ao gênero. Segundo Butler (2000), a visão construtivista supõe a ideia de uma natureza passiva e sem valor, que só passa a ter significado quando abdica de sua condição natural e assume seu caráter social. Para ela, essa visão falha por não perceber que a natureza também tem uma história, pois mesmo a noção de natureza, e do que é natural, é construído e produzido social e culturalmente. Diante disso, como mesmo afirmou Louro, “através de processos culturais, definimos o que é — ou não — natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas” (Louro, 2000, p. 6).

Assim, Butler (2000) enxerga o corpo não como algo estático, mas como uma fronteira variável onde sua materialidade é construída pelo sexo de forma

performativa. Ou seja, o sexo é “uma prática regulatória que produz os corpos que governa” (Butler, 2000, p. 151). O papel cultural e social do gênero é reproduzido pela sociedade na ideia de que homem e mulher, masculino e feminino são a verdade da sexualidade. A sexualidade depende da “socialização, da aprendizagem de determinadas regras, de roteiros e cenários culturais para que a atividade sexual possa ser significada e exercida” (Gagnon; Simon, 1973 *apud* Heilborn; Brandão, 1999, p. 3). Nessa visão, Butler (2003) vai apontar para o caráter performativo do próprio gênero, o gênero como uma espécie de imitação persistente, como efeito de discursos e práticas.

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (Butler, 2003, p. 59).

Apesar dos estudos sobre a sexualidade girarem em torno de duas teorias, o essencialismo e o construtivismo, não significa que as abordagens existentes sejam homogêneas. Pelo contrário, a forma de falar e entender a sexualidade é bastante heterogênea, marcada por discursos controversos dentro do mesmo campo (Heilborn; Brandão, 1999). Em linhas gerais, os estudos construtivistas sobre a sexualidade concordam que a sexualidade é mediada por fatores históricos e culturais, mas seus atores têm opiniões distintas sobre o que poderia ou não ser construído. Carole Vance (1995) explica que a teoria construtivista na sua perspectiva mais radical considera que não existe tal ideia de impulso ou pulsão sexual, pois o próprio desejo sexual é construído pela cultura e pela história. Uma outra abordagem da teoria da construção social postula que o desejo sexual pode ser inato, porém, a escolha do objeto sexual não é intrínseca ou inerente ao indivíduo.

Seguindo a linha de raciocínio do construtivismo radical, o próprio sexo seria ele mesmo uma postulação, uma construção, uma ficção, uma fantasia (Butler, 2000). Em *A História da Sexualidade*, o mais influente estudo desse novo conjunto de reflexões sobre o sexo, Michel Foucault (1999) critica a visão essencialista da sexualidade e desconstrói a ideia de um impulso sexual natural. Foucault vai entender a sexualidade como “o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo

pertencente a uma tecnologia política complexa” (Foucault, 1999, p. 120). Essa tecnologia política atua sobre o corpo, a saúde, as condições de vida e todo o espaço da existência. Assim, Foucault (1999) elabora o conceito de “tecnologia do sexo” para definir o conjunto de técnicas sociais criadas pela burguesia europeia a partir do final do século XVIII com o objetivo de disciplinar o corpo e regular a população para o crescimento e estabelecimento da hegemonia burguesa.

A partir dessa visão teórica foucaultiana, Teresa de Lauretis (1994) vai conceber uma “tecnologia do gênero”, em analogia ao dispositivo sexual de Foucault, onde ela define o gênero como produto de “diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (De Lauretis, 1994, p. 208). De Lauretis (1994) entende o gênero como uma representação de uma relação social, que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade. Para ela, homens e mulheres se posicionam de forma diferente nessas relações, porém, as mulheres são diferentemente afetadas. De Lauretis (1994) postula que a representação do gênero também é a sua construção, através do conceito de “interpelação” que ela pega emprestado de Althusser. Segundo a autora, interpelação é “o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim, se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (De Lauretis, 1994, p. 220). E, de forma paradoxal, a construção do gênero também se faz pela sua desconstrução.

Mas a quem interessa essa (des)construção? O comportamento sexual e as crenças individuais de um indivíduo não podem ser generalizados e entendidos como resultado de uma evolução natural, pois elas têm sido modeladas no interior de relações definidas de poder (Weeks, 2000). A linguagem do sexo é masculina. Os saberes e as verdades criados sobre a sexualidade feminina foram feitos tanto em relação, quanto em oposição à sexualidade masculina. Mesmo as teorias feministas, nas suas tentativas de (des)construção de uma teoria sexual e de gênero, não conseguem escapar às narrativas androcêntricas. É nesse sentido que De Lauretis (1994) vai afirmar sobre a necessidade de pensar o gênero de outra forma, longe do referencial

androcêntrico e patriarcal, onde possamos criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva. Devemos sair da margem da história, da cultura, do conhecimento científico e nos inserir no âmago da questão, como referencial válido. Não mais pensar em termos de uma história gendrada³, mas uma reestruturação radical e totalizante do pensamento onde não exista a ideia de um gênero universal. Assim, devemos ter em mente que, como coloca Gerda Lerner no livro *A criação do patriarcado*, “uma vez que o pensamento das mulheres foi aprisionado a uma estrutura patriarcal limitante e errônea, a transformação da consciência das mulheres sobre nós mesmas e nosso pensamento são uma precondição para a mudança” (Lerner, 2019, p. 363-364). Que mudemos então.

2.2 Cinema, Imagem e Representação

Em *Psychology of Film Experience*, Hugo Mauerhofer (1983) escreve que o homem moderno vai ao cinema em busca de distração, entretenimento e, talvez, instrução, por algumas horas. Bem, dessa curta sentença podemos tirar três conceitos-chave que abrangeram as noções teóricas e críticas sobre a prática, a produção e a experiência cinematográfica.

1. “O homem moderno vai ao cinema”: o entendimento de que o espectador do cinema é o homem, e não a mulher.
2. “em busca de distração, entretenimento”: o entendimento do cinema enquanto fuga da realidade e indutor de prazer e emoções.
3. “talvez, instrução”: o entendimento do cinema enquanto prática socialmente significativa e reprodutora da realidade.

Poderíamos tirar outros conceitos-chave da sentença de Mauerhofer, como a noção do cinema enquanto prática da modernidade (o homem que vai ao cinema é o homem moderno); o cinema enquanto uma experiência inscrita em um período delimitado (o homem vai ao cinema por algumas horas), por exemplo. Mas vamos nos ater aos três pontos citados, pois é o que interessa para a nossa discussão no momento.

³ Teresa De Lauretis (1994) utiliza o termo “gendrado(a)” para designar “marcado(a) por especificidade de gênero”.

2.2.1 Sonho, Ilusão e Impressão de Realidade

Segundo Mauerhofer (1983), o simples ato de ir ao cinema acompanha uma mudança psicológica da consciência. Isso é possível pelo fato de a sala de cinema oferecer ao espectador um isolamento do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva. A experiência imersiva no cinema, que Mauerhofer (1983) denomina de “situação cinema”, pede a eliminação completa de qualquer distúrbio externo que não esteja relacionado com o filme exibido pois, qualquer distúrbio que ocorra na sala de cinema seria incompatível com a realidade psicológica da situação cinema. Os distúrbios externos lembrariam o espectador da existência da realidade cotidiana, aquela que ele busca eliminar durante a situação cinema. Desta forma, Mauerhofer (1983) conclui que a característica essencial da situação cinema é a fuga voluntária da realidade cotidiana. Em concordância com essa visão, Edgar Morin vai afirmar que a especificidade do cinema está “em ele oferecer-nos a gama potencialmente infinita das suas fugas e dos seus reencontros: o mundo, todas as fusões cósmicas, ao alcance da mão” (Morin, 1983, p. 170). O autor vai enfatizar que o cinema renova ou exalta a visão do banal e do cotidiano, dispondo assim de um “encanto da imagem” (Morin, 1983, p. 153).

A alteração na sensação de tempo e espaço, ocasionada pelo confinamento visual na sala escura, anula a barreira entre a consciência e o inconsciente, gerando um estado semelhante ao estado do sono. Ismail Xavier (1983) vai resumir o conceito de situação cinema de Mauerhofer como um fenômeno de fronteira entre a vigília e o sono cuja função básica é oferecer um prazer compensatório que leve o espectador para longe dos problemas cotidianos. No entanto, essa aproximação do cinema com o sonho, feita até os dias de hoje, é limitada. Enquanto sonhamos nós não sabemos que estamos sonhando até acordar. Quando estamos na sala de cinema, diferente do sonho, nós sabemos que estamos assistindo a um filme. Para Christian Metz (1980), essa é a principal diferença entre situação cinema e o sonho. E é por esse fato da consciência da ficção, que para o filme funcionar é preciso que haja um processo de ilusão. A ilusão é uma característica de todas as artes representativas, mas ela é mais intensa no cinema do que nas outras artes.

Segundo Teresa de Lauretis (1984), a ilusão é imprescindível ao cinema, ao mesmo tempo em que o cinema contribui para o funcionamento da ilusão.

A ilusão de verdade do filme é muitas vezes exemplificada pela situação ocorrida na primeira exibição dos irmãos Lumière do trem chegando na estação, onde supostamente a plateia, que via pela primeira vez a sessão do cinematógrafo, teria levado um susto ao ver o trem se aproximando na imagem. Sobre isso, Jean-Claude Bernardet (1989) comenta que o público estava ciente de que não havia trem nenhum se aproximando. A imagem bidimensional, em preto e branco, e sem som, denunciava a farsa. Mesmo assim, a plateia levou um susto. Isso porque o fato de sabermos que os personagens e situações retratados na tela não passam de uma encenação, não nos impede de evocar sentimentos e emoções reais ao assistir um filme. A ilusão de verdade, chamada de impressão de realidade, segundo Metz, “baseia-se portanto em certas semelhanças objetivas entre o que é percebido no filme e o que é percebido na vida cotidiana” (Metz, 1980, p. 145). Para Jean-Claude Bernardet, essa impressão de realidade “foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema” (Bernardet, 1989, p. 125).

Para além de uma invenção meramente tecnológica, a ideia de uma representação total e integral da realidade como a vemos e experienciamos já estava no cerne da criação do cinema. Ou seja, a criação do aparato cinematográfico residiu não no desejo de criar imagens em movimentos, mas em criar imagens da realidade. Segundo André Bazin, o mito guia da invenção do cinema é “o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo” (Bazin, 1991, p. 30). Mas, a ideia da imagem enquanto um espelho da realidade é insustentável. Por mais precisa e verossímil que seja a imagem, ela sempre será uma imagem de algo, e não esse algo. Ela sempre será mediada por quem a criou e sempre estará sujeita a um processo de interpretação.

No entanto, se sabemos que o que se passa na tela não é real, por que reagimos como se fosse? Para Jaques Aumont, referenciando Francis Vanoye, “o que comove é a participação imaginária e momentânea em um *mundo ficcional*” (Vanoye, 1989 *apud* Aumont, 2002, p. 123, grifo do autor). Essa

participação consentida e consciente depende de uma espécie de “contrato social pelo qual a consistência externa é abandonada ou negociada contra a coerência interna da ilusão” (De Lauretis, 1984, p. 62, tradução nossa⁴). Lendo Gombrich (1960; 1973), De Lauretis conclui que

a impressão de realidade atribuída ao cinema por consenso geral não é a impressão física de objetos e formas no filme, a captura da realidade real na imagem, mas sim o resultado da capacidade do cinema de reproduzir em filmar nossa própria percepção, para reconfirmar nossas expectativas, hipóteses e conhecimento da realidade (De Lauretis, 1984, p. 63, tradução nossa⁵).

Então, para tanto, a ilusão precisa ser verossímil com a realidade representada, conhecida pelo espectador, para que confirme suas expectativas de mundo. Segundo Aumont, “a ilusão será tanto mais eficaz quanto mais for buscada nas formas de imagens socialmente admitidas, até desejáveis” (Aumont, 2002, p. 98). Ou seja, a ilusão não só depende das condições psicológicas do espectador, como também é codificada socialmente. O efeito do real, pegando o termo emprestado de Jean-Pierre Oudart (2009), provocado pelas imagens representativas pressupõe um processo de interpelação no espectador que julga a existência da imagem atribuindo a ela um referente no real. Essa ideia de referente está no próprio cerne do sentido da representação. Apesar de carregar inúmeros significados ao longo da história, de modo geral, a representação pode ser entendida como um “processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (Aumont, 2002, p. 103). Ilusão e representação estão imbricadas mutuamente. No entanto, enquanto a ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, determinado por condições sociais e culturais, a representação é o fenômeno que oferece ao espectador a visão de uma realidade ausente por meio de uma imagem substituta.

⁴ No original: “the social contract by which external consistency is given up or traded against the internal coherence of the illusion”

⁵ No original: “the impression of reality imputed to cinema by general consensus is not the physical imprint of objects and shapes onto the film, the capturing of actual reality in the image, but rather the result of cinema's ability to reproduce in film our own perception, to reconfirm our expectations, hypotheses, and knowledge of reality.”

2.2.2 Gênero, Sexualidade e Representação Social

A imagem, segundo Aumont (2002), sempre vai transmitir ao espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real. No entanto, como é bem colocado por Bakhtin, não se pode separar o autor das imagens, “uma vez que ele integra a composição dessas imagens como parte inalienável” (Bakhtin, 2019, p. 90). É nesse sentido que Ismail Xavier vai assumir o cinema como um discurso composto de imagem, e “sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (Xavier, 2005, p. 14). Desta forma, nenhuma imagem representativa é produzida de forma arbitrária, ela constitui sempre um ponto de vista de quem o fez, incluindo assim, o conjunto de valores, ideologias, visões de mundo, conceitos e preconceitos de seus realizadores. Logo, para Stam e Shohat, “o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo socioideológico que já é texto e discurso” (Stam; Shohat, 2006, p. 264). A imagem é mediada pelo autor, que por sua vez é mediado por suas experiências sociais e culturais.

As representações do real manifestadas pelas narrativas cinematográficas operam tanto na ordem do concreto, como do virtual. Se por um lado ela representa o tangível, os espaços, os corpos, todos os elementos físicos sensíveis aos olhos no que entendemos por mundo real, por outro lado, ela também representa o intangível, os discursos, as crenças, as linguagens, as relações sociais e culturais. Nesse sentido, nenhuma imagem é puramente demonstrativa, ela se instaura como um saber que diz alguma coisa sobre aquilo que representa em determinado contexto social. É por isso que as representações são sempre sociais. Denise Jodelet vai caracterizar inicialmente o termo representações sociais, apresentado a princípio por Serge Moscovici (1961), como “uma forma de conhecimento, socialmente elaborado e compartilhado, que tem um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (Jodelet, 1989, p. 5). O conceito de representação social então vai evidenciar os sujeitos e suas atividades na construção de um imaginário social. Uma representação não no sentido da mimese, da mera substituição por um referente, mas, acima de tudo, no sentido político. A representação social também pressupõe uma agência no mundo.

Segundo Denise Jodelet, a representação social atua em processos diversos como “a difusão e a assimilação dos conhecimentos, no desenvolvimento individual e coletivo, na definição das identidades pessoais e sociais, na expressão dos grupos e nas transformações sociais” (Jodelet, 1989, p. 5). O cinema age, assim, tanto na construção de um imaginário coletivo, quanto na construção subjetiva individual do espectador.

Segundo Christian Metz (1980, p. 99), “o cinema está ligado ao homem privado”, ele nasceu em uma época em que a noção de indivíduo marcava intensamente a vida social. O filme pede um público, uma plateia. Ele é exibicionista, foi feito para ser olhado. Mas, ao mesmo tempo que ele se direciona para um coletivo, ele também pressupõe uma individualidade. E é aqui que se situa uma das ambiguidades do cinema. Sua arquitetura é composta de uma sala com vários assentos, logo, foi feito para ser olhado como espetáculo. As salas, espera-se que estejam lotadas, mas as pessoas não devem interagir entre si. Enquanto durar o filme na tela, o assistimos em silêncio. Devemos esquecer as pessoas ao nosso redor e o mundo externo. Assistimos a um filme sozinhos, mas acompanhados. Ele fala para todos e para cada um. O espectador se torna então um ponto de inteligibilidade e origem das representações. Não necessariamente dentro ou fora do filme, mas, eles atravessam e são atravessados pelos filmes.

Por outro lado, Guacira Lopes Louro (2008) nos lembra que o cinema, enquanto prática social, também é um espaço de sexualidade, onde por muito tempo se caracterizou como um local favorável a encontros afetivos, amorosos e sexuais. Os filmes também assumem esse lugar privilegiado da sexualidade, onde, segundo Louro (2008, p. 82), “posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais etc.” Assim, o cinema opera como uma atividade de modelação do imaginário social, capaz de mobilizar a libido, como coloca Félix Guattari (1975). É nessa dimensão que Louro (2000) vai argumentar que o cinema exerce pedagogias da sexualidade sobre suas plateias, e que, reiteradas, assumem efeitos de verdade. Sobre isso, De Lauretis vai afirmar que

a ligação da fantasia do cinema a imagens significativas afeta o espectador como uma produção subjetiva e, portanto, o movimento do filme realmente inscreve e orienta o desejo. Desta forma, o cinema participa poderosamente na produção de formas de subjetividade que são moldadas individualmente, mas inequivocamente sociais (De Lauretis, 1984, p. 8, tradução nossa⁶).

A cultura de massa, segundo Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), está diretamente ligada à produção de subjetividade. Ela produz indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão etc. Nesse sentido, Guattari e Rolnik entendem a subjetividade como produto de “agenciamentos coletivos de enunciação”, ou seja, ela é “essencialmente fabricada e modelada no registro social” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 31). A visão de Guattari se opõe ao entendimento de uma subjetividade singular, relacionada a uma identidade individual. Guattari percebe a subjetividade como produção, onde o indivíduo é resultado de uma produção de massa e organizado segundo padrões universais. Assim, a mídia opera não só no nível do controle social, mas no nível psíquico, influenciando no desejo e na maneira de percebermos o mundo.

A identificação tem um papel central na formação da subjetividade. Citando Laplanche e Pontalis, De Lauretis afirma que a identificação é “a própria operação pela qual o sujeito humano é constituído” (Laplanche; Pontalis, 1973 *apud* De Lauretis, 1984, p. 141, tradução nossa⁷). Edgar Morin (1983) vai entender a identificação como uma participação afetiva. O cinema estimulou o desenvolvimento do imaginário, passando de técnica do real para satisfação afetiva. Para Morin (1983), a participação afetiva, logo, a identificação, é o fundamento estrutural do cinema. O cinema, ao mesmo tempo que é estético, também é afetivo. O processo de identificação torna-se necessário ao filme para ser compreendido pelo espectador. O filme, segundo Christian Metz, “assenta inteiramente sobre o jogo das identificações cruzadas, no vai e vem assumido do *eu* e do *tu*” (Metz, 1980, p. 97, grifo do autor). No filme, o espectador está ausente da tela, é sempre o outro que vemos. Ao mesmo tempo, ver o outro e

⁶ No original: “cinema’s binding of fantasy to significant images affects the spectator as a subjective production, and so the movement of the film actually inscribes and orients desire. In this manner cinema powerfully participates in the production of forms of subjectivity that are individually shaped yet unequivocally social.”

⁷ No original: “the operation itself whereby the human subject is constituted.”

identificar-se com o outro, os torna assimiláveis. Nas palavras de Morin, a projeção sobre o outro já é “uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo” (Morin, 1983, p. 146). Na identificação, o sujeito, ao invés de se projetar no mundo, o absorve (Morin, 1983). No filme, a identificação, então, não é estática, ela se movimenta ao longo da narrativa através de uma participação afetiva, dando sentidos às imagens.

Para o filme funcionar efetivamente, ele precisa agradar ao público, oferecer alguma forma de prazer, interesse ou desejo. Afinal, como afirma Metz (1980), vamos ao cinema porque temos vontade e vamos com a esperança de que o filme nos agrade. Sabendo disso, a instituição cinema, segundo Metz (1980), aciona dispositivos que tenham finalidade e efeito de dar ao espectador o desejo de assistir aos filmes. É diante disso que De Lauretis (1984) vai entender que os processos subjetivos que o cinema instiga são culturalmente conscientes. O aparato cinematográfico, para De Lauretis, “vincula afeto e significado às imagens estabelecendo termos de identificação, orientando o movimento do desejo e posicionando o espectador em relação a elas” (De Lauretis, 1984, p. 137, tradução nossa⁸). O desejo, então, se encontra no centro da espectadorialidade e da produção do cinema. Como coloca De Lauretis (1989), o filme poderá ser considerado bem-sucedido se conseguir cumprir seu contrato, ou seja, levar o público às salas de cinema, vender ingressos e produtos do filme. Esse desejo, segundo De Lauretis (1984), também depende do envolvimento da subjetividade do espectador e da possibilidade de identificação.

Segundo Laura Mulvey (1983), o cinema em sua própria especificidade satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual, prazer esse que ela se refere como escopofilia, pegando o termo emprestado de Freud. Mas o prazer no cinema também é moldado por formações sociais. Nas palavras de Mulvey, “os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo” (Mulvey, 1983, p. 452). No entanto, segundo Laura Mulvey (1983), o cinema dominante é estruturado

⁸ No original: “It binds affect and meaning to images by establishing terms of identification, orienting the movement of desire, and positioning the spectator in relation to them.”

pela sociedade patriarcal, logo, ele exerce uma manipulação do prazer visual codificando o erótico dentro da sua linguagem patriarcal. Ou seja, através dos códigos cinematográficos e de sua linguagem, o filme constrói o modo pelo qual a mulher deve ser olhada, dentro de uma perspectiva masculina. Analisando as imagens de mulheres ao longo das décadas do cinema, Molly Haskell conclui que:

Seja no cinema europeu ou no americano, seja vista como artefato sociológico ou criação artística, as mulheres, pela logística da produção cinematográfica e pelas leis da sociedade ocidental, geralmente surgem como projeções dos valores masculinos. Seja como produto de um autor ou do sistema [...], as mulheres são o veículo das fantasias dos homens, a “anima” do inconsciente masculino coletivo e o bode expiatório dos medos dos homens (Haskell, 1987, p. 39, tradução nossa⁹, grifo da autora).

O homem detém assim o olhar, enquanto a mulher está sob a condição de ser olhada. O desejo no filme, de forma geral, está direcionado ao homem. A imagem da mulher no cinema dominante é posta como objeto sexual no sentido de emitir um impacto erótico e visual no espectador masculino. A mulher exibida no filme representa e significa o desejo masculino tanto para os personagens na diegese quanto para o espectador na plateia. Mary Ann Doane (1982) argumenta que a relação da mulher com a câmera e o regime visual é diferente da do homem. Segundo Doane (1982) visto que a mulher é codificada no filme enquanto objeto para ser olhado, o desejo da espectadora feminina poderia ser descrito apenas em termos narcisistas. Nesse sentido, o que se verifica não é a presença de uma imagem positiva ou negativa da mulher, mas a própria supressão da mulher, negando o seu status de sujeito. É através do olhar do homem que a mulher busca sua identidade, dentro dos limites impostos pelo próprio homem.

O melodrama, nesse sentido, aparece como um gênero disruptivo ao se direcionar ao público feminino, constituindo a mulher enquanto espectadora. Laura Mulvey (1983) argumenta que a introdução de uma mulher como

⁹ No original: “Whether in the European or the American film, whether seen as sociological artifact or artistic creation, women, by the logistics of film production and the laws of Western society, generally emerge as the projections of male values. Whether as the product of one auteur or of the system [...], women are the vehicle of men’s fantasies, the ‘anima’ of the collective male unconscious, and the scape-goat of men’s fears.”

personagem principal na narrativa muda seus significados, produzindo outro tipo de discurso narrativo. A história passa a girar abertamente em torno da sexualidade pois, é nos desejos e dramas amorosos da protagonista que a trama vai focar. Kaplan (1995) nos mostra que, apesar de tais filmes posicionarem a mulher no centro da trama, trazendo seus desejos para a superfície, eles invariavelmente não levam a um fechamento da narrativa que beneficie a mulher. Para Kaplan, a protagonista está designada ao lugar de objeto, logo, de ausência, assim, “ela é depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo. Nesta posição, seu prazer sexual só pode ser construído em torno de sua própria objetificação” (Kaplan, 1995, p. 47). A autora atribui isso ao desequilíbrio da diferença sexual que rege a nossa sociedade, representado pelos binarismos masculino/feminino, ativo/passivo, poder/submissão etc. Desta forma, ela indaga: “basta simplesmente ‘dar voz as mulheres’, se as mulheres só podem falar a partir de uma posição que já está definida pelo patriarcado?” (Kaplan, 1995, p. 281, grifo da autora).

A instituição cinematográfica, pegando o termo emprestado de Christian Metz (1980), ao criar imagens e visões da realidade social, está diretamente ligada a produção e reprodução de significados, valores e ideologias tanto na sociabilidade quanto na subjetividade. A crítica feminista da representação, como afirma De Lauretis, demonstrou que “qualquer imagem em nossa cultura – muito menos qualquer imagem de mulher – é inserida e lida a partir do contexto abrangente das ideologias patriarcais” (De Lauretis, 1984, p. 38, tradução nossa¹⁰). O cinema dominante repetiu sistematicamente os discursos sociais e masculinos acerca das relações e do papel de gênero, moldando a subjetividade feminina dentro da visão masculina. É nesse entendimento que a teoria feminista do cinema se volta para as questões entre as relações do sujeito feminino com a representação, identificação, subjetividade, prática e ideologia para reconceituar a posição da mulher no simbólico, para reivindicar o seu lugar enquanto sujeitos não só no filme, como também fora dele.

¹⁰ No original: “Any image in our culture - let alone any image of woman - is placed within, and read from, the encompassing context of patriarchal ideologies.”

CAPÍTULO 3

MULHERES E POLÍTICAS DE GÊNERO NA REPÚBLICA DE WEIMAR

Os 14 anos que duraram a República de Weimar foram anos turbulentos de crise política e econômica, e desestabilização social. O novo regime democrático herdou o pior cenário possível: uma enorme dívida de guerra, um país em ruínas e uma população abalada. A possibilidade de prosperidade econômica e harmonia social eram praticamente impossíveis. Diante de um governo frágil, forças de esquerda e de direita disputavam entre si para tomar o poder. De forma que foram anos marcados por extrema violência, assassinatos, motins e tentativas de revoluções e golpes de Estado. Os investimentos do capital estrangeiro no final dos anos 1923 levou o país a um breve momento de prosperidade econômica e de esperanças sociais. No entanto, com a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929, o país volta a se afundar na crise, criando assim o cenário perfeito para forças antidemocráticas crescerem. Diante da desaprovação do regime democrático, o partido Nazista chega ao poder e dissolve a República em 1933.

Apesar do cenário desfavorável, a República de Weimar também foi um período de conquistas sociais. A sua moderna constituição dava direito de voto às mulheres e declarava amplos direitos sociais e econômicos à população, de forma que os primeiros anos da República de Weimar têm sido retratados como um período de oportunidades e melhorias para as mulheres. A conquista do sufrágio feminino e da igualdade universal, em princípio; as novas oportunidades de emprego e carreira; as novas possibilidades de lazer, visibilidade na vida pública e liberdades sexuais; tudo isso levou muitos historiadores a caracterizarem a República de Weimar como uma experiência emancipatória para as mulheres, que já vinham durante a guerra ocupando novos espaços e assumindo novas responsabilidades.

Esse capítulo busca explorar a República de Weimar para entender as questões que atravessavam as experiências das mulheres na República no que concerne a emancipação econômica, política e sexual, assim como busca

entender o fenômeno que ficou conhecido como a “Nova Mulher”. Para isso, também se faz necessário entender as experiências das mulheres durante a Primeira Guerra Mundial, conflito que foi considerado um catalisador de mudanças para as mulheres e que afetou profundamente os anos que se seguiram.

3.1 Ordem de Gênero na Primeira Guerra Mundial

A Grande Guerra foi a maior catástrofe sexual que já aconteceu ao homem civilizado.¹¹

— Magnus Hirschfeld, *The Social History of the World War*, 1930

A Primeira Guerra Mundial afetou a vida de milhões de homens e mulheres em todo o mundo de maneira bastante diferente. A sua complexidade e seu impacto na história a torna essencial para entender as relações de gênero formadas tanto nas nações que participaram diretamente do conflito, quanto nas que participaram indiretamente. Se as experiências de gênero durante a guerra foram especialmente significativas para compreender a guerra (Grayzel; Proctor, 2017), tais experiências são especialmente significativas para definir como o gênero pode ser compreendido no período pós-guerra.

A eclosão da guerra dividiu opinião entre os diversos grupos políticos de mulheres alemãs. Grupos mais politicamente à esquerda, e grupos pacifistas, foram às ruas em cidades por toda a Alemanha em manifestação a favor da paz (Boak, 2013). Enquanto outros grupos, principalmente da classe média, foram tomadas pelo fervor patriótico e se mobilizaram de diversas formas para ajudar nos esforços de guerra. Mulheres de classe média e alta se voluntariaram para os cursos de primeiros socorros, enquanto mulheres aristocratas doaram prédios para construção de hospitais (Boak, 2013). Até então, a crença era de que a

¹¹ No original: “The Great War was the greatest sexual catastrophe that has ever befallen civilized man.”

guerra logo terminaria e a Alemanha sairia gloriosa. No entanto, o conflito durou muito mais do que o previsto, quatro longos anos “durante os quais a relação das mulheres com o Estado e a ordem de gênero se transformou no mundo do trabalho, na família e na sociedade” (Boak, 2013, p. 13, tradução nossa¹²).

Apesar da transferência dos homens para a frente de guerra ter propiciado a abertura do mercado de trabalho às mulheres, o impacto inicial da guerra foi um breve período de desemprego do contingente feminino. A redução da produção da indústria de consumo, onde o trabalho das mulheres operárias estava concentrado, e a demissão de empregadas domésticas, levou a uma rápida queda da empregabilidade feminina. Mas não demorou muito para que essas trabalhadoras conseguissem se realocar no mercado de trabalho. Ao passo que a guerra se alastrava, a demanda por materiais de guerra aumentava. Assim, a indústria de armamento, que antes não aceitava mulheres, passou a absorver as antigas trabalhadoras das indústrias de consumo, as ex-empregadas domésticas, jovens mulheres que entravam pela primeira vez no mercado de trabalho, assim como esposas e viúvas de soldados da classe trabalhadora.

As lacunas abertas pela guerra no mercado de trabalho proporcionou às mulheres oportunidades para ingressar em empregos e cargos de responsabilidade anteriormente vetados a elas. Segundo Grayzel e Proctor (2017), mulheres ganharam novos papéis e visibilidade ao substituir os homens no trabalho comunitário, nas organizações religiosas, nas fábricas e no serviço público. Boak (2013) observa que, pela primeira vez, as mulheres foram autorizadas a ensinar em escolas primárias e secundárias para meninos; Berlim nomeou sua primeira escritora mulher; arquitetas foram contratadas para projetar edifícios e estruturas municipais; mulheres formadas em medicina foram autorizadas a assumir as práticas dos médicos do sexo masculino.

Nos primeiros anos do conflito, a mobilização de mulheres para o esforço de guerra era feita de forma independente e não fazia parte do planejamento do governo. Segundo Grayzel e Proctor “as nações que se mobilizavam para a

¹² No original: “during which women’s relationship with the state and the gender order was transformed in the world of work, in the family and in society.”

guerra tendiam a ver as mulheres como esposas, amantes, mães, irmãs e filhas dos combatentes”, mas não necessariamente “como aquelas que poderiam ser convocadas para travar a guerra em seu sentido mais tradicional” (Grayzel; Proctor, 2017, p. 6, tradução nossa¹³). Assim, mesmo muitas exercendo trabalhos pesados na indústria, as mulheres não deixaram seus afazeres domésticos de cuidar da casa, dos filhos e de prestar amparo emocional (e muitas vezes financeiro) às suas famílias. Afinal, sua responsabilidade também era assegurar uma imagem da vida doméstica tranquila e cuidar do *homefront*¹⁴, pelo qual os homens estavam fazendo sacrifícios de vida (Grayzel; Proctor, 2017).

Com o alastrar da guerra, o aumento das demandas de mão de obra, de material e de homens na frente de batalha, o Estado passou a apelar para que todos os recursos econômicos e sociais da Alemanha fossem mobilizados para o esforço de guerra, e isso incluía a mão de obra feminina. A mobilização foi tal que em 1917 a demanda por mão de obra feminina superou a oferta, levando os empregadores das indústrias de munições aumentarem os salários das mulheres na tentativa de conquistar mais trabalhadoras (Boak, 2013). Apesar de não terem lutado nas trincheiras – com exceção a alguns casos especiais – na tentativa de liberar mais homens para o serviço de linha de frente, as mulheres desempenharam importantes e diversos papéis na guerra, como: telefonistas, enfermeiras, médicas, motoristas, cozinheiras, entre outros.

Embora a guerra tenha propiciado a entrada das mulheres no mercado de trabalho e, em muitas áreas, ter dissolvido (mesmo que temporariamente) a divisão sexual do trabalho, ao permitir o exercício das mulheres em tarefas e cargos antes vetados a elas, o pressuposto de que o trabalho assalariado propiciou a emancipação das mulheres alemãs deve ser repensado. A diversidade das experiências das mulheres no período da guerra nos mostra que qualquer análise mais profunda não pode se basear em generalizações e tomar como igual as experiências entre mulheres de classe média e alta, e mulheres

¹³ No original: “The nations mobilizing for war tended to see women as the wives, lovers, mothers, sisters, and daughters of combatants, but not as the ones who could be called upon to wage war in its most traditional sense.”

¹⁴ Tradução: frente doméstica.

de classes mais baixas, assim como entre mulheres do campo e mulheres de grandes centros urbanos.

Para algumas mulheres de classes mais altas que conseguiram bons cargos, com bons salários, a premissa pode ser considerada em partes verdadeira. Porém, essa não era a realidade da grande maioria de mulheres assalariadas. A intensa exploração da mão de obra feminina resultou em uma verdadeira exaustão das trabalhadoras industriais e agrícolas e deterioração de suas capacidades de trabalho. As longas jornadas e a precariedade das condições de trabalho, somadas à intensa exigência física e desnutrição, resultou no aumento crescente do adoecimento das mulheres trabalhadoras, junto ao aumento dos acidentes industriais. O que levou a Jürgen Kuczynsky escrever que “nunca em toda a história do capitalismo na Alemanha a situação da trabalhadora manual foi tão ruim como no último ano da guerra” (Kuczynsky, 1965 *apud* Boak, 2013, p. 21, tradução nossa¹⁵).

Apesar disso, a emancipação das mulheres através da guerra é uma premissa que tem respaldo na visão de muitos homens e mulheres da época. O reconhecimento dos esforços femininos ganhou espaço em muitos discursos durante a guerra. Como na fala do deputado socialista Dr. Gradnauer que afirmou: “Se o país sair bem da guerra, será em grande parte devido às mulheres” (Boak, 2013, p. 23, tradução nossa¹⁶). Segundo Kundrus (2002), a legitimação do trabalho feminino foi vista por muitas mulheres como uma das maiores conquistas do movimento de mulheres nas últimas décadas, e que, não só contribuía para um aumento do senso de valor próprio das mulheres, como também as ajudaria a alcançar um status civil mais importante na sociedade.

A suposta maior independência das mulheres, e a ausência dos homens no *homefront*, era vista tanto como uma “feminização da sociedade alemã” (Bessel, 2000 *apud* Boak, 2013, p. 15), como uma masculinização da mulher. Em 1917, o teólogo e político alemão Paul Göhre, citado por Kundrus (2002), menciona que as mulheres perderam seu senso de dependência dos homens, elas representavam elas mesmas e sua família, incluindo seus maridos, perante

¹⁵ No original: “never in the whole history of capitalism in Germany was the position of the female manual worker so bad as it was in the last year of the war.”

¹⁶ No original: “If the country issues well out of the war it will be largely due to women.”

à corte e ao Estado. As mulheres se tornaram homens e mulheres. A ideia de uma “masculinização da mulher” partia do pressuposto de uma apropriação feminina dos “valores masculinos”, de trabalho e providência, e no medo de que as mulheres tomassem os lugares dos homens na vida pública e privada. Essa sensação de uma inversão na ordem de gênero era embasada também na esfera física e estética. Com as mulheres usando calças e uniforme, e realizando tarefas pesadas que exigiam força física, os homens se preocupavam que as mulheres desenvolvessem musculatura e se confundissem fisicamente com homens.

A imagem da família ideal alemã definia as tarefas específicas de homens e mulheres dentro de uma clara ordem de gênero adequada à economia de guerra. Karen Hagemann, citada por Nelson, afirma que “as mulheres deveriam apoiar a coragem e o espírito de luta dos homens que partiam para a guerra e manter sua honra feminina durante a separação”, e fundamentalmente, “elas deveriam defender sua moralidade e lealdade” (Hagemann, 1998 *apud* Nelson, 2002, p. 76, tradução nossa¹⁷). Desta forma, o comportamento das mulheres e suas vidas privadas se tornavam cada vez mais objeto de vigilância e interesse público.

Mas as preocupações sobre os comportamentos sexuais das mulheres não estavam só no âmbito moral, outros dois fatores influenciavam o interesse público na vida privada: o alastramento de doenças sexualmente transmissíveis, e a diminuição das taxas de natalidade. O aumento de doenças venéreas nas tropas significava diminuição do poderio militar, uma vez que os soldados precisavam se afastar dos seus deveres para tratar as doenças. O medo do alastramento de doenças sexualmente transmissíveis também estava intimamente ligado a queda da taxa de natalidade que foi agravada durante a guerra. As doenças venéreas não só influenciavam no nascimento de crianças saudáveis, como também causavam complicações na gestação, podendo resultar em abortos, partos prematuros ou morte do recém-nascido. Para conter as baixas taxas de natalidade, leis foram elaboradas proibindo a esterilização e

¹⁷ No original: “women should support the courage and fighting spirit of the men going off to war, and maintain their female honor during the separation. Specifically, they were to uphold their morality and loyalty.”

o aborto (exceto quando a vida da mãe estava em perigo). Em alguns lugares, medidas dificultavam o acesso das mulheres ao controle de natalidade. O desejo de aumentar a taxa de natalidade claramente tinha como alvo as mulheres. Por isso, a *Bund Deutscher Frauenvereine (BdF)*¹⁸ considerou muitas das medidas como uma política repressora antimulher e protestaram por medidas que também inspecionassem os homens (Boak, 2013).

A guerra deixou um “legado complexo para o movimento organizado de mulheres e para as mulheres como indivíduos” (Grayzel; Proctor, 2017, p. 7, tradução nossa¹⁹). Ao contrário da suposição de muitos historiadores, Kundrus argumenta que “embora a esfera de influência e o escopo de ação das mulheres tenham se expandido em condições de guerra”, ela não causou “mudança permanente nas relações de poder” (Kundrus, 2002, p. 159, tradução nossa²⁰). De fato, as tensões entre a ordem de gênero resultaram na sua acentuação. Boak (2013) conclui que, das mudanças provocadas pela guerra, poucas podem ser chamadas de emancipatórias, até mesmo porque muitas dessas mudanças tinham a intenção de serem apenas temporárias. O final da guerra foi seguido por um desejo de “volta à normalidade”, e isso significava também a volta das mulheres para os seus lares, como esposas e mães. A demissão das trabalhadoras da indústria foi feita de forma compulsória, porém muitas se demitiram de forma voluntária, pois também desejavam voltar a situação pré-guerra.

Apesar de não ter sido exatamente emancipatória, a guerra foi, de qualquer forma, um catalisador de mudança para as mulheres alemãs, uma vez que elas precisaram se mobilizar tanto na esfera pública, quanto na esfera privada, para garantir a sobrevivência da sua família e da nação (Boak, 2013). Mas o trabalho vital das mulheres para sustentar o lar e os esforços de guerra gerou novos fardos e restrições. Nelson argumenta que os esforços das mulheres ameaçaram a ordem de gênero ao colocar em questão a percepção de que a divisão do trabalho é naturalmente ordenada, gerando assim uma “crise

¹⁸ Tradução livre: Federação das Associações de Mulheres Alemãs.

¹⁹ No original: “This left a complex legacy for the organized women’s movement and for women as individuals in the aftermath.”

²⁰ No original: “Although women’s sphere of influence and scope for action expanded under conditions of war”; “caused no permanent shift in power relations.”

da ordem de gênero”, que era antes de tudo uma “crise da masculinidade” (Nelson, 2002, p. 80, tradução nossa²¹). A Alemanha tentou aliviar essa crise com uma verdadeira pressão ao retorno à ordem de gênero pré-guerra, na vida pública e privada. Porém, a guerra teve consequências profundas na vida de toda a nação, de forma que um retorno à situação pré-guerra parecia impossível.

3.2 Breve História Política da República de Weimar

A proclamação de uma república parlamentar em 9 de novembro de 1918, em Berlim, foi consequência direta da derrota da Alemanha na guerra, que trouxe severas consequências econômicas, sociais e políticas para o país, além da dissolução da monarquia e do Império. Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, o Império Alemão era a potência industrial mais dinâmica e em rápido crescimento da Europa, ultrapassando a França e a Inglaterra. Por isso, com a eclosão da guerra, a Alemanha tinha certeza de que derrotaria o exército francês nas primeiras semanas. No entanto, a guerra se estendeu muito mais do que qualquer um podia imaginar. E, com o alastrar do conflito, o país passou a se afundar na miséria e na crise econômica. Com a derrota eminente, só restou tentar pelo melhor termo de paz possível. Diante disso, os comandantes militares alemães decidiram encerrar a guerra e entregar a negociação de paz nas mãos de líderes políticos civis.

Os meses que se seguiram para efetivação do novo regime político foi marcado por violentas disputas políticas entre socialistas e nacionalistas. Greves, revoltas e atividades revolucionárias eclodiam em todo o país. O clima era de completa desordem. Segundo Henig (2002), esse período da história da Alemanha é referido como a “revolução alemã”. No começo, buscava-se uma reforma da monarquia para torná-la mais responsável perante o parlamento, porém a relutância do Kaiser em aceitar qualquer mudança levou a um processo revolucionário mais radical. A lentidão das negociações de paz fazia parecer que as autoridades tinham intenção de prolongar a guerra e deixava a população

²¹ No original: “This crisis of the gender order, which more than anything was a crisis of masculinity.”

inquieta. Assim, conselhos de marinheiros, soldados e trabalhadores foram criados e ganharam cada vez mais força.

A esquerda socialista, por sua vez, viu no final da guerra a chance de estabelecer um governo dos trabalhadores. Motins e desordem se espalhavam pelo país, obrigando o Kaiser a renunciar e deixar a Alemanha. A fuga do Kaiser levou o príncipe Max de Bade a entregar seus poderes ao líder do Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD), Frederick Ebert, que proclamou o estabelecimento de uma nova república democrática e a formação de um conselho denominado “Governo dos Seis Comissários do Povo”. Ebert tinha o total apoio dos funcionários do governo, funcionários públicos locais, industriais e do exército alemão que acima de tudo temiam uma revolução Bolchevique. De fato, a criação do conselho, formado pelo partido de Ebert e pelo Partido Social-Democrata Independente da Alemanha (USPD), foi uma manobra para manejar os revolucionários que planejavam um levante em Berlim e realizar uma Assembleia Nacional o mais rápido possível.

Em 11 de novembro, o Armistício foi assinado e a guerra oficialmente encontrou o fim. Mesmo assim, as revoltas revolucionárias continuaram culminando em violentos confrontos que levaram a morte de muitos revolucionários. Em janeiro, a Liga Spartacus, uma corrente do Partido Comunista da Alemanha (KPD), cunhou um ataque à República na tentativa de derrubar o governo, mas foi violentamente interrompida pelo exército, com a ajuda dos *Freikorps*, um grupo paramilitar de direita. Às vésperas da eleição da Assembleia Nacional, em 15 de janeiro, os membros do *Freikorps* aproveitaram a situação para assassinar friamente os líderes espartaquistas, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. A impunidade perante os assassinatos do *Freikorps* e a cumplicidade do SPD diante da contrarrevolução colocaria o tom da hostilidade do governo sobre a esquerda marxista, levando os comissários do USPD a sair do conselho. Enquanto isso, o governo conseguia conter uma possível atividade revolucionária dos sindicatos, concedendo a eles uma série de concessões. Os dirigentes sindicais conseguiram assim vários direitos que há muito buscavam.

Com as forças revolucionárias ainda em forte evidência, Berlim foi considerada muito perigosa para sítar as eleições. Assim, as eleições para a Assembleia Nacional tomaram lugar no dia 19 de janeiro de 1919, na cidade de Weimar. Pela

primeira vez, na história da Alemanha, foi concedido o sufrágio feminino. As mulheres, acima de 20 anos, foram autorizadas a votar em seus representantes, ao lado dos homens. Em 11 de fevereiro de 1919, Ebert foi eleito o primeiro presidente da nova república, e em julho o país já tinha uma nova constituição, levando as tentativas de uma revolução efetivamente ao fim. Com o assassinato de vários líderes de esquerda, a República se protegeu contra uma revolução comunista, mas, como resposta, viu crescer uma força nacionalista e reacionária que viria a se tornar o seu maior inimigo.

A constituição de Weimar procurou lançar as bases para uma democracia parlamentar moderna, na qual as pessoas gozariam de amplos direitos políticos, sociais e econômicos, buscou uma estrutura política viável através de um equilíbrio de forças políticas e procurou estabelecer novos direitos sociais e econômicos, colocando o bem-estar da população no topo da nova agenda política. No entanto, a República de Weimar herdou o legado econômico da guerra, impossibilitando qualquer crescimento econômico nos próximos anos. A nova constituição foi entregue no mesmo mês em que foi assinado o Tratado de Versalhes. Segundo a historiadora brasileira Ângela Mendes de Almeida, o tratado “iria, senão determinar, ao menos condicionar de forma importante toda a vida da república de Weimar, sua história, bem como as condições que permitem o ascenso do nazismo em 1933” (Almeida, 1999, p. 14).

O Tratado de Versalhes foi produzido na Conferência de Paz, em Paris, sem a presença dos países derrotados e tinha o objetivo claro de humilhar e devastar a Alemanha. A França guardava um forte rancor e sentimento de vingança em relação a Alemanha, devido a sua derrota em 1871 na guerra franco-prussiana. O anseio de revanche ficou claro no Tratado de Versalhes. Em resumo, o documento exigia a entrega dos territórios coloniais alemães e de territórios na própria Alemanha; a redução do seu exército e do armamento; a quase extinção da Marinha; o não ingresso da Alemanha na Liga das Nações, entre outras exigências. Como reparação da guerra, também foi fixado uma pesada soma em dinheiro e matérias-primas que a Alemanha devia pagar para os países vitoriosos. Mas, talvez a parte mais inaceitável do tratado para os alemães foi a “cláusula de culpa de guerra”, como ficou conhecido o parágrafo nº 231, onde colocava a Alemanha e seus aliados como culpados pela guerra e por todos os

danos sofridos. Assim, a França queria que a Alemanha “pagasse” todo o prejuízo da guerra.

O *Diktat* (imposição), como ficou conhecido o documento na Alemanha, causou revolta na população alemã e deu origem a uma onda de protestos contra a assinatura do documento, considerado a desonra do país. Por toda a Alemanha, a “cláusula de culpa de guerra” era, além de injusta, uma mentira. Praticamente todos os alemães estavam convencidos de que eles lutaram uma guerra em legítima defesa (Henig, 2002). Em junho de 1919, o texto foi aprovado por 237 votos contra 138. Para grande parte da população alemã, a assinatura do tratado foi vista como uma vergonha à honra da pátria, e aqueles que assinaram se tornariam os traidores da nação. Uma série de ataques à nova república foi feito por parte de grupos nacionalistas e militaristas, e mais adiante, a assinatura do *Diktat* foi uma das molas populares no qual Hitler se apoiou para ganhar o apoio das massas.

Em março de 1920, as consequências do Tratado de Versalhes e a crise econômica e política criaram as condições para que a extrema direita e os militares tentassem um golpe de Estado. A conspiração foi engatilhada pela tentativa de dissolução do *Freikorps*, que não aceitando a ordem, invadiram o palácio do governo, em Berlim. Sem exército efetivo para deter as tropas irregulares, foi convocada uma greve geral da classe operária como forma de combater a ditadura militar que tentava se instaurar. A atuação da classe operária foi poderosa e eficaz. Sem estrutura política para se sustentar, Kapp, o líder da conjuração, desistiu e fugiu do país, após quatro dias ocupando o prédio do governo. O episódio ficou conhecido como *Kapp-Putsch*. Apesar do golpe de Estado ter sido malsucedido, ele incitou uma contrarreação da esquerda, que passou a exigir uma “governo operário”, entre outras reivindicações. O governo conseguiu conter o levante de esquerda, ironicamente com a ajuda do *Freikorps*, às custas da morte de centenas de trabalhadores. A República que já não gozava de uma grande popularidade e aceitação, perdeu ainda mais apoiadores, agravando a instabilidade política no país.

Os anos que se seguiram foram marcados por violência doméstica e intransigência dos países vencedores da guerra. As eleições de 1920 denunciaram a profunda divisão política e social, e desconfiança na República.

Os partidos fundadores da constituição perderam 1/3 do seu eleitorado, enquanto os partidos de direita e de esquerda aumentaram seus votos. As eleições selaram, assim, o fim do governo social-democrata. Nesse ano, o peso do exército aumentou, se destacando das camadas populares e vindo a se tornar uma força antidemocrática e antirrepublicana. O nacionalismo começava a se delinear como uma nova corrente política, constituída sobretudo pelas associações paramilitares secretas. A crise e a instabilidade da República também eram econômicas. Segundo Almeida (1999), o papel-moeda que em 1919 valia 1/4 do marco-ouro, em janeiro de 1923 chegou a valer 1/40000. Mesmo assim, os aliados vinham fazendo cada vez mais pressão para que a Alemanha pagasse a dívida de guerra. A falta de pagamento da Alemanha levou à ocupação, em janeiro de 1923, do vale do Ruhr por contingentes militares franco-belga, para extrair matérias-primas como pagamento da dívida.

A ocupação no Ruhr trouxe consequências devastadoras para a República. A inflação se agravou ao ponto de trilhões de marcos serem necessários para comprar um pão (Gay, 2001), levando os trabalhadores à beira da fome. A miséria e revolta da população levaram a novas tentativas de golpes. Em Berlim, uma assembleia de conselhos de fábrica determinou uma greve geral. Diante disso, o governo renunciou, dando lugar a um novo governo comprometido a enfrentar a crise e as dificuldades do país. Entretanto, os conflitos não cessaram. Em Munique, Hitler, e outros militares da extrema-direita, organizaram um golpe, mas falharam. Em Hamburgo, uma insurreição comunista também tomava lugar, e após três dias de combate, os comunistas retrocederam. O governo, que acabara de tomar posse, caiu, dando lugar a um governo liderado pelo centro católico.

Os anos de 1924 a 1929 são conhecidos como os anos dourados da República de Weimar, durante os quais o país gozou de uma certa estabilidade e prosperidade econômica. Essa mudança se deve muito a uma modificação no quadro das relações internacionais que possibilitou a Alemanha a sair da crise e se reerguer. A partir do final de 1923, os Estados Unidos, que tinha até então se mantido em total isolamento, passou a voltar os seus olhos para a questão da Alemanha. O interesse dos Estados Unidos estava em investir em outros mercados, e a Alemanha possuía as condições perfeitas. Mas, para isso, era

necessário que o país saísse da crise que enfrentava. A Inglaterra, por sua vez, não via com bons olhos as medidas antialemãs da França, e desaprovava veemente a ocupação do Ruhr pelas tropas franco-belgas. Em 1924, o resultado das eleições na França foi primordial para o futuro da Alemanha. O novo governo, apoiado por uma coalizão de esquerda, tinha uma posição mais complacente com a situação da Alemanha, e tinha a intenção de modificar a política do governo anterior, de caráter nacionalista e a favor de políticas antialemãs. Assim, em abril, quando os americanos apresentaram o plano Dawes, a proposta foi aprovada por todos os governos envolvidos. O plano consistia em massivos empréstimos à Alemanha para reativar a sua economia, na desocupação de Ruhr e reduções consideráveis das reparações de guerra.

A injeção de investimentos estrangeiro promoveu um intenso crescimento econômico na Alemanha, chegando a superar os índices pré-guerra. A República parecia finalmente se consolidar ao passo que a Alemanha prosperava. As taxas de desemprego diminuíram, os salários aumentaram, o seguro-desemprego foi instituído, investimentos em obras públicas cresceram, as associações paramilitares foram extintas, as tentativas de golpe de Estado cessaram, a indústria alemã estava modernizando suas fábricas, os negócios estavam estáveis. Gradualmente, o isolamento internacional da Alemanha terminava. Em 1925, França, Grã-Bretanha, Bélgica, Itália e Alemanha assinaram um tratado em Locarno, onde se comprometiam em resolver seus conflitos futuros de forma pacífica. Em 1926, a Alemanha assinou um tratado com a Rússia e no mesmo ano entrou para a Liga das Nações.

No entanto, continuou a existir uma corrente nacionalista antirrepublicana, que via com maus olhos as relações internacionais do governo e cada vez mais buscava ampliar sua área de influência nos círculos de poder da sociedade e militares. O exército, por sua vez, mantinha suas mesmas demandas de rearmamento e influência política. Embora o plano Dawes tivesse promovido grandes melhorias para a Alemanha, ele também a deixava dependente do capital estrangeiro e da Bolsa de Nova Iorque. Desta forma, o plano foi visto com desconfiança pelos nacionalistas de direita, que continuavam a atacar a submissão da Alemanha perante os Aliados. Em 1925, uma nova eleição para presidente elegeu o candidato da direita, o marechal e herói da Primeira Guerra,

Paul von Hindenburg. Segundo Henig, “a eleição de Hindenburg pode ser vista como uma séria derrota para a República” (Henig, 2002, p. 43, tradução nossa²²), o militar não tinha nenhuma experiência parlamentar, seu círculo de amizades eram membros da nobreza proprietários de terras e militares de elite. Mais tarde, em 1932, Hindenburg viria a dissolver o parlamento alemão e em 1933 nomear Hitler como o chanceler da Alemanha.

Ironicamente, as eleições de 1928 marcaram uma vitória dos partidos que defendiam a república, e a volta do SPD ao governo. Os comunistas também tiveram uma votação significativa, ao contrário dos partidos de direita, que tiveram um decréscimo. Entretanto, os opositores da república não abaixaram a cabeça diante do resultado das eleições. Apesar do suposto clima de equilíbrio, os anos dourados de Weimar não pode ser considerado um período de estabilização política. As seis trocas de gabinetes ocorridas entre final de 1923 e 1928 demonstra a fragilidade e instabilidade do sistema político do período. O ressentimento da derrota da guerra nunca deixou de existir e a recuperação da Alemanha enquanto potência industrial alimentava as pressões dos nacionalistas por uma revisão do Tratado de Versalhes. Diante dessa situação, uma revisão do plano Dawes começou a ser desenvolvida. Para os especialistas financeiros alemães, a Alemanha não tinha capacidade de pagar a soma exigida. Os líderes políticos também desejavam remover os controles estrangeiros de seu mercado financeiro. Outra insatisfação alemã era a ocupação da Renânia pelos Aliados desde o fim da guerra.

Em 1929, o plano Young seria apresentado como substituto do plano Dawes. O novo plano apresentava uma redução do pagamento das reparações e a desocupação de três zonas da Renânia pela França. No entanto, o novo plano longe de apaziguar as demandas dos nacionalistas, pelo contrário, colocou mais lenha na fogueira. Isso porque apesar da soma do pagamento ter diminuído, o plano Young impôs parcelas a serem pagas até 1988, por quase 60 anos. A extrema-direita mobilizou uma campanha contra o novo plano, se valendo amplamente da mídia, atacando o que eles chamaram de escravização da Alemanha e das crianças alemãs que cresceriam sob “o jugo da escravidão de

²² No original: “Hindenburg’s election could be seen as a serious defeat for the republic.”

Young” (Henig, 2002, p. 59, tradução nossa²³). Além do mais, para Hitler e seus companheiros, a aceitação do plano implicava a aceitação do que eles consideravam a mentira de culpa da guerra. O governo social-democrata era ferozmente atacado não só pela direita e extrema-direita, como também pela esquerda mais radical, que os qualificavam como “socialfacistas”. Para os comunistas, os nazistas eram um mal menor, um partido sem importância. O verdadeiro perigo estava nos social-democratas, por terem mais força entre os trabalhadores.

Desta forma, o partido Nazista foi crescendo e ganhando prestígio. Cada vez mais as lideranças nazistas ganhavam espaço entre a população que desconfiava da República, e em círculos respeitáveis de militares e aristocratas que ansiavam pelo fim do sistema democrático. Até que em outubro de 1929, com a quebra da Bolsa de Nova Iorque, inicia-se assim o fim da era de prosperidade econômica e social, e o cenário perfeito para a extrema-direita florescer. A quebra da bolsa trouxe consequência em todo o mundo capitalista, mas foi mais sentida principalmente na Alemanha. Devido à crise de 1929, os empréstimos estrangeiros para a Alemanha não foram renovados e as exportações alemãs caíram vertiginosamente com o fechamento dos mercados estrangeiros para a importação. A Alemanha também encontrou dificuldade em importar matérias-primas, levando à falência de indústrias e desemprego em massa. A crise econômica levou à queda do ministro das Finanças e a demissão do governo social-democrata em 1930. O novo governo que se seguiria, chefiado pelo deputado do centro católico Brüning, foi considerado por muitos historiadores como o começo do fim da República de Weimar.

Em poucos meses de governo, Brüning passou a governar por decretos, dissolveu o parlamento e convocou novas eleições, onde a extrema-direita foi a maior beneficiária. Brüning governou em meio ao crescente desemprego, miséria e violência, até 30 de maio de 1932, quando foi demitido por Hindenburg, após ter proibido a existência da *Sturmabteilung (SA)* e da *Schutzstaffel (SS)*, grupos paramilitares nazistas. Brüning foi sucedido pelo conservador von Papen, que dois meses depois de assumir o governo, dissolveu o parlamento e

²³ No original: “the yoke of Young’s bondage.”

suspendeu a interdição da SA e SS. Em julho, Hindenburg deu um golpe de Estado contra o governo social-democrata da Prússia e nomeou von Papen como comissário do *Reich*. Porém, mesmo diante do golpe, os social-democratas permaneceram inertes, temendo uma guerra civil. Naquela altura, os comunistas acordaram para o perigo nazista, porém, já era tarde.

As eleições de julho de 1932 ampliaram ainda mais os votos do partido nazista, e a legalização dos grupos paramilitares intensificou uma onda de assassinatos e violências. Diante dos confrontos sanguinários, o governo se mantinha passivo e os agressores saíam impunes. A crise econômica chegou ao seu ponto máximo e von Papen dissolveu novamente o parlamento e convocou novas eleições, apenas três meses depois das últimas. A crise política cada dia se agravava mais, as greves se multiplicavam, levando von Papen a renunciar em dezembro. Assim, em 29 de janeiro de 1933, Hindenburg nomeia Hitler como primeiro-ministro, aniquilando de vez a República de Weimar e dando início à ditadura nazista.

A maioria dos estudos sobre a República de Weimar se volta para a relação entre o fracasso do regime democrático e a ascensão do nazismo. Muitos desses trabalhos apontam a fraqueza da República, acima de tudo, como culpada pela implementação do regime ditatorial nazista. No entanto, a República não poderia ter nascido em piores circunstâncias. Como observou Peter Gay, “a República de Weimar nasceu na derrota, viveu na turbulência e morreu no desastre” (Gay, 2001, p. 2, tradução nossa²⁴). Mesmo assim, o regime foi capaz de apresentar uma corajosa constituição moderna que dava direito de voto às mulheres e declarava amplos direitos sociais e econômicos à população. Se a sua história política é sombria, ela contrasta com a rica cultura artística que floresceu durante o regime. Weimar viu desenvolver o teatro de Brecht, a pintura de Klee e Kandinsky, a música de Schoenberg, a arquitetura da Bauhaus e o cinema expressionista. E sua cultura artística influencia a arte até hoje.

²⁴ No original: “The Republic was born in defeat, lived in turmoil, and died in disaster.”

3.3 A Emancipação Feminina e a “Nova Mulher” da República de Weimar

A proclamação da nova república parlamentar na Alemanha em novembro de 1918 foi recebida com grande entusiasmo e expectativas para muitas mulheres alemãs. O conselho civil que tomou posse do governo não só proclamou um novo regime democrático, marcando o fim da monarquia, como também nomeou cidadãs as mulheres, concedendo a elas o amplo direito ao voto e de serem eleitas para todos os órgãos legislativos. No entanto, o sufrágio feminino não foi universalmente bem recebido pelas mulheres. Assim, movimentos de mulheres, como o BdF, e, em menor intensidade, os partidos políticos, fizeram amplas campanhas para encorajar as mulheres a votarem, e, em 19 de janeiro de 1919, as mulheres foram votar em massa nas eleições da Assembleia Nacional. Segundo Bridenthal e Koonz, “quase 80% de todas as mulheres votantes elegíveis votaram em 1919 — uma porcentagem ligeiramente superior à dos eleitores homens elegíveis” (Bridenthal; Koonz, 1984, p. 35, tradução nossa²⁵).

O resultado das eleições foi promissor para as mulheres. Das 310 candidatas, 41 assumiram assentos na Assembleia Nacional, constituindo assim quase 10% do congresso. Pela primeira vez, mulheres eram permitidas a falar para um parlamento na Alemanha de forma igualitária e livre. Assim, entre os meses de fevereiro e agosto, os novos parlamentares trabalharam para criar a Constituição da República. Diante da participação das mulheres, as expectativas eram de que reformas legais seriam implementadas para finalmente atingir a igualdade completa. Porém, o resultado foi decepcionante para as mulheres. Segundo Canning (2011), a nova constituição representava um embate entre as forças da mudança e as pressões para reordenar a sociedade, a família e o gênero. Como afirmou Bridenthal e Koonz, “apesar da retórica sobre a emancipação das mulheres, a ideologia patriarcal continuou a dominar todas as instituições da vida econômica e política alemã” (Bridenthal; Koonz, 1984, p. 34-35, tradução nossa²⁶).

²⁵ No original: “Nearly 80 percent of all eligible women voters cast their ballots in 1919—a percentage slightly higher than that of the eligible male voters.”

²⁶ No original: “Despite the rhetoric about women’s emancipation, patriarchal ideology continued to dominate all institutions of German economic and political life.”

Um exemplo de como a constituição de Weimar estava atrelada à ideologia patriarcal era o artigo 119 do código, que atribuía igualdade jurídica entre os cônjuges. Por outro lado, a Assembleia também optou por manter o Código Civil de 1900, que favorecia o domínio dos maridos sobre as esposas no que diz respeito à propriedade, emprego e criação dos filhos (Canning, 2011). Assim, segundo Bridenthal e Koonz “as decisões judiciais confirmaram a desigualdade legal das mulheres no direito de família e nos direitos de propriedade” (Bridenthal; Koonz, 1984, p. 36, tradução nossa²⁷). Os direitos de cidadania que foram concedidos às mulheres pela constituição de Weimar garantiam uma suposta sensação de maior liberdade feminina, mas sem afetar o *status quo* social. E, no final das contas, a Constituição ajudou a reforçar a diferença entre homens e mulheres, sustentando o papel da mulher como mãe e esposa.

Muitas mulheres viram o voto como um meio para alcançar a completa igualdade. Ao adentrarem na vida política, as mulheres esperavam uma mudança da atmosfera, onde conseguiriam conquistar direitos e acabar com a discriminação na vida pública. Porém, encontraram resistência dentro mesmo de seus partidos. Nos partidos de esquerda, de forma geral, apesar das questões sobre a opressão das mulheres aparecerem na literatura dos partidos, tais questões não estavam, de fato, integradas na estrutura ideológica dos partidos, e eram escanteadas como pautas menores e subordinadas. Nos partidos de centro e de direita, a ênfase era na importância das mulheres como mães e esposas. Seus apelos estavam voltados para a proteção da família. Desta forma, Bridenthal e Koonz (1984) considera que a participação das mulheres na política da República se deu muitas vezes de forma simbólica, onde o verdadeiro interesse estava em gerar uma sensação de igualdade. Os partidos estavam mais interessados em atrair o voto feminino, do que lutar por mudanças. E, no final das contas, nenhum partido estava interessado em emancipar as mulheres.

Possivelmente essas dificuldades e desilusões tenham sido um dos fatores responsáveis pela diminuição gradual da participação das mulheres no processo político nos anos seguintes. A partir de 1919, os votos femininos

²⁷ No original: “Judicial decisions upheld women’s legal inequality in family law and property rights.”

diminuíram, assim como as candidatas a cadeiras no congresso e o número de vereadoras eleitas. No entanto, isso não implicou em uma apatia política universal das mulheres. As novas oportunidades políticas garantidas pela nova constituição desenharam novas mulheres atuantes no processo político. Apesar das dificuldades, muitas mulheres continuaram lutando pelos seus direitos enquanto cidadãs, por mudanças nas políticas públicas e pela tão almejada igualdade completa. Logo, para Janet Walmsley. “o papel da mulher na elaboração da legislação sociopolítica nos primeiros dez anos da República foi indispensável” (Walmsley, 2000, *apud* Boak, 2013, p. 99, tradução nossa²⁸).

Uma peça fundamental para a emancipação feminina é a sua emancipação econômica. A experiência da guerra levou muitas mulheres ao mercado de trabalho, ocupando espaços antes a elas negados, e posições de tomadoras de decisão, provedoras e chefes de sua família. No entanto, as mudanças que a guerra proporcionou desde o começo pretendiam ser temporárias. Logo, ao final da guerra, com o retorno dos homens à casa, seguiu-se o período de desmobilização das mulheres dos seus postos de trabalho. Em 8 de novembro de 1918, o Ministério da Guerra emitia diretrizes que, em linha gerais, permitia o trabalho feminino somente quando não competia com os homens. A desmobilização procurou restaurar a estabilidade social com a volta dos homens aos seus antigos trabalhos. Assim, os decretos de desmobilização de 1919 desapropriaram as mulheres de seus empregos e de seu direito ao trabalho (Canning, 2011).

A desmobilização foi repudiada por grupos e associações de mulheres politizadas que viram na ação um ataque aos direitos e autonomia das mulheres. Alguns empregadores também ficaram relutantes em demitir suas funcionárias, mas pelo fato de que a mão de obra feminina consistir em uma mão de obra mais barata, e pelas mulheres serem consideradas mais dóceis em relação aos homens. O fato é que a desmobilização foi apoiada por muitos setores da sociedade, que viam as mulheres trabalhadoras como “duplo assalariadas”, ou seja, recebiam salários ao mesmo tempo que tinham apoio financeiro de seus maridos, pais ou irmãos. Com a profunda crise econômica e política, muitas

²⁸ No original: “the role of women in creating socio-political legislation in the first ten years of the Republic was indispensable.”

mulheres, mesmo casadas, foram levadas a procurarem emprego para poderem sustentar seus lares. Acreditava-se que era dever da mulher mediar a reinserção dos homens na família e no trabalho. De forma que, muitas daquelas que permaneceram no seu emprego sofreram não só uma estigmatização social, como uma discriminação salarial.

A partir de 1924, uma mudança no cenário internacional possibilitou que a República de Weimar saísse da crise e entrasse em uma era de estabilização econômica e expansão da indústria. A modernização e os avanços tecnológicos permitiram a inserção de máquinas nas indústrias, automatizando a produção fabril e reorganizando o processo produtivo. A racionalização do processo do trabalho industrial fomentou novos setores de emprego feminino, como setores metalúrgicos, químicos e eletrônicos. A especialização do trabalho da linha de montagem taylorizada não exigia mão de obra qualificada, oferecendo assim oportunidades a muitas mulheres. Além do mais, a linha de montagem deu ênfase ao trabalho manual, há muito considerado como “feminino”, reforçando assim as noções de habilidades de gênero, como observa Canning (2011). A extensa racionalização da indústria após 1925 fez o emprego feminino parecer ainda mais ameaçador para os homens. A presença feminina em setores dominados por homens garantiu que as mulheres fossem percebidas como concorrentes. Logo, trabalhadores sindicalizados protestavam contra a “desqualificação” e a “feminização” do local de trabalho da fábrica.

Essa realidade levou a sensação de que havia mais mulheres do que homens nos postos de trabalhos. No entanto, segundo Bridenthal e Koonz (1984), o aumento de mulheres na força de trabalho era uma ilusão estatística. Na verdade, havia mais mulheres desempregadas do que homens desempregados. A mudança significativa estava nos tipos e setores de emprego em que as mulheres estavam empregadas, e no estado civil das mulheres trabalhadoras (Boak, 2013). Como consequência do crescimento das indústrias de consumo, houve uma expansão das indústrias que já empregavam mulheres. Como é o caso da indústria química que passou a desenvolver sabonetes, perfumes e cosméticos, ramos de empregos femininos.

Além do mais, a expansão de setores tradicionalmente masculinos, como o ramo da construção e do desenvolvimento de indústrias pesadas, bem como

da indústria de máquinas, também teve como consequência um aumento da oferta de emprego para os homens. A verdade é que, “a presença das mulheres foi sentida mais porque nunca foi realmente aceita e porque a inflação e a depressão tornaram os empregos escassos e competitivos” (Bridenthal; Koonz, 1984, p. 45, tradução nossa²⁹). À medida que a crise econômica se agravava no país, as tensões sobre questões trabalhistas entre homens e mulheres aumentavam, e as mulheres sem qualificações ou semiqualficadas eram as primeiras a perderem os empregos.

Mas a racionalização não foi necessariamente um processo benéfico que ofereceu novas oportunidades às mulheres em novas áreas de atuação. A linha de montagem especializada levou muitas trabalhadoras ao esgotamento físico e nervoso. O ambiente mal iluminado e mal ventilado das fábricas, com estruturas sanitárias inadequadas, junto ao trabalho repetitivo cada vez mais acelerado, resultava no adoecimento tanto de mulheres quanto de homens. Segundo Boak (2013), as mulheres ficavam mais frequentemente doentes do que os homens, e as mulheres casadas mais do que as solteiras. A taxa de acidentes também eram maiores para as mulheres do que para os homens, segundo Bridenthal e Koonz (1984). Esses dados podem ser resultado do cansaço vivenciado pelas mulheres, que tinham que trabalhar nas fábricas e em casa, no trabalho doméstico e nos cuidados com os filhos. Mesmo as mulheres solteiras não estavam livres das obrigações domésticas, muitas delas ajudando as mães no trabalho de casa e na criação dos irmãos. As trabalhadoras de colarinho branco também não escaparam das pressões exercidas pela racionalização. Muitas trabalhadoras de escritório sofreram de exaustão nervosa, levadas pelo ritmo cada vez maior das máquinas nas quais trabalhavam.

A racionalização da linha de produção contribuiu para um empobrecimento da mão de obra feminina que pendia cada vez mais para a falta de qualificação. As mulheres raramente ocupavam cargos de chefia ou de supervisão, sendo empurradas cada vez mais para empregos não qualificados e com responsabilidade menor. Durante a República de Weimar, o número de mulheres ocupando cargos de chefia diminuíram em relação ao período anterior.

²⁹ No original: “Women's presence was felt more because it had never really been accepted in the first place and because inflation and depression made jobs scarce and competitive.”

A desqualificação da mão de obra e subordinação gerou um sentimento de falta de autoestima nas mulheres e perda de posição social. Por receberem salários tão baixos, perderam também uma relativa independência. As mulheres recebiam salários em torno de 30% a 40% menores que seus companheiros homens. As trabalhadoras de colarinho branco, apesar de gozarem de um certo *status* maior, recebiam ainda menos do que as trabalhadoras fabris. Segundo Boak (2013), a diferença salarial entre mulheres e homens era justificada pela falta de habilidade ou treinamento das mulheres. Outro motivo era o fato de que as mulheres não tinham uma família para sustentar, ou já tinham apoio financeiro. O emprego feminino também era visto como uma etapa entre a escola e o casamento.

O trabalho de colarinho branco foi a área que mais cresceu para o emprego feminino. A ascensão das lojas de departamentos e do consumismo, das burocracias administrativas e do setor de distribuição, criou novas oportunidades de empregos administrativos e de vendas, que pediam funcionárias femininas baratas e semiqualficadas, principalmente garotas jovens e atraentes. O setor de colarinho branco era composto majoritariamente por mulheres jovens e solteiras e sua aparência era essencial para o trabalho. Quando trabalhavam com vendas, era esperado que as mulheres usassem suas habilidades de sedução feminina para vender produtos, e quando trabalhavam em escritórios, sua beleza era usada para “iluminar” o ambiente. Cada vez mais, as alemãs rejeitavam os antigos empregos tradicionalmente ocupado por mulheres, como o serviço doméstico, em busca de assumir trabalhos manuais na indústria ou trabalhos como secretárias, datilografas, recepcionistas, vendedoras etc.

O trabalho de colarinho branco era atraente para as mulheres, pois, apesar de ganharem menos, tinha maior prestígio social. O ambiente de trabalho mais limpo, o uso de roupas elegantes e o contato com clientes de classes média e alta, levava as trabalhadoras de colarinho branco a se sentirem com um certo *status* social elevado, e a se sentirem diferentes das demais trabalhadoras, como as trabalhadoras de fábricas ou domésticas. Como muitas mulheres queriam esse trabalho, os empregadores podiam escolher o mais atraente. A importância da encenação sexual e da aparência no trabalho, e a necessidade de distinção

das outras trabalhadoras, levou a uma nova atenção das trabalhadoras de colarinho branco para roupas, moda e maquiagem, tornando as trabalhadoras de colarinho branco ávidas consumidoras. Assim, uma verdadeira subcultura de trabalhadores assalariados nasceu na década de 1920. Tais trabalhadores enfatizavam o individualismo e a adesão de uma carreira, negando a identidade de classe. Além do mais, os trabalhadores assalariados almejavam a mobilidade social.

A racionalização foi muito além do que uma mera organização do trabalho. Segundo Canning, “a racionalização sinalizou uma nova consciência social sobre a economia humana” (Canning, 2011, p. 161, tradução nossa³⁰), incluindo aos corpos e ao sexo novas normas de racionalidade, cientificidade e eficiência, reorganizando o trabalho, as famílias, a reprodução e a sexualidade, com o objetivo de torná-los mais produtivos. Assim, a sexualidade não somente passou a ser mais debatida, como também foi disciplinada e redefinida por reformadores sexuais. Objetivo era promover um sexo mais prazeroso e produtivo, tanto para homens quanto para mulheres, com o intuito de aumentar a taxa de natalidade e a qualidade dos nascimentos. O movimento da reforma sexual do final da década de 1920 representava uma coalizão de socialistas, democratas e comunistas. Por isso, Boak (2013), citando Grossmann (1983), enfatiza que o interesse dos reformadores sexuais estava muito mais nas desigualdades de classe e no bem-estar da população, do que nos direitos individuais das mulheres.

Racionalização significava eficiência, produtividade e modernidade, avançando um novo pensamento sobre os papéis e capacidades sexuais de homens e mulheres. Assim, os reformadores sexuais promoveram a educação sexual, melhoraram o conhecimento das técnicas sexuais e fomentaram o uso do controle de natalidade. Vários manuais populares de sexo e casamento foram criados, em que detalhava explicitamente técnicas sexuais e encorajava os homens a educarem suas esposas nos assuntos sexuais. O uso de formas confiáveis de contracepção permitia que os casais se planejassem, e cada vez mais casais limitavam conscientemente o tamanho de sua família. À medida que

³⁰ No original: “Rationalization signalled a new social consciousness about the human economy.”

a contracepção passava a ser gradualmente aceita, crescia uma série de organizações oferecendo aconselhamento contraceptivo e contracepção a preços acessíveis (Boak, 2013). Apesar da aceitação da contracepção ter, no fundo, motivos eugenistas, a promoção do uso de contraceptivos, e a ampliação ao seu acesso, foi fundamental na vida de muitas mulheres ao permitir que elas controlassem sua fertilidade e o tamanho de suas famílias.

A aceitação da contracepção pousava na ideia de que era uma alternativa preferível ao aborto. Uma série de códigos penais puniam severamente não só as mulheres que praticavam aborto, como também quem ofereceu os meios para que ela abortasse. Segundo Boak (2013), as leis de aborto eram desfavoráveis às mulheres de classes mais baixas que não tinham recursos para pagar formas artificiais discretas e confiáveis de contracepção. Diante disso, protestos contra as leis discriminatórias do aborto se alastravam, chamando a atenção dos partidos de esquerda, que iniciaram moções para reformar as leis do aborto. Em 1926, uma emenda proposta pelo SPD foi aprovada, tornando o aborto não mais um crime, e sim uma contravenção. A Alemanha passava a ter agora as leis de aborto mais brandas da Europa Ocidental. A punição para a prática do aborto passou de 6 meses para apenas 1 dia de prisão, ou apenas uma pequena multa. A reforma da lei denotou uma melhoria significativa para a liberdade sexual e direito das mulheres.

As políticas de reforma sexual, como o controle de natalidade e o aborto, apesar de trazer melhoras significativas para as mulheres, tinham objetivos eugenistas por trás, de controle da qualidade dos nascimentos. O futuro da nação não dependia somente do tamanho da população, mas da produtividade de seus cidadãos. Havia uma variedade de pontos de vista sobre reforma sexual e eugenia. Mas, em alguns pontos, as ideias eugenistas eram apoiadas por vários grupos diferentes, de feministas e socialistas a conservadores e liberais. Apesar da preocupação de vários setores da sociedade com as baixas taxas de natalidade, um grande número de esterilizações eram realizadas anualmente, por motivos eugenistas. Por exemplo, muitos indivíduos neurodivergentes eram submetidos a esterilizações compulsórias. Em alguns casos, mulheres também eram esterilizadas sem o seu consentimento. Famílias com muitos filhos por

vezes eram julgadas de irresponsáveis por especialistas em políticas populacionais (Boak, 2013).

Por outro lado, a redução das perspectivas de casamento, causada pelas mortes em decorrência da guerra, o aumento da taxa de divórcios e a queda da natalidade intensificava o medo dos nacionalistas de uma extinção da nação alemã. Nesse sentido, o intuito das políticas de reforma sexual também era de estabilizar e harmonizar a família nuclear para revitalizar a função reprodutiva da família. O sexo agora restrito e regulado restauraria os tradicionais padrões de feminilidade e masculinidade. Nesse contexto, a figura da “Nova Mulher” virou o principal alvo de ataque, pois ela representava todos os excessos decadentes e degenerados da vida urbana, da desordem de gênero e da crise da nação.

A perda da guerra e a seguinte crise política e econômica na Alemanha estimularam convicções e noções radicais, levando a ascensão de um virulento antimodernismo de nacionalistas e antisemitas preocupados em manter os costumes e valores tradicionais. A figura sexualizada da mulher moderna tornou-se figura de embate político diante dessa ideologia que se expandia pelo país. Desta forma, a extrema-direita atacava veementemente as políticas de reforma sexuais e tudo que dizia respeito a ideia de modernidade, como a democracia, a racionalização, os direitos das mulheres e das minorias (principalmente judeus). Símbolo da modernidade, do liberalismo sexual e da emancipação econômica, essa “Nova Mulher” foi apropriada na propaganda e nos discursos nacionalistas como símbolo da degeneração da nação. As mulheres foram culpadas pela perda da guerra, e continuaram sendo culpadas pela crise econômica e política da República. Esses discursos só evidenciam as angústias e ansiedades que afligiam a República sobre as questões de gênero e sexualidade.

A trabalhadora de colarinho branco se tornou a imagem típica da “Nova Mulher” da década de 1920. Influenciada pela cultura americana, a “Nova Mulher” acompanhava uma mudança de vestuário, cabelo, maquiagem e comportamento sexual. Elas votavam, usavam métodos contraceptivos, faziam abortos ilegais e ganhavam salários. Sua independência econômica e emancipação sexual era retratada em seu cabelo curto e moderno, e saia curta ou terno unissex. Implícita na imagem da “Nova Mulher” estava sua capacidade de compra, levando ao reconhecimento de seu potencial econômico. O

crescimento da publicidade e da sofisticação da cultura visual mediou e mobilizou o consumo feminino pautado na moda e na exibição pública.

A proliferação dos meios de comunicação de massa e da cultura do entretenimento marcou a ampliação do público para as esferas do trabalho e do lar. Segundo Boak (2013), antes da guerra, a presença de mulheres da classe trabalhadora nas ruas era considerada inadequada. Sua presença poderia ser considerada cabível apenas em circunstâncias muito restritas, como quando elas iam trabalhar ou fazer compras, por exemplo. Caso contrário, eram consideradas prostitutas. A República de Weimar viu nascer um novo momento de liberdade privada e pública para as mulheres, que agora participavam de atividades políticas, organizacionais, de lazer ou esportivas, trabalhavam fora de casa e faziam compras.

À medida que a visibilidade da mulher moderna aumentava, ela se tornava a imagem dominante das ruas da cidade. Elas compreendiam uma parte importante da audiência dos cinemas e dos clubes de dança e de jazz nas metrópoles urbanas. Novas danças, como a Charleston, libertava as mulheres de um parceiro de dança e permitiam que elas dançassem de forma independente. A mudança da moda oferecia às mulheres roupas mais práticas e leves, contribuindo também para um crescente interesse pela cultura corporal e pelo esporte. Cada vez mais mulheres passavam a praticar esportes, não apenas como lazer, mas para manter a saúde e aprimorar seus corpos e mantê-los dentro dos padrões de beleza da época. De forma que, a crescente visibilidade das mulheres nas ruas da cidade e na mídia, Boak conclui, “não apenas desafiou as noções das esferas tradicionais dos sexos, mas também testemunhou a mudança de status das mulheres na sociedade alemã” (Boak, 2013, p. 280, tradução nossa³¹).

O consumismo passou a ter um significado mais profundo para a estabilidade da nação e a ideia de que o consumo feminino era vital para recuperação da economia passou a ser amplamente explorada pela publicidade na época (Canning, 2011). Cada vez mais, novas mulheres apareciam como

³¹ No original: “not only challenged notions of the traditional spheres of the sexes, but also bore testimony to women’s changed status in German Society.”

agentes cujas escolhas sobre consumo, moda e autorrepresentação definiam seu lugar na sociedade e na cultura visual. Um aspecto fundamental da mulher moderna era conseguir lidar com o trabalho duplo, as vezes triplo, dividido entre a esfera privada e pública. Nesse sentido, essas mulheres se dividiam entre trabalho, serviço doméstico e criação da família, e dependiam cada vez mais das novas tecnologias do mundo moderno para dar conta de seus afazeres. Os novos eletrodomésticos promoviam uma organização mais rápida e racional do lar e da família, tornando o consumo uma parte vital tanto da economia da classe média quanto da classe trabalhadora.

A imagem da “Nova Mulher” tornou-se objeto de atenção de filmes, romances, revistas e jornais durante a República de Weimar. A cultura de massa proliferou e multiplicou a imagem da “Nova Mulher”, sendo incorporada a ela toda e qualquer faceta do ideal de uma feminilidade moderna. Patrice Petro (1989) atenta para a expansão do público feminino nos cinemas, a atenção da indústria cinematográfica a determinados gêneros e estrelas, e para o crescente aumento de revistas femininas ilustradas, como reconhecimento da indústria do cinema e da imprensa do potencial econômico das consumidoras femininas. Em suas representações de mulheres modernas fazendo trabalhos domésticos de salto alto, roupas da moda e maquiadas, os anúncios de novos bens de consumo e domésticos além de representar uma visão da feminilidade, também tinha o poder de moldar e informar hábitos e desejos. Os anúncios não focavam nas qualidades dos produtos, eles apelavam para o desejo e necessidade de compra. Os anúncios brincavam com os desejos e aspirações do público feminino, e encontrou na “Nova Mulher” um modelo de aspiração perfeito para incentivar as jovens trabalhadoras a continuarem jovens e bonitas.

As mulheres passaram a se destacar não somente como consumidoras de produtos, mas também como produtoras de entretenimento. Apesar de não ter sido universalmente bem-vinda a participação das mulheres nas produções artísticas populares, West (1997) aponta para a importância da contribuição das mulheres para as artes visuais em Weimar e para a diversidade dos papéis assumidos pelas mulheres na pintura, escultura, arquitetura e design. Boak (2013), citando Meskimmon (1999), observa a existência de uma produção artística feminina que não tendia a retratar a si mesmas como objetos sexuais.

Segundo McCormick (2001), as artistas mulheres também tentaram engajar os novos debates sobre a identidade feminina que se desenvolviam em torno da “Nova Mulher”. Mulheres escreviam romances populares que exploravam questões atuais de interesse para as mulheres, como sexualidade, maternidade, aborto, assédio sexual e família. Outras se destacavam no cinema e quebravam *tabus*, como era o caso de Leontine Sagan. Outras se destacavam nas artes visuais, questionando os papéis de gênero, como Hannah Höch. Na escultura, Emy Roeder explorava temas como sexualidade feminina, gravidez e maternidade. Na fotografia, Trude Arndt falava sobre o conflito entre seu papel de esposa e de profissional independente. Logo, para as mulheres, a esfera do entretenimento se tornava potenciais locais de atuação feminina, prazer e autorrepresentação

A expansão da cultura visual durante a República de Weimar levou muitos historiadores à conclusão de que a “Nova Mulher” era apenas uma representação midiática das fantasias masculinas. Para esses historiadores, a imagem da jovem moderna que trabalha de dia e pratica atividades de lazer a noite era apenas um mito, e não a realidade das jovens trabalhadoras (Canning, 2011). No entanto, segundo Boak (2013), a “Nova Mulher” não é apenas um mito da mídia produzida por fantasias masculinas, mas sim uma realidade social que pode ser pesquisada e documentada. Para Bridenthal e Koonz (1984), o fenômeno da “Nova Mulher” vai além das trabalhadoras de colarinho branco, elas também existiam nas fábricas, no quarto e na cozinha, de forma mais significativa do que em cafés, cinemas e cabarés. Para West (1997), a “Nova Mulher” de Weimar era tanto uma fabricação da mídia quanto um indivíduo real, e a realidade de suas vidas era muito mais complexa do que poderia caber em um modelo.

Apesar de não poder ser considerada uma experiência emancipatória, a República de Weimar testemunhou mudanças significativas na vida das mulheres. O acesso ao domínio público, consumo e entretenimento, a conquista de direitos políticos, as novas oportunidades de emprego, o uso de contraceptivos e capacidade de controlar sua fertilidade, avanços nas leis do aborto e maior liberdade sexual conferiram às mulheres importantes ganhos. Mesmo que esses ganhos não estivessem acessível a todas as mulheres, e seus

avanços implicarem ao mesmo tempo em uma contrarreação conservadora, os avanços feitos pelas mulheres na República de Weimar podem ser considerados um valioso marco na história da luta dos direitos das mulheres.

CAPÍTULO 4

CINEMA DE WEIMAR E ANSIEDADES SOCIAIS

A indústria cinematográfica de Weimar cresceu em um cenário improvável. Crises econômicas e políticas, além de embargos internacionais contra o produto alemão, faziam parecer impossível o crescimento de uma indústria cinematográfica no país. Mas, mesmo diante das adversidades, a indústria de cinema alemã floresceu e desenvolveu um cinema único, notável pela sua técnica e sua qualidade, que chamou a atenção do mercado internacional, mesmo com a desconfiança dos outros países sobre a Alemanha. Os estudos canônicos sobre a cultura cinematográfica da República de Weimar coloca o Expressionismo como grande trunfo e impulsionador do cinema alemão do período. Entretanto, apesar da importância que os filmes expressionistas tiveram para o cinema da época, a indústria cinematográfica alemã não pode ser resumida a ele. Na verdade, o cinema de Weimar, de modo geral, tinha um caráter muito mais comercial do que artístico, e o uso do rótulo expressionista nos filmes, nesse contexto, estava também ligado a interesses comerciais.

Durante o período estabilizado (1924-1929), surgiu uma nova sensibilidade artística e cultural cunhada de Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*). Se colocando como uma reação ao utopismo e romantismo do Expressionismo, a Nova Objetividade buscava uma representação realista e objetiva da realidade, com o intuito de aproximar a arte à cultura de massa, se afastando da arte aurática e da alta cultura. O cinema novo-objetista logo se caracterizou pela celebração da modernidade, do americanismo e da tecnologia. No entanto, essa celebração de uma modernidade tecnológica também estava atrelada a um discurso masculinizado onde relacionava a sexualidade e emancipação feminina como uma ameaça ao domínio masculino. Desta forma, muitos filmes da Nova Objetividade direcionaram uma violência às personagens femininas como resposta a uma crise da masculinidade e perda de poder masculino, já evidenciado desde a Primeira Guerra Mundial e permeando toda a República de Weimar, mas que foi ainda mais inflada com a entrada de uma nova *Girlkultur* no país, em 1924.

Dito isso, a primeira parte do capítulo busca investigar como se desenvolveu a indústria cinematográfica alemã durante a República de Weimar, quais foram suas particularidades e qual o papel do movimento expressionista no desenvolvimento da indústria e da arte cinematográfica na Alemanha. A segunda parte do capítulo busca elucidar sobre o surgimento do fenômeno da Nova Objetividade e sua relação com os discursos sobre gênero que permeavam a sociedade de Weimar.

4.1 A Indústria Cinematográfica de Weimar e o Expressionismo Alemão

Há décadas o cinema da República de Weimar vem sendo estudado, abordado e falado como sinônimo de Expressionismo. De fato, os filmes expressionistas da década de 1920 foram uma grande janela do cinema alemão, alcançando prestígio internacional e criando uma imagem distinta da Alemanha. Muitos cineastas, produtores e críticos de cinema ficaram impressionados com a criatividade e inovações dos filmes expressionistas, que combinavam novas técnicas de iluminação, cenários distorcidos e histórias sombrias. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari, 1920), de Robert Wiene, *Nosferatu* (Nosferatu, 1922), de F. W. Murnau, *Metropolis* (Metrópolis, 1927), de Fritz Lang, foram alguns dos filmes reconhecidamente expressionistas que imortalizaram o cinema alemão e influenciaram toda uma gama de filmes das décadas seguintes (e continuam a influenciar até os dias de hoje). O cinema de Weimar era sinônimo de cinema de arte, e cinema de arte era sinônimo de cinema expressionista.

Entretanto, essa percepção não corresponde com a realidade da indústria cinematográfica de Weimar no total. O cinema expressionista, na verdade, representava uma ínfima parcela dos filmes realizados durante o período. O cinema de Weimar estava mais para um cinema comercial do que para um cinema de autor. Durante os 14 anos da República, foram feitos em solo alemão mais de 3.500 longas-metragens (Rogowski, 2010), dos mais distintos gêneros, endereçando a uma plateia mista de homens e mulheres, tanto para as classes mais baixas, quanto para a classe média, com foco nacional e internacional, de orientações políticas diversas, flertando ora com as artes populares, ora com a alta cultura. É difícil precisar o que foi exatamente o cinema de Weimar, não só

devido a sua diversidade, mas também pelo fato da maioria dos filmes do período se encontrarem perdidos.

A sensação de que o cinema de Weimar era essencialmente um cinema expressionista veio de dois trabalhos surgidos após a Segunda Guerra Mundial: o estudo de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, publicado em 1947, em que o autor busca explicar a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, ao expor as disposições psicológicas da nação alemã, refletidas nos filmes. Sendo, assim, o cinema de Weimar um prenúncio do que viera a seguir; e o estudo de Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, publicado primeiramente na França em 1952. Segundo Rogowski (2010), Eisner não faz uma análise psicológica dos filmes como Kracauer, mas uma análise estética, onde a autora ancora o cinema de Weimar na tradição do romantismo alemão do início do século XIX e destaca a influência de Max Reinhardt. Rogowski (2010) argumenta que as teorias de Kracauer e Eisner são baseadas em uma visão monolítica de uma identidade nacional e ambos demonstram um desprezo pelos filmes da cultura de massa, tendo seus estudos focados no cinema de arte.

Anton Kaes (2009) foi o primeiro a inverter a perspectiva de Kracauer, entendendo o cinema de Weimar como assombrado pela derrota e pelo trauma da guerra. Para Kaes “a experiência do trauma tornou-se o inconsciente histórico de Weimar” (Kaes, 2009, p. 2, tradução nossa³²), onde os filmes reencenavam o trauma em suas próprias narrativas e imagens. Assim, Kaes (2009) vai usar o termo *Shock Cinema* (cinema de choque), para teorizar sobre essa gama de filmes que colocavam a guerra no centro de suas narrativas, não necessariamente de forma explícita, mas assumindo uma variedade de formas. Kaes (2009) argumenta que nem todos os filmes de Weimar são necessariamente “filmes de choque”, entretanto, a maioria dos clássicos desse período podem ser lidos como tal. Filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Die Nibelungen* (Os Nibelungos - A Morte de Siegfried, 1924) e *Metropolis* ganham outros significados quando adicionados ao pano de fundo a

³² No original: “the experience of trauma became Weimar’s historical unconscious.”

experiência de guerra. Nesse sentido, para Kaes (2009) o cinema de Weimar é tanto pós-traumático quanto pré-fascista.

Outra narrativa histórica recorrente é o entendimento de que o Expressionismo era o modernismo alemão por excelência, logo, o modernismo no cinema na República de Weimar era sinônimo de filme expressionista. McCormick (2007) desconstrói essa visão argumentando que a vanguarda modernista na República de Weimar era representada por uma série de tendências que vão além do Expressionismo, como o Dadaísmo, a Bauhaus, a influência do construtivismo soviético, a Nova Objetividade, entre outros. McCormick (2007) vai na contramão dos populares estudos sobre o cinema de Weimar e minimiza a influência do Expressionismo no cinema alemão. Em seu estudo, o autor demonstra que “havia muito mais na vanguarda de Weimar e no cinema de Weimar do que o que pode ser chamado de expressionista” (McCormick, 2007, p. 153, tradução nossa³³).

Os filmes expressionistas, artisticamente ambiciosos, com luzes inovadoras, atuações estilizadas e cenários irregulares, oferecia um visual distinto dos filmes dos demais países e contribuía para uma visão moderna e culta da Alemanha. O termo Expressionista deriva das artes plásticas. Ele começou na pintura, na Alemanha, por volta de 1905, depois surgiu na literatura e no teatro antes de chegar ao cinema. No início da República de Weimar, quando o Expressionismo tinha se esgotado nos outros meios, ele foi “exportado” para o cinema, pelo produtor Erich Pommer, no filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Posto como o artefato mais celebrado da República de Weimar (Gay, 2001), *Das Cabinet des Dr. Caligari* influenciou muitos dos filmes que seriam gravados após ele.

Segundo McCormick, o sucesso internacional dessa experiência expressionista de Erich Pommer “fez com que ela se tornasse uma fórmula imitada em vários filmes de arte alemães produzidos principalmente para exportação internacional nos próximos três ou quatro anos” (McCormick, 2007,

³³ No original: “there was a lot more to the Weimar avant-garde and to the Weimar cinema than what can properly be called expressionist.”

p. 151, tradução nossa³⁴). Para Kaes, Caligari, para além de um produto para exportação, “foi um dos primeiros filmes a explorar o potencial revolucionário do cinema” (Kaes, 2009, p. 85, tradução nossa³⁵).

No entanto, o movimento Expressionista não era um movimento unificado, como aponta Peter Gay (2001). Eles não tinham definições claras ou objetivos concretos. Muitas vezes, os filmes chamados expressionistas era mais um rótulo dado pelos produtores, por motivos comerciais e de marketing. Muitos diretores a quem se atribuía o rótulo de expressionista, o negava veemente, como era o caso de Fritz Lang. Nesse sentido, Cánepa (2006) argumenta que definir uma cinematografia expressionista é uma tarefa complexa, pois não há padrões estéticos rigorosos. Apesar disso, Cánepa (2006) enumera aspectos em comum envolvidos no conceito formado em torno dos filmes, referentes a: composição, temática e estrutura narrativa. De modo geral (e insuficiente), os filmes ditos expressionistas buscavam evocar sentimentos e emoções com base em aspectos visuais. Com frequência, evocavam imagens de sonhos, tentando reproduzir imagens do inconsciente. Personagens monstruosos e sombrios se ligavam ao universo da literatura romântico-fantástica.

Kaes (2009) argumenta que a estética expressionista só foi possível graças ao choque da guerra, que além de tudo, desafiou o realismo e as formas de representação. Contrariamente, Rogowski afirma que “a temática e características estilísticas do expressionismo tinha pouco a ver com as preocupações alemãs, mas com questões do mercado nacional e internacional” (Rogowski, 2010, p. 9, tradução nossa³⁶). Todos os filmes de arte alemão passaram a ser comercializados como expressionistas, para distanciar a Alemanha do militarismo ao qual ela tinha sido caracterizada após a Primeira Guerra Mundial, segundo McCormick (2007). Desta forma, diante do reconhecimento internacional, Elsaesser (2009) destaca o uso estratégico do

³⁴ No original: “...caused it to become a formula imitated in a number of German art films produced primarily for international export in the next three or four years.”

³⁵ No original: “Caligari was one of the first films to exploit cinema’s revolutionary potential”

³⁶ No original: “...the thematic and stylistic characteristics of filmic Expressionism, for instance, had little to do with uniquely German predilections and preoccupations but rather with questions of domestic and international marketing.”

expressionismo como marca de uma Alemanha melhor, servindo para simbolizar o país como um todo.

Thomas Elsaesser (2009) argumenta que o renascimento do expressionismo no gênero *neonoir*, ficção científica e terror foi um dos fatores que, desde meados de 1980, tornou o cinema de Weimar mais uma vez atual. A partir de então, a reexperiência dos chamados clássicos do cinema expressionista alemão, através de cópias restauradas, se deu graças aos esforços de arquivos, cinematecas, instituições de pesquisa e festivais de cinema, que trabalharam juntos na restauração de filmes raros do período de Weimar. Muitas cópias surgiram com qualidade surpreendentemente boa. Rogowski (2010) relata que em 2010, uma versão reconstruída de *Metropolis*, de Fritz Lang, no seu formato completo e original foi exibido em Berlim, com uma orquestra performando ao vivo a composição original do filme. Os filmes, agora disponíveis para pesquisadores e para o público em geral, trouxe à tona os debates e estudos sobre o cinema de Weimar.

Segundo Saunders (1994), os anos de formação da cultura de Weimar foram os últimos anos do Império Alemão (1871-1918). Antes da Primeira Guerra Mundial, o mercado de cinema na Alemanha se direcionava às camadas mais populares e era alimentado principalmente por filmes vindo do exterior. Entre os anos de 1905 e 1910, as importações de filmes estrangeiros, que vinham principalmente da França, Estados Unidos, Itália e Dinamarca, correspondiam a 90% dos filmes lançados na Alemanha, enquanto a produção doméstica era inferior a 10%. Laura Cánepa (2006) aponta para a influência decisiva do cinema dinamarquês no cinema alemão da época. A principal companhia cinematográfica alemã era a Nordische, uma subsidiária da empresa dinamarquesa Nordisk Film. Desta forma, muitos profissionais dinamarqueses foram importados pelo cinema alemão e ganharam destaque, como a atriz Asta Nielsen que liderava o embrionário *Star System* alemão do período. Cánepa (2006), citando Elsaesser, comenta que a influência do cinema dinamarquês na Alemanha também se deu pelo uso de técnicas da fotografia dinamarquesa, como o uso da paisagem realista como elemento dramático e poético, que mais tarde seria fundamental para a estética do cinema expressionista.

Por volta de 1910, o cinema alemão entrou em rápido desenvolvimento comercial, artístico e técnico, e nos anos seguintes começou-se a reconhecer no cinema um novo campo criativo e artístico. O cinema alemão passava, assim, a virar assunto de arte e a se tornar um grande negócio. Essa passagem se deve, em grande parte, por dois fatores: primeiro, o surgimento dos primeiros *Autorenfilme*³⁷, os filmes de autor. Segundo Cánepa (2006), em 1912, o influente produtor Paul Davidson firmou um contrato com o sindicato de dramaturgos onde obras de grandes escritores passaram a ser adaptadas para o cinema, atraindo assim diretores e atores teatrais de prestígio. O primeiro *Autorenfilme* foi *Der Andere* (O Outro, 1913), dirigido por Max Mack. Mas, o mais significativo foi o filme que veio a seguir, *Der Student von Prag* (O Estudante de Praga, 1913), dirigido pelo diretor dinamarquês Stellan Rye. Segundo Stephen Brockmann (2010), *Der Student von Prag* se tornaria o filme mais conhecido do período e o primeiro filme de arte alemão. Brockmann (2010) escreve que Ewers, o roteirista do filme, proclamou que queria provar que era possível fazer a boa arte até mesmo no cinema, que não usava palavras.

Os *Autorenfilme* influenciaram o cinema expressionista e foram responsáveis pela migração de muitos atores do teatro para o cinema. Atores como Albert Bassermann, Conrad Veidt, Werner Krauss e Emil Jannings, mais tarde se tornariam célebres no cinema alemão. No entanto, McCormick questiona o suposto teor revolucionário dos filmes de autor, entendendo-os como uma “estratégia calculada de uma indústria comercial muito grande” (McCormick, 2007, p. 152, tradução nossa³⁸). O segundo fator que influenciou a passagem do cinema para as artes foi a publicação em 1913 do *Das Kinobuch*, O Livro de Cinema³⁹, editado pelo escritor e jornalista alemão Kurt Pinthus, que consistia em uma coleção de tratamentos fílmicos de jovens expressionistas. Segundo Saunders, “esses marcos marcaram tanto o potencial técnico/industrial

³⁷ Nessa época, o termo “filme de autor” tinha um sentido diferente do sentido que entendemos hoje. Os filmes de autor se referiam aos filmes adaptados de obras de grandes autores, ou escritos por escritores renomados.

³⁸ No original: “the calculated strategy of a very large, commercial industry.”

³⁹ Tradução livre

quanto os recursos literários/intelectuais que dariam ao cinema de Weimar sua face distinta” (Saunders, 1994, p. 21, tradução nossa⁴⁰).

A Primeira Guerra Mundial foi uma das principais impulsionadoras da indústria cinematográfica alemã. O declínio da produção francesa e italiana, e os diversos embargos feitos contra a importação dos filmes estrangeiros, deu um impulso vital para a produção alemã de filmes. No entanto, a principal empresa cinematográfica operando na Alemanha era uma empresa estrangeira. A dinamarquesa Nordisk Film atuava na distribuição e produção de filmes e possuía a maior rede de teatros alemães. Segundo Saunders (1994), a Nordisk era tão poderosa que tinha isenção da proibição de importação. Na segunda metade da guerra, o Governo Alemão se atentou para a utilidade do cinema não somente como um meio de controle da cobertura jornalística da guerra, como também uma poderosa arma de propaganda nacional. A guerra deu a percepção de que “a produção cinematográfica não só poderia ser lucrativa por si só, mas também era indispensável para a venda da Alemanha e dos produtos alemães no exterior” (Saunders, 1994, p. 22, tradução nossa⁴¹). Os filmes poderiam ser usados para entreter os soldados nas linhas de frente e a população na frente doméstica, para difamar os oponentes e manter a chama do ódio contra o inimigo acessa, e para dar notícias das conquistas alemãs no *front* e justificar os esforços de guerra.

Nesse momento, a criação de duas importantes companhias de cinema viria a se tornar um marco na história do cinema alemão: a Deutsche Lichtbild Gesellschaft (DLG) e a Universum-Film Aktiengesellschaft (UFA). A DLG, financiada pelo capital privado e administrada por empresários e políticos, especializou-se na produção de curtas-metragens educativos e publicitários que iriam reforçar a imagem da Alemanha e da indústria alemã. Mas, foi a UFA a maior e mais significativa das duas. A UFA era financiada conjuntamente pelo Estado e pela indústria privada, contando com a participação secreta do governo imperial e do Ministério da Guerra. Segundo Rogowski (2010), em 1917, após uma série de acordos secretos entre os militares e a indústria cinematográfica,

⁴⁰ No original: “These milestones marked both the technical/industrial potential and the literary/intellectual resources which were to give Weimar cinema its distinctive face.”

⁴¹ No original: “that motion picture production could not only be profitable in its own right but was also indispensable to the selling of Germany and German products abroad.”

três grandes produtoras, a Nordisk Film, Messter-Film e a Projektions-AG Union (PAGU), do produtor Paul Davidson, se fundiram dando origem a Universum-Film Aktiengesellschaft (UFA), o maior truste da Europa. Kaes (2009) afirma que o objetivo da UFA era supervisionar a propaganda cinematográfica dentro e fora do país, assim como coordenar as atividades da indústria em relação ao esforço de guerra. Ao mesmo tempo em que atendia aos interesses das forças armadas e do capital, era do interesse da UFA melhorar a qualidade dos filmes.

Segundo Kaes (2009), os militares e o governo imperial buscavam unir a propaganda à arte erudita com o propósito de expressar a excelência alemã ao exterior. Nesse sentido, era notável a preocupação do governo em manter sua participação secreta, para não fazer com que eles parecessem meras propagandas, prejudicando a imagem dos filmes. Apesar de ter sido inicialmente criada com fins propagandísticos, a UFA logo passou a dominar o mercado cinematográfico no geral, tornando-se a maior companhia de cinema da Europa e a única que chegou perto de competir com Hollywood. Saunders (1994) coloca que em 1918 a UFA já controlava por volta de um quarto de todos os filmes distribuídos na Alemanha, empregava muitos dos principais artistas e diretores alemães e operava a maior rede de cinemas do país. Cánepa (2006) escreve que, com o boicote internacional sobre os filmes alemães no pós-guerra, a UFA passou a assegurar direitos e salas de cinema em diversos países, como Suíça, Holanda e Espanha. Em 1921, a UFA passou a ser uma empresa privada, após o envolvimento do governo alemão na companhia ser exposto e condenado publicamente na Assembleia Nacional.

A guerra gerou um cinema alemão independente, dando novas oportunidade aos produtores e mobilizando forças financeiras necessárias para sustentar a produção em larga escala. Ela também ajudou a consolidar e a proteger o mercado interno para os produtos alemães, e, com a extensão dos novos territórios ocupados, também ajudou a expandi-lo (Rogowski, 2010). Apesar da catastrófica derrota alemã na guerra, que trouxe severos danos econômicos, políticos e sociais para o país, o pós-guerra se evidenciou como um período frutífero na produção doméstica de filmes. A inflação se tornou uma barreira natural contra a competição estrangeira (Saunders, 1994) e uma impulsionadora da produção e consumo doméstico. A desvalorização do marco

alemão dificultava a importação dos filmes estrangeiros, ao mesmo tempo que favorecia as produtoras alemãs que vendiam seus filmes no exterior e recebiam em uma moeda mais forte e estável. Desta forma, a produção de filmes domésticos tornava-se muito mais barata e lucrativa. Com o cenário totalmente favorável, uma série de novas empresas menores emergiram para explorar a crescente demanda de filmes. Ao contrário do que se esperava, a UFA não exerceu um monopólio do mercado doméstico. Saunders (1994) aponta que no setor de distribuição, várias empresas, além da UFA, eram dominantes, e que apesar das grandes empresas controlarem a exibição nos cinemas prestigiosos, as empresas pequenas continuaram a prosperar.

A população, desiludida pela derrota e assediada pela violência crescente nas ruas, buscou cada vez mais o refúgio nas salas de cinema. Os filmes não eram mais somente mero entretenimento das massas, uma diversão fugaz, mas uma obra de arte, um produto de excelência, que atraía cada vez mais o público erudito. Segundo Kaes, “a derrota militar de fato estimulou os cineastas alemães a provar que a verdadeira identidade da Alemanha estava nas artes, não no campo de batalha” (Kaes, 2009, p. 5, tradução nossa⁴²). O desenvolvimento do cinema enquanto arte, entretenimento e negócio, pode ser visto em números, no aumento das salas de cinema na Alemanha. Segundo Saunders (1994), em 1910 existiam aproximadamente 1.000 teatros, em 1912 esse número aumenta para 1.500, em 1914 para 2.446 e em 1919 para 2.836. Em quase uma década, o número praticamente triplicou e os teatros cresceram tanto em número, quanto em tamanho.

Durante o período inflacionário, a produção doméstica cresceu vertiginosamente e representavam uma enorme variedade de gêneros, abrangendo tanto longas-metragens de ficção como curtas-metragens de não-ficção. Filmes de detetive e aventura, romances e assuntos humorísticos, dramas psicológicos, alegres e exóticos contos de fadas, comédias românticas que celebrava a modernidade, a mobilidade social e o agenciamento feminino (Rogowski, 2010), filmes educativos que abordavam diversas áreas do conhecimento, tudo isso fazia parte do cinema de Weimar. Em 1920, a produção

⁴² No original: “The military defeat in fact spurred German filmmakers to prove that Germany’s true identity was to be found in the arts, not on the battlefield.”

de filmes da Alemanha perdia apenas para a dos Estados Unidos (Kaes, 2009) e o país ostentava quase 4.000 salas de cinema, com luxuosos teatros com capacidade para até 2.000 espectadores (Saunders, 1994). Como um negócio em expansão, o cinema atraiu um grupo variado de jovens em busca de emprego. Escritores, atores, técnicos, entre outros, procuravam no cinema uma chance de fazer dinheiro. Mas o *boom* da produção no período inflacionário foi breve à medida que a inflação se tornava uma hiperinflação, e a produção de filmes caía junto com a compra dos ingressos de cinema.

Segundo Cánepa (2006), em 1921, a Alemanha reabriu seu mercado para a importação de filmes estrangeiros em 15%, retomando as relações com a indústria cinematográfica dos outros países. Superproduções históricas como *Madame Dubarry* (Madame Dubarry, 1919) e *Anna Boleyn* (Ana Bolena, 1920), de Ernst Lubitsch, que já eram bem-sucedidas no país, ganhou fama internacional, se tornando um sucesso de público e crítica, e abrindo as portas do mercado estrangeiro para o cinema alemão. Nesse ano, *Das Cabinet des Dr. Caligari* também foi lançado no exterior, alcançando fama internacional. No ano seguinte, Lubitsch trocava a Alemanha pelos Estados Unidos, onde se consolidaria como um dos maiores diretores de Hollywood.

Segundo Rogowski (2010), durante a década de 1920, as companhias alemãs de cinema se dedicaram a expandir o seu mercado externo, principalmente nos Estados Unidos. Rogowski (2010) coloca que, com o marco alemão enfraquecido, era de suma importância para as empresas fazer filmes que pudessem ser exportados e vendidos fora da Alemanha. No entanto, por causas dos embargos e do sentimento antialemão no pós-guerra, as empresas precisavam disfarçar os “traços” alemães dos filmes. Assim, tendiam a produzir gêneros que muitas vezes camuflavam suas origens alemãs. Por outro lado, com a dura competição americana, os produtores também precisavam se preocupavam em fazer filmes que se diferenciassem dos produtos estrangeiros. Desta forma, as companhias de cinema tinham o desafio de produzir filmes que pudessem atrair o público doméstico e estrangeiro. Logo, para Rogowski, nos filmes, “as escolhas de assunto, elenco e estilo visual foram ditadas por preocupações de marketing, assim como o impulso em direção à inovação e

experimentação tecnológica” (Rogowski, 2010, p. 4, tradução nossa⁴³). É nesse sentido que Saunders (1994) vai colocar que o cinema de Weimar anda de mãos dadas com a expansão comercial e a experimentação fílmica.

As empresas de cinema de Weimar operavam em diversas redes transnacionais, como coloca Rogowski (2010). Elas mantinham relações com a Europa Oriental, principalmente com a Rússia Soviética, com os países escandinavos, com países da América do Sul, assim como com a França e a Inglaterra. As empresas europeias formaram várias alianças para conter o domínio de Hollywood sob o mercado de filmes dos países europeus. Mas os esforços demonstraram-se insuficientes. A Alemanha foi o país que mais resistiu ao domínio americano. Os filmes de Hollywood entraram tardiamente no país, mas, quando entraram, rapidamente ganharam influência na produção alemã. Entretanto, Saunders (1994) argumenta que os filmes americanos não conseguiram conquistar na Alemanha o controle que conquistara nos demais países. Mesmo assim, os filmes de Hollywood tornaram-se uma parte integral da cultura cinematográfica de Weimar, sustentado por interesses comerciais, artísticos e nacionais. Para Elsaesser (2009), ao mesmo tempo que o cinema de Weimar precisava competir com seus rivais, ele também os imitava.

O cinema de Weimar criou um verdadeiro panteão de filmes e diretores clássicos que apresentaram uma sucessão de avanços temáticos e técnicos na evolução do cinema (Rogowski, 2010). A Alemanha parecia uma fábrica de formar talentos. Aspirantes a artista vinham de toda a Europa fazer escola na Alemanha. Alfred Hitchcock, antes de se tornar um célebre diretor, viajou para a Alemanha com o intuito de aprimorar o ofício de diretor. Billy Wilder, nascido em território atualmente polonês, se mudou para Berlim onde iniciou sua carreira no cinema, como roteirista, antes de fugir para os Estados Unidos, por causa da ascensão nazista ao poder. Greta Garbo, nascida na Suécia, estrelou o filme alemão *Die freudlose Gasse* (Rua das Lágrimas, 1925), de G. W. Pabst, antes de deslanchar na sua carreira internacional. Asta Nielsen, atriz dinamarquesa de renome internacional, fez a grande maioria dos seus filmes na Alemanha, chegando a fundar seu próprio estúdio em Berlim. Entre tantos outros que

⁴³ No original: “The choices of subject matter, casting, and visual style were dictated by marketing concerns, as was the drive toward technological innovation and experimentation”.

fizeram nome e carreira no cinema alemão, até o Terceiro Reich mudar o rumo cultural e artístico do país.

Os Estados Unidos, fascinado pela engenhosidade do cinema alemão, importou muitos diretores, *cameramen*, *designers* de set, compositores, roteiristas, entre outros técnicos da Alemanha para Hollywood, principalmente após a ascensão de Hitler ao poder, uma vez que os judeus tinham grande participação no cinema de Weimar, e muito dos diretores e produtores renomados da Alemanha tinham ascendência judia, como aponta Rogowski (2010). Grandes nomes como Fritz Lang, Ernst Lubitsch e Wilhelm Friedrich Murnau, só para citar alguns, fizeram carreira em Hollywood e contribuíram para levar a estética alemã para fora. Elsaesser (2009) argumenta que a fácil adaptação dos profissionais alemães no cinema de Hollywood se deu pelo fato de o modelo da indústria cinematográfica alemã ser bastante semelhante à americana. Segundo Kracauer (1947), a importação de profissionais alemães por Hollywood não foi somente para elevar os parâmetros técnicos de seu cinema, mas também para eliminar um competidor extremamente perigoso na época.

Por volta de 1924, o cinema expressionista encontrou o seu fim, em um momento em que o cinema alemão passava por crises comerciais e criativas e quando muito já se debatia sobre a necessidade de se estabelecer novas formas estéticas no cinema, menos emocionais e mais realistas. O período coincidiu com o período de suposta estabilidade econômica na Alemanha, que foi até 1929, e com a expansão do americanismo no país, muito devido ao Plano Dawes. Com o declínio do Expressionismo, outra sensibilidade cultural assumiu o seu lugar, mais realista e voltada para temas mais sociais e urbanos. Dava início assim a ascensão da chamada Nova Objetividade.

4.2 Nova Objetividade: Uma Crise de Gênero

A assinatura do Plano Dawes, no final de 1923, daria outro rumo à jovem República. Os investimentos americanos no país impulsionou a indústria e o mercado alemão, inaugurando uma era de estabilidade econômica e racionalização. O desemprego caiu, os salários subiram. A sociedade alemã aparentava sair de um período de trevas e entrar em uma era de prosperidade. Desta forma, as antigas idealizações românticas pareciam não ter mais espaço nessa sociedade racional, exigindo assim uma nova forma de arte mais objetiva, ancorada na realidade. É nesse contexto que aflora a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), uma sensibilidade cultural marcada pela objetividade e sobriedade.

A Nova Objetividade é um fenômeno unicamente da República de Weimar e geralmente se refere ao período de estabilização do país (1924-1929). O termo Nova Objetividade surgiu do diretor do Museu de Mannheim, Gustav Hartlaub, em 1923, para caracterizar o retorno do realismo objetivo à pintura alemã, após o esgotamento do expressionismo e o dadaísmo. A partir daí, segundo Maria Makela (2007), o termo Nova Objetividade passou a ser usado para designar a arte representacional não expressionista do período entre guerras na Alemanha. Apesar de inicialmente ter sido concebido no campo da pintura, o termo logo passou a ser aplicado nas diversas esferas artísticas, como na arquitetura, literatura, fotografia e cinema. McCormick (2001) também aponta o uso do termo para se referir às atitudes políticas e comportamentos sexuais. Mas a Nova Objetividade não deve ser entendida como um movimento ou escola artística. Segundo McCormick (2001), o termo se refere a uma sensibilidade cultural difundida durante o período de estabilidade econômica, que se refere a atitudes e esforços sociais, políticos e artísticos na cultura de Weimar, e, mesmo com a quebra da Bolsa de Nova Iorque, e o fim do período de estabilidade, em 1929, a tendência permaneceu até o final da República.

A Nova Objetividade foi uma reação ao Expressionismo. Segundo Makela (2007), durante a Primeira Guerra Mundial, muitos artistas de esquerda passaram a se distanciar do expressionismo, pelo fato de o considerarem uma arte idealista e elitista que celebrava a arte aurática e a alta cultura. Os artistas e críticos de esquerda passaram a ter a necessidade da criação de uma arte

mais objetiva, que as massas pudessem entender. Assim, cada vez mais as linhas distorcidas e as pinceladas agressivas davam lugar às formas claras e simples. Nas artes visuais, os pintores novo-objetistas buscaram inspiração em renomados artistas alemães do passado, marcando um retorno não só da representação, como da tradição. Esse retorno foi estratégico para oferecer a acessibilidade às massas, oferecendo algo que, em partes, já lhes era familiar. Na arquitetura, a Bauhaus abandona suas formas orgânicas e abraça uma arquitetura funcionalista, traduzida em edifícios de vidro e aço. A literatura passa a produzir obras marcadas por seu realismo extremo. August Sander fotografa o seu “Pessoas do Século XX”, um projeto documental que consistia em retratos de pessoas classificadas por profissão e classe social, da década de 1910 até 1930. Nas palavras de Gay, a Nova Objetividade era “um corretivo há muito esperado para a embriaguez do expressionismo” (Gay, 2001, p. 118, tradução nossa⁴⁴).

No cinema, a Nova Objetividade significou uma busca pelo realismo e primazia técnica, e recebeu influência tanto do melodrama americano, como da montagem soviética. O maior representante da Nova Objetividade no cinema foi o diretor austríaco G. W. Pabst. Seu primeiro grande sucesso, *Die freudlose Gasse* (Rua das Lágrimas, 1925), estrelado por Asta Nielsen e Greta Garbo, foi um dos primeiros filmes a ser atribuído como novo-objetista. Baseado no romance de Hugo Bettauer, o filme retrata a vida em um bairro pobre de Viena, em 1921, durante o período da inflação, e aborda temas como prostituição, miséria, declínio da classe média e dos valores morais. Kracauer (1947) argumenta que em várias cenas de *Die freudlose Gasse*, Pabst se despe da estilização e do simbólico, em um movimento de retratar não a beleza, mas a realidade. Logo, devido ao tamanho realismo com que abordou os temas sociais, o filme chocou as plateias por onde passou, sendo censurado na Alemanha e em diversos países, como Inglaterra, Itália, França e Áustria. Ao ler o documento de censura do filme, Petro (1990) expõe que os censores estavam preocupados com o modo pelo qual o filme poderia influenciar negativamente o público feminino.

⁴⁴ No original: “the Neue Sachlichkeit as a long overdue corrective to the intoxication of Expressionism.”

O realismo na Nova Objetividade estava ligado ao seu enredo, apresentando temas mais realistas, ao estilo de atuação dos atores e ao abandono dos cenários fantásticos e estilizados. Não representava necessariamente a captação direta da realidade sem a intervenção humana sobre a imagem, em uma espécie de concretização do mito do cinema total postulado por André Bazin (1991). Nessa nova sensibilidade, não há espaço para monstros e vampiros, ambientes exóticos e desenvolvimentos fantásticos. O que está em jogo é o próprio presente, a tematização dos conflitos sociais e psicológicos e um certo senso de crítica social (apesar de não fazer parte de uma ideologia política específica). Algo que fosse verossímil com a realidade vivenciada pelos espectadores. Isso não significava que os filmes novo-objetistas não se utilizassem de técnicas consideradas não realistas, como a montagem soviética e a iluminação *chiaroscuro*.

A influência da vanguarda soviética nos filmes novo-objetistas foi expressiva. O sucesso do filme *Bronenosets Potyomkin* (O Encouraçado Potemkin, 1925), de Serguei Eisenstein, levou muitos cineastas alemães a imitar as técnicas inovadoras do cinema soviético, especialmente a montagem. O filme *Die Liebe der Jeanne Ney* (O Amor de Jeanne Ney, 1927), de G. W. Pabst, baseado em um romance soviético, foi fortemente influenciado pelos filmes dos russos Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin. No entanto, a influência da montagem soviética nos filmes novo-objetista não deve ser confundida com um posicionamento político específico dos realizadores. Na verdade, o interesse dos cineastas da Nova Objetividade na montagem russa estava mais no vanguardismo técnico e na fascinação com a tecnologia. Como enfatiza Kracauer, se referindo aos filmes de Eisenstein e Pudovkin, “naturalmente, muitos alemães os elogiaram não tanto por seu conteúdo revolucionário, mas por sua novidade artística e vigor nacional” (Kracauer, 1947, p. 173, tradução nossa⁴⁵).

Nesse sentido, o uso da montagem soviética estava relacionado a outro ponto chave na Nova Objetividade: o fascínio pela tecnologia, pela arquitetura e pelas máquinas, que pode ser exemplificado no documentário *Berlin, die*

⁴⁵ No original: “Naturally, many Germans praised them not so much for their revolutionary content as for their artistic novelty and national vigor.”

Sinfonie der Großstadt (Berlim, Sinfonia da Metrópole, 1927), de Walter Ruttmann. Influenciado pelo diretor russo Dziga Vertov e seu movimento *Kino-Eye* (cine-olho), como aponta Kracauer (1947), o filme é dividido em cinco atos e montado de forma a retratar um dia na cidade de Berlim, desde as ruas vazias da manhã   agita o da vida noturna. O personagem principal é a metrópole e seu cenário urbano, impactado pela recente moderniza o e industrializa o do país.

Em sua cena de abertura, um expresso noturno chega a Berlim. A montagem acelerada segue o ritmo do trem. Os trilhos, as partes mecânicas do comboio, a paisagem industrial, postes de energia elétrica, a esta o, tudo é evidenciado na imagem até chegar na cidade adormecida. O foco passa a ser as ruas, os prédios, o comércio, as vitrines. Ao passo que a cidade acorda, as pessoas tomam conta das ruas rumo aos seus trabalhos como operários de fábricas, vendedores de lojas, engraxates, policiais, comerciantes, datilógrafos, telefonistas.   tarde, as pessoas param para comer, animais no zoológico descansam, jovens passeiam no parque, crianças brincam nas ruas, as máquinas da imprensa produzem jornais intensamente. Na medida em que as pessoas deixam seus trabalhos, o lazer começa. Banhos de piscina, esportes, automobilismo, salões de dança, desfiles de moda, casais namorando no parque. O último ato retrata a vida noturna com seus teatros lotados, cabarés, cinemas, óperas, circos, lutas de boxe, jogos de p quer, culminando na última cena de fogos de artifícios explodindo no céu escuro da cidade.

Berlin, die Sinfonie der Grostadt   uma verdadeira ode à modernidade e   vida urbana, e reúne todos os elementos característicos da Nova Objetividade. Crítica social, modernidade, cultura de massa, juventude e estilo de vida americano, como também o realismo, virtuosismo técnico no trabalho de câmera, impressão  tica, cenários contemporâneos e montagem não subordinada   história. Não   à toa que Kracauer (1947) vai colocar que o filme foi ainda mais característico do período estabilizado do que os filmes de Pabst. Kracauer (1947) também vai citar o curta-metragem documental *Markt in Berlin / Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz* (Mercado em Berlim / Mercado Semanal na Wittenbergplatz, 1929), de Wilfried Basse, onde acompanha o mercado semanal na Wittenbergplatz, desde a montagem pela manhã até a limpeza   tarde; e o

filme semidocumental *Menschen am Sonntag* (Gente no Domingo, 1929), de Robert Siodmak⁴⁶. Sem cenários, filmado na rua e com atores amadores, *Menschen am Sonntag*, considerado mais tarde o precursor do neorealismo, mistura imagens documentais com ficção para retratar o final de semana de cinco jovens na cidade de Berlim. Para Kracauer, esses filmes eram “a mais pura expressão da Nova Objetividade na tela” (Kracauer, 1947, p. 181, tradução nossa⁴⁷).

A historiografia do cinema por vezes coloca a Nova Objetividade como precursora estética do nacional-socialismo, especialmente no que diz respeito aos *Bergfilme* (filmes de montanha), gênero cinematográfico proeminente da República de Weimar, que focava sua narrativa na batalha entre o homem e a natureza, tendo a montanha como elemento narrativo crucial. Segundo Rentschler (1990), a ligação entre os filmes de montanha e o sentimento fascista estava na exaltação de cenários heroicos e no entendimento de que as narrativas dos *Bergfilme* glorificavam a submissão ao destino inevitável, antecipando a rendição fascista ao irracionalismo e à força bruta. No entanto, a Nova Objetividade escapa a um espectro político restrito, alcançando quase um caráter “pós-moderno”, como argumenta McCormick (2001), por romper com as dicotomias de esquerda/direita, alta/baixa cultura etc.

Dentro dos filmes considerados novo-objetistas, encontramos obras de uma extremidade política à outra. Como é o caso do filme de esquerda *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Kuhle Wampe ou Quem é o Dono do Mundo?, 1932), de Slatan Dudow, com roteiro de Bertolt Brecht, e do filme *Hitlerjunge Quex* (O Jovem Hitlerista Quex, 1933), de Hans Steinhoff, um dos primeiros grandes filmes de propaganda nazista. É nesse sentido que Kracauer (1947) coloca que a principal característica dos artistas novo-objetistas era a relutância de tomar lados. Segundo Gay (2001), Hartlaub, ao cunhar o termo Nova Objetividade, relaciona a tendência ao sentimento de resignação e cinismo na Alemanha após um período de esperanças exuberantes, opinião também compartilhada por Kracauer (1947), que argumenta que a Nova Objetividade

⁴⁶ Os créditos de direção variam entre diferentes fontes. Em algumas, também são creditados como diretor Edgar G. Ulmer e Rochus Gliese. Optei por usar os créditos disponíveis pela Cinemateca Alemã (*Deutsche Kinemathek*).

⁴⁷ No original: “They were the purest expression of New Objectivity on the screen.”

marca um estado de desilusão, de paralisia e de resignação. No entanto, Harlaub coloca que a resignação e o cinismo seriam o lado negativo da Nova Objetividade, sendo o entusiasmo pela realidade imediata, o lado positivo (Gay, 2001).

A Nova Objetividade também foi confundida como um fenômeno de direita, ou pelo menos de centro, devido a sua fascinação pelos Estados Unidos e sua celebração do americanismo. McCormick (2001) aponta que, de modo geral, o que foi considerado “Americanismo” na sociedade alemã era mais ou menos equivalente à “Nova Objetividade”. Segundo Kracauer (1947), no início do período estabilizado, a indústria cinematográfica alemã entrou em crise devido a interrupção repentina das exportações, levando muitas sociedades anônimas à falência. Hollywood viu essa lacuna como uma oportunidade e não só passou a inundar a Alemanha com os filmes americanos, como também abriu distribuidoras, e comprou e construiu grandes cineteatros no país. Os americanos interferiram até mesmo na UFA que, à beira da falência, aceitou um empréstimo da Paramount e da MGM, chamado Parufamet, onde em troca a UFA deveria reservar 75% da exibição de seus cinemas para produções americanas. Desta forma, o cinema alemão passou por um processo de “americanização”, e muitos produtores alemães tentaram imitar o que eles acreditavam ser o genuíno estilo Hollywoodiano. Segundo McCormick (2001), quando qualquer utopismo parecia esgotado, a acomodação com a modernização capitalista parecia a única opção válida.

A cultura americana representou um modelo para o desenvolvimento de uma indústria cultural e de uma cultura popular de massa na Alemanha. A americanização foi frequentemente relacionada à “feminização” da sociedade alemã, principalmente devido aos seus ideais de emancipação sexual e trabalho feminino, representados pelo seu *Girlkultur*, um novo modelo de feminilidade ancorada nos ideais de modernidade, liberdade sexual, consumismo e racionalização. As *Girls* eram mulheres modernas, independentes, profissionais e de porte atlético, sendo na Alemanha frequentemente representada pela “Nova Mulher”. Berghaus (1988) mostra como a moda, os comportamentos e até mesmo o corpo das mulheres sofreram influência da cultura americana. A *Girlkultur* atingia particularmente mulheres jovens e solteiras empregadas em

trabalhos de colarinho branco, que apesar de sua posição social instável, tinha recursos econômicos para gastar em produtos da moda, na tentativa de alcançar os ideais de beleza feminina propagados pela indústria cultural.

Como já foi discutido no capítulo anterior, a República de Weimar foi perpassada não somente por crises políticas e econômicas, como também por crises na ordem do gênero. A crescente visibilidade das mulheres na esfera pública contribuiu para uma sensação de perda da autoridade masculina, que teve como resposta um ataque generalizado às mulheres emancipadas, traduzidas na figura da “Nova Mulher”. A racionalização aumentou a desconfiança masculina sobre as mulheres, ao passo que criou uma nova força de trabalho feminina e contribuiu para a percepção de que as mulheres estariam substituindo os homens no mercado de trabalho. A crescente visibilidade das mulheres no cinema também foi outro fator que contribuiu para a sensação masculina de um excedente da presença feminina, principalmente por aqueles que via com desconfiança o americanismo e a cultura de massa. Segundo Patrice Petro (1997), essa visibilidade das mulheres em Weimar ajuda a explicar os discursos misóginos de artistas e intelectuais, e o cinema, em particular, parecia oferecer respostas masculinas à essas transformações sociais.

Para McCormick (2001), a Nova Objetividade foi uma resposta a esses novos comportamentos de gênero que geravam ansiedades sociais e sexuais principalmente nos homens de classe média e intelectuais. McCormick (2001) argumenta que o gênero da Nova Objetividade era explicitamente masculino, pois, o sujeito que o produziu, quem ele glorificou e a quem foi endereçado, eram necessariamente homens. O culto romântico do Expressionismo, considerado pelos novo-objetistas como feminizado, dava lugar a uma objetividade científica, considerada masculina. Nesse sentido, as mulheres, símbolo de irracionalidade e fraqueza, eram consideradas uma ameaça para a modernidade estável e racional do homem. Assim, a ameaça feminina e o medo de uma feminização do homem era combatida com um excesso de tecnologia, objetividade e ciência, na esperança de controlar as instabilidades sociais e recuperar o “domínio masculino”.

Anjeana Hans (2014) coloca que o cinema de Weimar se destacou pela violência direcionada às suas protagonistas femininas. Em uma análise geral do

cinema de Weimar, Hans (2014) argumenta que os filmes de Weimar apresentam em um primeiro momento uma mulher fortalecida para depois ser dominada, violada ou erradicada. Hans (2010) analisa o filme *Orlacs Hände* (As Mãos de Orlac, 1924), de Robert Wiene, sob a ótica do trauma de guerra e da masculinidade em crise. Considerado uma espécie de ponto de transição entre o expressionismo e a Nova Objetividade, o filme narra a história de um pianista e ex-soldado, Paul Orlac, que ao voltar da guerra sofre um acidente de trem, perdendo as suas mãos. Sua esposa, Yvonne, prontamente convence seu médico a fazer um transplante de mãos em Paul. No entanto, a nova mão de Paul é de supostamente um assassino executado, levando-o a atos involuntários de violência. Hans (2010) argumenta que, no filme, o casamento entre Paul e Yvonne dialoga com as ansiedades de gênero da época. Ao retornar para casa, Paul se depara com uma parceira ativa. Após o acidente, Yvonne consegue o transplante de Paul e lida com as questões financeiras do casal, assumindo o controle da casa. Paul, por sua vez, tem seu papel de provedor ameaçado por sua mulher.

Nesse sentido, Yvonne deixa o papel de esposa para se tornar uma competidora do marido, assim como objeto de desejo de outros homens, devido sua maior visibilidade na esfera pública. A perda do poder masculino e a impotência sexual de Paul são traduzidas na hostilidade do protagonista em relação à Yvonne. Hans (2010) conclui que, ao colocar um homem mutilado contra uma “Nova Mulher”, o filme retrata a maneira pela qual a experiência da guerra, e as mudanças na ordem do gênero ocasionadas por ela, atingiram a identidade masculina resultando em uma crise da masculinidade, que era retratada no cinema com uma violência dirigida às personagens femininas.

Outro filme chave na transição entre o Expressionismo para a Nova Objetividade foi *Varieté* (Variedades, 1925), dirigido por Ewald André Dupont. Um enorme sucesso de bilheterias, *Varieté* narra a história de Boss Huller, um ex-trapezista de circo que abandona sua esposa e filho para fugir com uma misteriosa dançarina, Marie-Bertie, para um carnaval em Berlim. Na nova cidade, Boss retoma sua atividade como trapezista, tendo sua amante como parceira. Ao alcançar o sucesso, a dupla atrai a atenção de um trapezista mundialmente famoso, Artinelli, com quem passam a formar um trio. No entanto, Marie-Bertie

acaba traíndo Boss com Artinelli, fazendo com que Boss se vingue e mate o seu rival. Boss então se entrega à polícia. *Varieté* pode ser entendido como uma história de humilhação masculina (McCormick, 2001). O protagonista é atraído por uma figura feminina sensual e forasteira, que o tira do núcleo familiar e o leva à degradação.

Berta-Marie é o arquétipo da *femme fatale*, uma mulher sedutora e misteriosa, sem identidade e sem origens. Ela exerce o controle em Boss através de sua sexualidade. Boss, por sua vez, não consegue controlar a sexualidade de Berta-Marie, tendo suas tentativas de alcançar o poder frustradas. McCormick (2001) observa que Boss é um personagem “feminizado”, onde essa “feminização” é representada através do excesso de cuidado que o personagem tem com o filho, no começo do filme, e nos momentos em que Boss alimenta Berta-Marie e costura suas meias. O filme parece então relacionar a sujeição de Boss à Berta-Marie com sua “feminização”, como sugere McCormick (2001).

No entanto, não somente Boss é representado de forma “feminizada”, como também o vilão Artinelli o é, porém de forma mais sofisticada. Ambos os personagens são trapezistas, exibidos para uma plateia, se posicionando, assim, na condição de objeto ao invés de sujeito do olhar. A cultura de massa, atrelada ao modernismo, é entendida no filme como um espaço de degeneração e de sexualidade ambígua. Nesse sentido, os personagens, ao serem expostos aos olhares desse público de massa degenerado, tem o seu poder diminuído, logo, sua masculinidade é comprometida. Em fato, a relação entre modernidade e depravação é um discurso bastante conservador e antimodernista que reinou principalmente entre as elites de Weimar. Apesar do seu sucesso popular, *Varieté* foi escrito, produzido e vendido como um filme de arte, e sua mensagem política ao final do filme deixa muito clara a sua posição em concordância com a opinião dessa elite intelectual. Ao final da trama, Boss é perdoado por sua esposa e por seu filho. Em um dia ensolarado de céu azul, o protagonista sai da prisão e volta para o seio familiar. O homem corrompido é então regenerado.

McCormick (2001) compara *Varieté* com *Der Blaue Engel* (O Anjo Azul, 1930), o famoso filme do diretor austríaco Josef von Sternberg. Sua narrativa também apresenta um respeitável homem que é atraído para o submundo da modernidade, onde é arruinado por uma mulher. No entanto, em *Der Blaue Engel*

o submundo em questão é o meio do entretenimento moderno. Petro (1997) argumenta que a cidade de Berlim servia como uma metáfora para a modernidade, e que, ironicamente, quase sempre era representada como uma mulher. Enigmática, desejável, sexualizada, demoníaca ou uma adolescente, as visões sobre a cidade de Berlim como uma mulher variavam, mas em todas elas estava latente o paradoxo de um fascínio masculino pela feminilidade que ora via a mulher como objeto de atração e desejo, ora como ameaça de uma identidade masculina e anunciadora de perigo.

Os perigos e as oportunidades da modernidade foram representados pelo subgênero *Straßenfilm* (filmes de rua), que colocavam a rua como um lugar de aventura perigosa para o homem burguês. Nesses filmes, a figura da prostituta muitas vezes aparecia de forma central como um dos, ou principal, perigos ao homem que se entregava à tentação instintiva. No filme de rua novo-objetista *Dirnentragödie* (Tragédias de Prostitutas⁴⁸, 1927), de Bruno Rahn, uma prostituta mais velha, Auguste, esbarra na rua com Félix, um jovem de classe-média que foi expulso de casa após uma briga com os pais. Auguste leva Félix para sua casa, onde mora com seu cafetão, Anton, e uma jovem prostituta, Clarisse. Auguste se apaixona por Félix e faz planos para viver com ele, abrir uma confeitaria e largar a prostituição. Contrário à nova relação de Auguste, Anton arma para Clarisse e Félix ficarem juntos. O seu plano dá certo e os dois se apaixonam. Diante da desilusão amorosa e tomada pelo ciúmes, Auguste trama contra o novo casal e convence Anton a matar Clarisse. Anton mata Clarisse mas, logo percebe a insensatez do crime e se entrega à polícia. Auguste é acusada pela polícia de ter incitado o assassinato e acaba cometendo suicídio. Félix volta para a casa de seus pais, onde é amparado pela sua mãe.

Em sua análise do filme, Juliane Scholz (2017) argumenta que *Dirnentragödie* oferece uma leitura ambivalente sobre a questão da prostituição, equilibrando dois lados diferentes dos discursos sobre a “Nova Mulher” que circulavam na sociedade no final da década de 1920. Por um lado, o filme dialoga com os discursos da época que relacionavam a sexualidade ativa da mulher ao impulso criminoso. Nesse sentido, a liberdade sexual era um perigo para a

⁴⁸ Tradução livre.

sociedade, pois levavam as mulheres a cometerem mais crimes sexuais. Somente na esfera privada, realizando tarefas domésticas de forma passiva, que esse impulso criminoso poderia ser controlado e amenizado. Por outro lado, Scholz argumenta que, apesar de não poder ser considerado um filme feminista, *Dirnentragödie* apresenta questões complexas que estavam relacionadas ao movimento das mulheres na década de 1920, e também “forneceu uma visão ambivalente sobre os papéis de gênero feminino, envelhecimento e autonomia profissional” (Scholz, 2017, p. 39, tradução nossa⁴⁹).

Auguste não era somente uma *femme fatale* sedutora que oferecia perigo ao jovem de classe-média, ou uma pobre vítima da sociedade. A personagem também era uma mulher autossuficiente que buscou no relacionamento uma forma de ascender socialmente para melhorar de vida. No entanto, Auguste não tinha a intenção de viver às custas do seu companheiro e manter uma relação de exploração financeira. A personagem planejava ter seu próprio negócio, uma confeitaria, para se manter trabalhando. De qualquer forma, a morte das duas prostitutas ao final do filme nos mostra uma punição pela sexualidade “desviante”. Enquanto o jovem burguês volta em segurança para o seu lar. Em *Die Büchse der Pandora* (A Caixa de Pandora, 1929), de G. W. Pabst, temos uma trajetória da protagonista Lulu parecida com a da prostituta Auguste. Assim como Auguste, a jovem sedutora Lulu também encarna a figura da *femme fatale* que se apaixona por um respeitável editor de jornal e trama para se casar com ele. Seu plano dá certo e no dia do casamento, após um ataque de ciúmes do seu noivo, Lulu atira nele acidentalmente, o matando. A protagonista é condenada à prisão, mas foge com ajuda de amigos e do cunhado, Alwa, que se apaixona por ela.

Na fuga, Lulu é chantageada por amigos e colegas que pedem dinheiro em troca de não a denunciar à polícia. Assim, Lulu cai na miséria, tendo que se prostituir para se manter. Ao final da trama, Lulu é assassinada por Jack, O Estripador, e Alwa entra no exército da salvação. Assim como em *Dirnentragödie*, *Die Büchse der Pandora* apresenta uma personagem emancipada, saturada de sexualidade, que é levada ao impulso criminoso,

⁴⁹ No original: “and provided na ambivalent view on female gender roles, aging and professional autonomy.”

culminando em sua morte. Em ambos os filmes, a ameaça da personagem feminina é neutralizada e o personagem masculino, que foi arrastado para a jornada trágica pela protagonista, termina a salvo. Ambos os filmes projetam na tela os medos e as fantasias masculinas sobre a figura da “Nova Mulher” e estão diretamente ligados aos discursos pseudocientíficos, aceitos amplamente pela sociedade da época, que relacionavam fatores como: sexualidade, emancipação profissional e agência feminina na esfera pública à degradação moral e social.

Tanto *Die Büchse der Pandora* quanto *Der Blaue Engel* são celebrados como filmes com representações libertárias da sexualidade feminina do cinema de Weimar. Ambas as personagens, Lulu e Lola⁵⁰, são a personificação da mulher sexualmente ativa e emancipada, resultado das políticas emancipatórias e dos discursos de liberdade sexual que permeavam a República de Weimar. No entanto, Stephen Lamb (1995) vai contra essa leitura e entende que ambos os filmes apenas reafirmam conclusões patriarcais acerca da mulher, ao apresentar os perigos inerentes à livre expressão da sexualidade feminina e conclui que os filmes, na verdade, apresentam um discurso profundamente conservador acerca da mulher e de sua sexualidade.

A sexualidade transgressora da mulher emancipada apresenta, nesses filmes, uma ameaça não só ao domínio masculino, como à sociedade como um todo. A Nova Objetividade também estava associada às forças racionalizadoras da modernidade científica e tecnológica (Frame, 1997). A ciência médica da época criou um grande sistema de classificação tipológica das mulheres, divididas de acordo com sua aparência, tipo físico, comportamento, desejos etc. O discurso médico pregava assim a feminilidade “ideal”, ou a “verdadeira” mulher, ou seja, aquela que estava voltada para sua “natureza biológica”. Mulheres como Lulu e Lola – masculinizadas, emancipadas, sexualmente ativas, independentes – constavam nessas literaturas médicas como tipos radicalmente subversivos e perigosos, que ofereciam risco à sociedade e à nação, uma vez que sua aversão ao casamento e à maternidade (tidos como deveres biológicos das mulheres) contribuía para o declínio da nação e da raça humana no geral.

⁵⁰ A escolha do nome “Lola”, por Sternberg, foi uma variação do nome da personagem Lulu (Lamb, 1995).

A Nova Objetividade, ao propor elucidar uma narrativa de reprodução sóbria e objetiva da realidade, sem sentimentalismos, era vista muitas vezes como fonte de verdade e conhecimento, se apresentando em diversas obras quase como um fato jornalístico (Frame, 1997). As representações das diversas tipologias de mulheres nos filmes, romances, revistas etc., estavam preocupadas em alertar os homens sobre os perigos eminentes das mulheres degeneradas e impróprias para o casamento. Da mesma forma, essas representações também serviam como forças normalizadoras do comportamento feminino, educando as mulheres sobre o seu papel biológico e social, e os possíveis perigos de ir contra eles.

Segundo Petro (1989), as mulheres constituíam a maioria do público espectador de cinema durante a República de Weimar. O cinema “tornou-se um dos poucos lugares da vida cultural alemã que dava às mulheres posição de destaque e acesso privilegiado”, afirma Petro (1997, p. 59, tradução nossa⁵¹). Desta forma, os filmes novo-objetistas, ao posicionar a imagem da mulher no centro da sua narrativa visual, participou direta e indiretamente da construção da imagem da “Nova Mulher”, influenciando as visões de mundo e as autoimagens das mulheres, e servindo também como uma espécie de pedagogia da sexualidade para esse público feminino. No entanto, para Petro (1997), a mulher exibida nas telas de cinema de Weimar está ausente como sujeito e ainda superpresente como objeto. Assim, essas imagens de mulheres representavam não o status real das mulheres na sociedade, mas como o avanço delas na sociedade era imaginado pelo imaginário masculino e qual o modelo ideal de mulher era esperado por esse imaginário.

As questões acerca da identidade e sexualidade feminina foi tematizada e debatida na cultura de Weimar não apenas em termos das ansiedades e subjetividades masculinas, mas também pelas próprias mulheres que foram confrontadas com novas escolhas e oportunidades, bem como novos fardos (McCormick, 2001). O filme mais famoso dirigido por uma mulher durante a República de Weimar foi *Mädchen in Uniform* (Senhoritas de Uniforme, 1931), de Leontine Sagan. *Mädchen in Uniform* é uma adaptação da peça teatral

⁵¹ No original: “The cinema, in particular, became one of the few places in German cultural life that afforded women a prominent position and privileged access.”

Gestern und heute (Ontem e hoje), escrita por Christa Winsloe, que também participou da escrita do roteiro do filme, e possui um elenco formado somente por mulheres. Em resumo, o filme narra a história de Manuela, uma jovem de quatorze anos, que entra em um internato para filhas de oficiais prussianos. No internato, Manuela acaba se apaixonando pela sua professora Fräulein von Bernburg. Após declarar seu amor por sua professora para toda a escola, Manuela é isolada das outras garotas pela austera diretora do internato. Bernburg discute com a diretora sobre a medida tomada e defende Manuela. Ao final do filme, Manuela tenta se jogar do alto da escadaria central do internato, mas é impedida por Bernburg e por suas colegas do internato.

Na época do seu lançamento, *Mädchen in Uniform* foi um sucesso dentro e fora da Alemanha. No entanto, a relação amorosa entre as personagens foi entendida como uma questão maternal, e não romântica, sendo minimizada para uma mera questão secundária, e até mesmo desnecessária. O filme foi sobretudo celebrado pelo seu discurso antiautorismo e antifascismo, como vemos, por exemplo, nas análises de Kracauer (1947) e Eisner (1969). Somente na década de 1970 que o filme foi redescoberto e celebrado por sua política sexual emancipatória entre as feministas. Em 1984, Ruby Rich faz uma extensa análise do filme e conclui que *Mädchen in Uniform* “não é apenas antifascista, mas também antipatriarcal na sua política” (Rich, 1998, p. 181, tradução nossa⁵²). Rich (1998) considera que o tema central do filme é o lesbianismo, e que o filme é uma história de “revelação” tanto de Manuela quanto de Bernburg. Para Rich (1998), a política sexual do filme está integralmente relacionada ao seu caráter antifascista, não existindo contradição entre as duas esferas.

Lamb (1995) aponta que o filme oferece um raro vislumbre do poder das mulheres para superar o patriarcado, ao representar positivamente os relacionamentos femininos, e apresenta uma imagem da mulher diferente daquela característica da indústria cinematográfica de Weimar, dominada pelos homens. No entanto, a imagem das mulheres nos filmes de Weimar continuou a ser dominada por estereótipos masculinos, como aponta Lamb (1995), mesmo com toda a política emancipatória do período. *Mädchen in Uniform* foi lançado

⁵² No original: “*Maedchen in Uniform* is not only antifascist, but also antipatriarchal in its politics”.

no período tardio da República de Weimar, caracterizado pela ascensão do Nacional-Socialismo e dos discursos fascistas e reacionários. Esse período viu triunfar um retorno à feminilidade tradicional, em reação à “Nova Mulher” masculinizada, celebrada em filmes de propaganda Nazista. Em 1933, a ascensão de Hitler ao poder acabaria com qualquer possibilidade de produção de filmes politicamente emancipatórios e da relativa tolerância a transgressões sexuais e de gênero.

Apesar dos seu caráter muitas vezes misógino, em decorrência de uma “crise da masculinidade”, McCormick (2001) defende que o cinema de Weimar deve ser avaliado mais positivamente em relação as ansiedades sobre gênero e sexualidade, pois permitia de certa maneira um espaço para as mulheres lidarem com suas próprias ansiedades também. O cinema de Weimar exemplificou a própria modernidade (Hans, 2014), e as experiências de homens e mulheres nela. Os filmes refletiram medos e desejos de uma sociedade dividida entre o novo e velho que buscaram nas imagens respostas para suas ansiedades sociais. Logo, o cinema de Weimar se configurou como um *locus* privilegiado dos discursos sobre o gênero, oferecendo respostas as crises que permeavam a sociedade da época, e se evidenciando como uma ferramenta de investigação subjetiva.

CAPÍTULO 5

ANÁLISE FÍLMICA: ABRINDO A CAIXA DE PANDORA

Os escritos preocupados com a imagem fílmica nasceram pouco tempo depois que nasceu o próprio cinema. Desde muito cedo, a imagem em movimento não somente encantou o público, mas instigou sua curiosidade e o pôs a pensar. No entanto, o apelo do cinema não está na inovação tecnológica da imagem em movimento, mas no seu poder de criar histórias e movimentar o imaginário. Não obstante é que em 1911, quando o cinema passava por um período de transição, onde os filmes passaram a se estruturar de forma narrativa, com maior definição psicológica dos personagens, e dentro de uma linguagem própria, que Riccioto Canudo (1993) atentou para o nascimento de uma sexta arte⁵³, o cinematógrafo. Já ali nos primórdios do cinema narrativo, Canudo escreve que o cinematógrafo “alcança a maior mobilidade na representação da vida” (Canudo, 1993, p. 61, tradução nossa⁵⁴).

A imagem é um meio de representação do mundo e um meio de comunicação. E é através da comunicação que a cultura é disseminada, realizada e efetivada. Segundo Kellner, nessa cultura disseminada pela comunicação de massa, “são as representações que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas” (Kellner, 2001, p. 83). É nesse sentido que entendemos que a instituição cinematográfica ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos ao produzir representações que tentam induzir anuência a certos comportamentos de gênero, levando os membros da sociedade a ver em certas relações como “naturais”.

⁵³ Só mais tarde, em 1923, que Riccioto Canudo vai publicar seu manifesto propondo o cinema enquanto sétima arte.

⁵⁴ No original: “[The cinematograph] achieves the greatest mobility in the representation of life”.

Para Kellner (2001), quando aprendemos a perceber o modo como a cultura da mídia transmite representações opressivas de classe, raça, gênero, sexualidade etc., capazes de influenciar pensamentos e comportamentos, somos capazes de manter uma distância crítica e assim adquirir poder sobre a cultura em que vivemos. Assim, o exercício da análise fílmica crítica serve então como instrumento para entender o funcionamento de um determinado filme, entendendo por que e como o filme produz sentidos, além de contribuir para um conhecimento aprofundado da práxis cinematográfica.

Desta forma, a primeira parte do capítulo busca apresentar a análise fílmica como metodologia do presente trabalho, apresentando também os seus objetivos e arcabouço teórico. A segunda parte do capítulo apresenta o universo do objeto de análise, para na terceira e quarta parte do capítulo se debruçar sobre a análise do objeto fílmico.

5.1 Metodologia

O presente trabalho objetiva entender os modos pelos quais os filmes transcodificaram os discursos da República de Weimar dos anos 1920, sobre gênero e sexualidade, focando no sujeito da “Nova Mulher”, mediante o campo discursivo de suas imagens e discursos cinematográficos. Como metodologia, utilizamos a análise fílmica apresentando como objeto de análise o filme *Die Büchse der Pandora* (1929), de G. W. Pabst. Interessa-nos discutir como a personagem da “Nova Mulher” é representada no filme, como se dá as relações entre gênero e qual a relação entre o discurso do filme sobre a sexualidade da “Nova Mulher” e o imaginário social da época sobre a sexualidade feminina.

Como arcabouço teórico, o presente projeto se inspira nos Estudos Culturais sob uma ótica uma interdisciplinar e contextual, baseando-se no livro “A Cultura da Midia” de Douglas Kellner (2001). Tal abordagem utiliza uma gama de saberes, como teoria social, política, história, comunicação, entre outros, com o intuito de não se deter apenas nos confins do texto, mas também olhar para fora dele, para o que está ao seu redor, e seus possíveis efeitos na sociedade que está inserido. Ela também entende que os textos da cultura estão inseridos

em um tempo histórico e que seus discursos estão atrelados ao contexto de sua época.

Kellner (2001) vai usar o termo cultura da mídia para se referir a uma cultura imagética e sonora veiculada midiaticamente que arquiteta a vida cotidiana, modelando opiniões, pensamentos, comportamentos sociais, identidades e subjetividades. Desta forma, Kellner vai entender que tal cultura é uma fonte de pedagogia cultural, pois nos ensinam “como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não” (Kellner, 2001, p. 10). É nesse sentido que se faz necessária a leitura crítica dos produtos da mídia. Analisar criticamente é entender de que maneiras a indústria cultural cria produtos que reproduzem e influenciam os discursos sociais embutidos nos conflitos e nas lutas da época, criando assim maior autonomia e poder sobre o meio cultural. Diante disso, o trabalho utiliza o modelo de crítica cultural proposto por Douglas Kellner, onde o autor utiliza as categorias de *horizonte social*, *campo discursivo* e *ação figural* para especificar os modos “como os textos culturais transcodificam e articulam imagens sociais, discursos e condições ao mesmo tempo que operam dentro do seu campo social” (Kellner, 2001, p. 137).

O termo *horizonte social*, segundo Kellner, “refere-se às experiências, às práticas e aos aspectos reais do campo social que ajudam a estruturar o universo da cultura da mídia e sua recepção” (Kellner, 2001, p. 137). O horizonte social do filme *Die Büchse der Pandora*, abordado no segundo capítulo, são os anos 1920, o pós-guerra, a recessão econômica, a crise política, a modernidade e as ansiedades sociais sobre a emancipação econômica e sexual feminina. Já a *ação figural* funciona no sentido de articular as práticas e experiências sociais com o público nos textos cinematográficos. Para Kellner (2001), a cultura da mídia precisa repercutir a experiência social para funcionar diante do público. Nesse sentido, a ação figural do filme é a figura da “Nova Mulher” que encarnava os modos de comportamento da mulher moderna dos anos 1920. E, por fim, o *campo discursivo* refere-se a todos os elementos envolvidos no discurso do filme.

A análise fílmica objetiva evidenciar como o horizonte social e a ação figural foram articulados no campo discursivo do filme através de suas imagens e práxis cinematográfica. Para tanto, utiliza-se de estudos de historiadores e

pesquisadores do cinema e da cultura alemã para apresentar e contextualizar o horizonte social do filme, e sua ação figural, relacionando-o com os elementos narrativos e formais da linguagem cinematográfica. Os estudos de Mary Ann Doane, Patrice Petro, Thomas Elsaesser, Renate Bridenthal, Claudia Koonz, Atina Grossmann, Barbara Hales, entre outros utilizados na análise, nos ajudam a entender o contexto social e cultural do filme, para entender como a construção fílmica da “Nova Mulher” se relaciona com o imaginário social da República de Weimar e quais discursos sobre gênero e sexualidade podemos estar evidenciando no filme em questão, através da sua narrativa e dos próprios elementos formais do filme como fotografia, figurino, montagem etc.

A análise aqui aplicada também busca olhar para os dados extra fílmicos, como entrevistas com o diretor e a atriz, dados de recepção do filme, críticas em revistas, entre outros, para contribuir com a reflexão fílmica. Para tanto, a análise se valeu da biografia da atriz que representa a protagonista no filme, Louise Brooks, que relata sua experiência nas gravações do filme e sua vivência com o diretor, G. W. Pabst. A análise também se valeu da obra de Frank Wedekind, na qual o filme foi inspirado, não tanto para comparar, mas sim para contextualizar o universo do filme. Por fim, também foi utilizado estudos sobre o filme em questão, como as análises de Stephen Lamb, Margaret McCarthy, Mary Ann Doane, Thomas Elsaesser e Clémentine Tholas-Disset, para contribuir com a reflexão do nosso trabalho.

A análise do filme foi decomposta em três tópicos temáticos pensando na grande área do presente trabalho: cinema, gênero e sexualidade. De forma que, o primeiro tópico, *A Caixa de Pandora* (1929), apresenta o universo da produção do filme, sinopse e o resumo dos atos; o segundo tópico, *Lulu: discursos sobre a “Nova Mulher” de Weimar*, foca na construção da personagem protagonista entrelaçando com o imaginário social da época sobre as questões de gênero; e o terceiro tópico, *Entre close-ups e desejo: sexualidade feminina como destruição*, evidencia o discurso do filme com os discursos sociais sobre a sexualidade feminina dentro do seu contexto histórico, social e político.

5.2 A Caixa de Pandora (1929)

A Caixa de Pandora (*Die Büchse der Pandora*) é um filme mudo alemão de 1929, dirigido por G. W. Pabst, e estrelado pela atriz americana Louise Brooks no papel principal. O filme é baseado em duas peças do dramaturgo alemão Frank Wedekind: *Erdgeist*, de 1895, e A Caixa de Pandora, de 1904. A última sofreu diversas censuras tendo sido encenada na sua versão original somente décadas depois de ter sido escrita. Pabst não foi fiel ao texto de Wedekind, fazendo uma interpretação própria e alterando de forma significativa o texto original. O filme é dividido em oito atos e narra a trajetória trágica de Lulu (Louise Brooks), uma dançarina amante de um respeitável editor de jornal, Dr. Schön (Fritz Kortner). Após o noivado de Dr. Schön fracassar, ele se vê obrigado a se casar com Lulu. No entanto, na noite do casamento, Dr. Schön morre após um tiro ser disparado durante uma briga entre os noivos. Lulu é condenada à prisão, mas foge com Alwa (Francis Lederer), o filho do seu ex-noivo, rumo à Paris. Uma série de chantagens e perseguições leva Lulu a fugir para Londres, onde ela se torna prostituta de rua e é vítima do assassino de mulheres Jack, o Estripador (Gustav Diessl) na véspera de Natal.

A peça de Wedekind, A Caixa de Pandora, além de ter sido encenada diversas vezes, já tinha sido adaptada para o cinema por Arzén von Cserépy, estrelando a famosa atriz dinamarquesa Asta Nielsen, em 1921. Desta forma, quando Pabst decidiu criar sua própria adaptação, a história de Wedekind já era bastante famosa. O que, segundo Elsaesser (2009), permitiu com que Pabst tivesse liberdade para filmar sua própria interpretação da obra, mas, ao mesmo tempo, significava que a recepção do filme estava atada com a comparação entre as versões do teatro e do filme anterior. Após o seu lançamento, o filme não foi um sucesso de críticas e caiu no esquecimento. Somente décadas depois, nos anos 1950, o filme foi redescoberto, muito devido à figura de Louise Brooks que encantou Henri Langois, o fundador da Cinemateca Francesa.

Atualmente, quando se fala nos filmes feito durante a República de Weimar, A Caixa de Pandora (1929) é um dos filmes mais lembrados, ao lado de filmes como Metropolis (1927) e O Gabinete do Dr. Caligari (1920).

5.2.1 Resumo dos atos

No primeiro ato do filme, Dr. Schön visita Lulu em seu luxuoso apartamento para avisá-la que ele vai se casar. Lulu não se abala com a notícia e o provoca. Dr. Schön se rende e beija Lulu. O beijo é interrompido com um barulho vindo da varanda, denunciando a presença de Schigolch (Carlos Goetz), o primeiro mecenas de Lulu, que mais cedo tinha vindo visitá-la e que Lulu escondera com a chegada do seu amante. Ao perceber a presença do homem, Dr. Schön sai furioso do apartamento. Schigolch então apresenta Lulu a Rodrigo Quast (Krafft-Raschig), um trapezista, e a convence de fazer um número com ele. No segundo ato, Charlotte (Daisy D'Ora), a noiva de Dr. Schön, escreve os convites do casamento. Seu pai⁵⁵, o Ministro do Interior, a desencoraja a continuar com o casamento devido ao comportamento de Dr. Schön. Mais à frente, Lulu visita Alwa, o filho de Dr. Schön, em sua casa, que está na companhia da condessa Geschwitz (Alice Roberts). Dr. Schön não gosta de vê-la no recinto e a repreende. Com a saída de Lulu, Dr. Schön avisa ao seu filho para tomar cuidado com Lulu.

O terceiro ato abre com o teatro no dia da apresentação. Alwa e a condessa cumprimentam Lulu com flores. Dr. Schön comparece ao evento com sua noiva. No entanto, ao notar a presença dos dois, Lulu se nega a se apresentar, gerando uma confusão. O diretor de palco (Siegfried Arno) pede que Dr. Schön a convença a entrar em cena. Com a insistência de Lulu em não se apresentar, Dr. Schön a leva para dentro de um armário. Lá, o editor grita, chacoalha, aperta a dançarina na tentativa de fazê-la mudar de ideia, mas seus esforços são em vão. Dr. Schön e Lulu acabam se beijando, na mesma hora em que Alwa e Charlotte abrem a porta e flagram os dois no ato. Por fim, Dr. Schön avisa para Alwa que irá se casar com Lulu. O quarto ato apresenta a festa de casamento. Enquanto todos dançam e bebem, Dr. Schön sai a procura de Lulu e a encontra no quarto sentada no colo de Schigolch, enquanto Rodrigo se diverte pelo quarto do casal. Em fúria, Dr. Schön ameaça os dois homens com uma arma. Ele volta para o quarto e coloca a arma na mão de Lulu, pedindo para

⁵⁵ Ator não creditado.

que ela se mate. Na confusão, um disparo atinge Dr. Schön que cai cambaleando dramaticamente e morre.

O quinto ato segue com o julgamento de Lulu pelo assassinato de Dr. Schön. A protagonista acaba sendo sentenciada a cinco anos de prisão, mas Schigolch, Rodrigo e a condessa Geschwitz armam um plano e conseguem fugir com Lulu do tribunal. No sexto ato, Lulu, agora foragida da polícia, volta ao apartamento do ex-noivo, onde encontra Alwa. Lá ela o convence a fugir com ela para Paris. No trem, os dois caem nas mãos de Casti-Piani (Michael von Newlinsky) que reconhece Lulu e chantageia Alwa. O chantagista os convence a irem para um navio que abriga um cassino ilegal, onde eles estariam seguros. No sétimo ato, Alwa e Lulu estão vivendo no navio de forma precária. Alwa perdeu todo o dinheiro na mesa de jogo, enquanto Lulu é constantemente chantageada por Rodrigo e por Casti-Piani. Após o último tentar vendê-la a um traficante egípcio⁵⁶, Lulu foge novamente com Schigolch e Alwa para Londres. O oitavo e último ato do filme acontece em Londres, onde os três estão vivendo na miséria. Sem ter o que comer, Lulu é obrigada a se tornar prostituta de rua, mas acaba sendo vítima de Jack, o Estripador, um assassino de mulheres. Com a morte de Lulu, Alwa entra para o exército da salvação.

5.3 Lulu: discursos sobre a “Nova Mulher” de Weimar

Em um circo itinerante, um domador de animais, carregando um chicote em uma mão, e uma pistola na outra, branda para a plateia: “Ela foi criada para incitar o mal, para atrair, seduzir, envenenar - Para matar sem que ninguém perceba” (Wedekind, 2012, p. 8, tradução nossa⁵⁷). É assim que Frank Wedekind apresenta a sua famosa personagem Lulu, na peça *Erdgeist*, de 1895. A Lulu de Wedekind é uma personagem amoral. Em busca de dinheiro e de satisfação sexual, a personagem desposa um homem atrás do outro ao longo da peça, ao mesmo tempo que mantém relações casuais com amigos e lacaios. Lulu leva à morte todos os homens que ela desposa. Seu primeiro marido, o médico Goll,

⁵⁶ Ator não creditado.

⁵⁷ No original: “Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften, Zu locken, zu verführen, zu vergiften – Zu morden, ohne dass es einer spürt.”

morre de um ataque apoplético ao vê-la nos braços do pintor Schwarz, com quem ela se casa em seguida. Schwarz, após descobrir o passado de Lulu, se suicida. Seu último marido, Dr. Schön, é assassinado por ela, após tentar fazer com que Lulu se suicide.

Na peça de Wedekind, Lulu não tem um nome verdadeiro, não tem origem, não tem família. Para Schigolch, ela é Lulu; para Dr. Goll, Nelly; para Dr. Schön e Alwa, ela é Mignon; e para Schwarz, ela é Eva, a primeira mulher, a mulher primitiva. O nome Lulu, segundo Schuler-Will (1984), provavelmente é uma reminiscência linguística de Lilith, o demônio feminino da antiguidade. “Lulu parece muito antediluviana para mim”, afirma a personagem (Wedekind, 2012, p. 74, tradução nossa⁵⁸). Um ser, uma coisa, um animal, um monstro, um demônio. Wedekind constrói sua personagem como a personificação de um instinto sexual primitivo. Um amálgama de Pandora com Helena de Troia. A mulher de beleza estonteante que leva à ruína a vida daqueles que ousam abrir sua caixa. A obra é repleta de transgressões sexuais – incesto, prostituição, lesbianismo – e faz uma crítica à moral burguesa da época, contrastando a relação entre a sexualidade livre e as imposições sociais. A tese de Wedekind, segundo Theodor, é de que “o eros, quando existente em todo o seu primitivismo, não pode ser suportado pelo burguês, educado e acostumado a uma falsa moral” (Theodor, 1972, p. 142).

O período após a primeira guerra mundial foi de grande permissividade, tendo Berlim se tornado a capital da transigência sexual. Em 1927, o escritor e trapaceiro inglês Netley Lucas se refere a Berlim do pós-guerra como o submundo mais sinistro de todas as cidades (Lucas, 1927, *apud* Gordon, 2006). Louise Brooks (1983) relata sobre o clima de promiscuidade que ela vivenciou na capital alemã em meados da década de 1920, onde o sexo era o assunto da cidade. Não surpreende que a obra de Wedekind tenha feito tanto sucesso na Berlim de Weimar. Em um período em que a sexualidade tinha se tornado pauta pública, Pabst não poderia ter escolhido uma peça melhor para adaptar ao cinema. Como afirmou Brooks (1983), a realidade de Lulu era a realidade da própria Berlim.

⁵⁸ No original: “Lulu klingt mir ganz vorsintflutlich”

Em sua adaptação, Pabst aproximou Lulu dos novos modelos de feminilidade e padrões de beleza que emergiram durante a República de Weimar. Lulu personifica tanto a “Nova Mulher” alemã como a *Girl* norte-americana. Durante o período estabilizado, o fenômeno da *Girlkultur* se espalhou pela sociedade alemã. Exportada dos Estados Unidos, a *Girl* representava um novo ideal de beleza feminino, baseado nos ideias de juventude e modernidade. Eram mulheres assalariadas, confiantes, independentes, de corpo esguio, cabelo curto, que vestiam roupas da moda, fumavam e saíam para cinemas e clubes de dança. O até então ideal de beleza feminina representado por personalidades como Marlene Dietrich e Greta Garbo perdeu seu apelo para as *Girls* na segunda metade da década de 1920. A *Girlkultur* redefiniu a psicologia e a forma corporal da mulher desejável (Gordon, 2006).

O jornalista Paul Landau, em seu artigo em 1927 sobre o fenômeno da *Girlkultur*, escreve: “Nem a beleza animada da dama distinta, nem o fascínio caprichoso de uma personalidade original são altamente avaliados na América; aqui beleza é sinônimo de juventude, frescor, ingenuidade e alegria” (Landau, 1927 *apud* Berghaus, 1988, p. 203, tradução nossa⁵⁹). Pabst, alinhado com esse americanismo que se alastrou pela cultura alemã, escolheu a atriz Louise Brooks tendo em mente esse novo ideal de beleza. Sua juventude, seu corpo esguio e pequeno, suas feições infantis, somado ao seu moderno corte de cabelo, tornava a atriz a candidata ideal. A princípio, a atriz a interpretar Lulu seria Marlene Dietrich. Porém, com seus 28 anos, a atriz foi dispensada pelo diretor por considerá-la velha demais para o papel, e por possuir uma beleza muito sexual.

Lulu é apresentada como uma personagem não sentimental, comportamento atribuído como típico da “Nova Mulher” alemã. A frieza da personagem pode ser exemplificada na sequência após a fuga do tribunal. Ao voltar para o apartamento de Dr. Schön, onde teria acontecido a tragédia, Lulu não demonstra pesar. Pelo contrário, a personagem caminha alegremente pelo apartamento, folheia revistas, fuma cigarros. Toda a sequência do apartamento enfatiza a falta de remorso de Lulu pelo crime cometido. Ao entrar no quarto do

⁵⁹ No original: “Not the animated beauty of the distinguished lady, not the capricious fascination of an original personality are rated highly in America; here beauty is synonymous with youthfulness, freshness, naivety and cheerfulness”

casal, a câmera foca na personagem olhando para um quadro de madeira talhada, na frente do qual aconteceu a morte do seu ex-noivo. O plano é descortinado por Lulu, que passa por ele rindo, sem pesar, em direção ao guarda-roupas, onde estão os seus casacos. Mais à frente, Lulu vai encontrar Alwa, que se surpreende ao vê-la no apartamento: “Como ousa vir aqui?⁶⁰”, pergunta Alwa, tendo como fundo o quadro de madeira. Ao ver Lulu tão confortável no apartamento, Alwa corre em direção a porta: “Se você se sente em casa onde meu pai sangrou até a morte... eu devo ir!⁶¹”, fala o personagem assustado.

Ao voltar para o apartamento, Lulu está mais preocupada em ter seu conforto e seus bens de consumo de volta, do que com o que se passou no lugar. A morte de Dr. Schön não se apresenta como um problema para ela, uma vez que não ameaça o seu estilo de vida. Desta forma, os personagens masculinos representam para Lulu o meio pelo qual a personagem vai alcançar a ascensão social. O não sentimentalismo da personagem também está atrelado à cultura consumista que vigorou a partir de 1924 na Alemanha. O consumismo era um ponto central nessa nova *Girlkultur*. O alcance do novo padrão de beleza dependia do consumo de itens da moda como roupas, maquiagens e acessórios. Não mais restringida ao espaço privado do lar, a mulher moderna ocupava shoppings, clubes de dança, cinemas, teatros e praticava esportes. Sua maior visibilidade na esfera pública demandava um maior cuidado com sua aparência, logo, um aumento do consumo. Jovens, assalariadas e solteiras, essas mulheres gastavam seus salários praticamente todo em itens da moda e em lazer.

Nesse contexto, a manutenção do consumismo dependia da ampla circulação de imagens que inspirassem o desejo de compra nesse novo grupo consumidor. Segundo Berghaus (1988), as revistas populares da época estavam repletas de fotografias, análises ou descrições da imagem da *Girl*. No apartamento de Dr. Schön, após sua fuga do tribunal, Lulu folheia uma revista feminina com pouquíssimo texto e repleta de imagens de mulheres com cortes de cabelo moderno, vestindo roupas da moda, e praticando esportes. Jochen Hung (2015) afirma que muitos estudiosos apontaram para o papel central que

⁶⁰ No original: “Wie kannst Du es wagen, hierher zu kommen?”

⁶¹ No original: “Wenn Du dich zu Hause fühlst, wo mein Vater verblutet ist... muss ich gehen!”

novas mídias de massa, como as revistas ilustradas e o cinema, desempenharam na construção da imagem de uma feminilidade moderna durante a República de Weimar.

Pabst parecia estar ciente desse poder que a mídia de massa exercia no público feminino. Ao inserir o elemento da revista ilustrada na cena, o diretor também apresenta a relação da personagem com essa mídia. A revista anima Lulu, que com um sorriso corre alegre pelo apartamento até o seu guarda-roupa, em busca de seus luxuosos casacos de pele, idênticos ao que a personagem tinha acabado de ver nas mulheres na revista. Aqui é interessante notar que, a mulher “real” é influenciada pelos ideais propostos pela mídia, pela imagem da personagem em um filme ou em uma revista, por exemplo. A mídia, por sua vez, constrói um ideal de feminilidade que não está acessível no real, à mulher “comum”. Entretanto, a própria personagem idealizada criada pela mídia, pelo filme em questão, também é influenciada pela imagem midiática na diegese fílmica. A alienação parece fazer parte da construção dessa feminilidade.

Deste modo, Pabst constrói uma Lulu alienada da própria realidade, cuja maior preocupação é com sua aparência. Na sequência da sua festa de casamento, ela é flagrada no quarto com Rodrigo e Schigolch por Dr. Schön, que, furioso, corre atrás dos dois com uma arma. Quando Dr. Schön volta para o quarto, ao encontro de Lulu, ainda com a arma na mão, Lulu parece não se importar nem com a presença do noivo armado e furioso, nem com o acontecimento com Rodrigo e Schigolch. A personagem abstrai a situação para se olhar no espelho e admirar seu colar de pérolas. Para ela, a realidade que importa é a do espelho que reflete a si mesma. Somente quando Dr. Schön aparece refletido no espelho em que Lulu se olha que a personagem muda a sua postura, e se afasta assustada. O mundo ao qual Pabst constrói a personagem é o mundo das aparências. Nesse sentido, ele eleva seu narcisismo ao ponto máximo, esvaziando-a de qualquer sentimento.

Lulu não consegue sentir amor, a não ser pela sua própria imagem. Sua vaidade está estampada no grande quadro fixado no centro da sala de seu apartamento, chamando a atenção para a sua excentricidade. No quadro, Lulu é pintada deitada em um sofá, vestindo uma roupa de *pierrot*. Aqui, a imagem de uma Lulu vestida com trajes do palhaço pode nos trazer estranheza, em um tom

quase cômico, mas é uma afirmação de sua fragilidade e ingenuidade. O *pierrot* é por excelência um personagem trágico, ingênuo, que padece de uma falta de intelectualidade e ambição. A imagem de Lulu vestida como *pierrot* não é uma criação de Pabst, ela já estava contida na peça de Wedekind, que através da simbologia do *pierrot*, buscava construir uma imagem ambivalente de Lulu. Para Wedekind, apesar da sua voracidade sexual, Lulu ainda é uma mulher e está ancorada em sua biologia frágil, não podendo fugir dela.

Figura 1 - Quadro de Lulu vestida como *pierrot*.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 00:07:31. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

A ideia de que a mulher possuía um “sexo frágil” estava contida na literatura da Reforma Sexual de Weimar, e era aceita mesmo entre os reformadores sexuais mais liberais. Em 1930, o médico comunista e defensor do direito ao aborto, Friedrich Wolf, escreveu: “Apesar de toda a emancipação, a mulher depende muito mais do que o homem das vicissitudes do seu corpo”

(Wolf, 1931 *apud* Grossmann, 1983, p. 160, tradução nossa⁶²). Ou seja, apesar de toda assunção de novos papéis sociais conquistados pelas mulheres, a mulher continuava vítima de seu corpo, de sua biologia “desfavorecida”, da menstruação e da gravidez. Nesse sentido, ao optar por manter o simbolismo do *pierrot* no filme, Pabst reafirma o discurso do determinismo biológico contido na peça de Wedekind, que entende a personagem Lulu como uma criatura passiva e frágil por natureza, mesmo assumindo um papel sexualmente ativo.

O simbolismo do *pierrot*, no contexto da República de Weimar, pode assumir outros significados que outrora não estaria contemplado na época em que a peça de Wedekind foi escrita. Além das características já citadas, a figura do *pierrot* está associada a um estrangeirismo. E, assim como o *pierrot* que personifica, a “Nova Mulher” continha uma estrangeiridade, ela não era considerada por muitos como a típica mulher alemã. Influenciada pelos padrões de beleza, estilo de vida e ideais americanos, a mulher moderna de Weimar dos anos 1920 era vista muitas vezes como uma forasteira, principalmente por aqueles grupos que exaltavam ideais nacionalistas. A escolha de Pabst por elencar Louise Brooks, uma atriz americana, para fazer o papel de Lulu parece sintomático de um período em que a sociedade alemã parecia desenvolver uma “mania” por tudo que era americano, por outro lado, também dialoga com o caráter forasteiro tanto da personagem Lulu, quanto da “Nova Mulher” de Weimar.

Outro ponto a se destacar é a origem francesa do *pierrot*. No contexto geopolítico, a França, na época, era a maior inimiga da Alemanha, e a grande responsável pelas severas sanções do Tratado de Versalhes, que levou a Alemanha à ruína. No contexto doméstico, as mulheres foram culpadas pela perda da guerra e pelas diversas crises que se sucederam no país. Tanto forças de direita, quanto forças de esquerda, viam a “Nova Mulher” como inimiga e a assunção de papéis não tradicionais pelas mulheres como uma ameaça. Enquanto a camada mais conservadora culpabilizava a mulher moderna por desmoralizar os valores alemães, segundo Bridenthal e Koonz (1984), os comunistas viam as mulheres muitas vezes como traidoras de classe e

⁶² No original: All emancipation notwithstanding, the woman is dependent in much greater measure than a man on the vicissitudes of her body.

responsáveis por desviar o caminho dos homens na luta. Logo, a entrada da mulher na vida política e cultural amplificou a sensação de bode expiatório e inimiga da nação. Na trama fílmica, Lulu é o bode expiatório que seduz e leva os personagens masculinos à ruína.

O *pierrot* também introduz a característica andrógina que Lulu assume ao longo do filme, evidenciado pelo seu corte de cabelo curto e seu corpo infantil. A androginia de Lulu é destacada no final do sétimo ato, quando ao fugir do navio clandestino, ela troca de roupas com um marinheiro que cruza o seu caminho. Vestida com as roupas do marinheiro, uma camisa listrada e calças compridas, e um sobretudo, a polícia passa por Lulu e não a reconhece. Mary Ann Doane (1991) sugere que essa troca de roupas com o marinheiro também aponta para uma certa bissexualidade de Lulu. No entanto, é na sua amizade com a condessa lésbica que permeiam as questões sobre sua bissexualidade. Se na peça, Wedekind deixa explícita a relação sexual existente entre Lulu e a condessa Geschwitz, no filme, Pabst ameniza essa relação. Não há troca sexual explícita entre as duas, por outro lado, essa troca não deixa de existir no campo sugestivo.

Figura 2 - Lulu vestida com as roupas do marinheiro.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 01:47:44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

Ao visitar Alwa em seu apartamento, no segundo ato, Lulu o abraça com os braços envoltos em seu pescoço, evocando o desejo de Alwa por ela e o ciúmes da condessa. Na sua noite de casamento, uma troca de olhares entre ela e Geschwitz conduz Lulu ao seu encontro. As duas dançam com o corpo e o rosto colados, evocando o ciúmes de Alwa, que as observa, e de Dr. Schön, que acaba interrompendo a dança e tirando Lulu para apresentá-la a um casal presente na festa. A ambiguidade sexual de Lulu faz parte do seu erotismo. É jogando com o desejo dos personagens que Lulu amplifica a sua desejabilidade, se tornando algo que todos querem, mas que ninguém pode ter.

Patrice Petro (1989) afirma que, nos filmes de Weimar, muitas vezes as mulheres beiravam o andrógino ou bissexual. Essas representações estão relacionadas ao fascínio da cultura de Weimar com as fronteiras mutáveis entre a identidade masculina e feminina, e com a expressão sexual fora dos padrões convencionais e até mesmo da lei. A figura andrógina da “Nova Mulher” reunia todos os símbolos de um corpo social fascinado pela transgressão da moral tradicional e pela construção de uma sociedade moderna. Todavia, esses ideais não significavam necessariamente uma mudança do *status quo* masculino e estavam limitados à manutenção das relações desiguais de poder entre os gêneros.

A “Nova Mulher” foi muitas vezes confundida com a prostituta, tanto por sua aparência quanto por seu comportamento mais liberal. Como resultado da sexualidade feminina mais livre na República de Weimar, os significados atribuídos à figura da prostituta se ampliaram e se tornaram mais complexos, como afirma Smith (2013). A circulação de mulheres por espaços que antes eram tradicionalmente ligados à solicitação sexual, o uso de maquiagem e de roupas mais curtas, os relacionamentos por companheirismo, obscureceram as distinções tradicionais que relacionavam as mulheres à prostituição. No filme, Lulu contempla essa ambiguidade entre as mulheres modernas e os novos comportamentos sexuais. A liberdade com que a personagem transita pelo universo social, flertando deliberadamente com os homens a sua volta, usando roupas coladas, maquiagem e fumando, a coloca em um espaço dúbio entre mulher emancipada e prostituta.

No entanto, Lulu não é uma prostituta no sentido tradicional. Durante todo o filme, não há uma operação econômica da troca do corpo por dinheiro. Mas, como uma “mulher mantida”, nas palavras de Elsaesser (1983, p. 275, tradução nossa⁶³), Lulu é entendida como uma prostituta alpinista. Através dos seus relacionamentos amorosos, ela busca elevar o seu *status social* e sua condição financeira. Sua aparência atraente e suas roupas provocativas colocam Lulu no lugar da mulher sexualmente disponível. No primeiro ato, Lulu é apresentada vestindo um *pegnoir* branco com um grande decote e costas nuas. No entanto, pela sua aparente boa condição financeira – o apartamento de luxo e sua bolsa cheia de notas de dinheiro – ela não é lida, à primeira vista, como uma prostituta. Saunders (2015) atenta para o fato de que Lulu transita entre a respeitabilidade burguesa e a prostituição.

Figura 3 - Primeira aparição de Lulu, que veste um *pegnoir*.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 00:03:25. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

⁶³ No original: Kept Woman.

A questão de classe é um fator fundamental de diferenciação entre a “Nova Mulher” e a prostituta. Se as duas se assemelham na aparência e no comportamento, é a independência financeira que define a mulher moderna e emancipada. À primeira vista, Lulu é uma mulher independente. Ela não tem obrigações domésticas, não possui um núcleo familiar, trabalha na noite, tem amantes e mora sozinha. No entanto, logo no primeiro ato, Schigolch apresenta para o espectador a origem humilde de Lulu e sua condição de mulher mantida. “Ele cuida bem de você, o editor-chefe Dr. Schön... mas... um amigo não garante nosso futuro⁶⁴”, fala Schigolch. É nesse ponto que Lulu se aproxima da figura da prostituta.

Na interação com o leitorista, na sequência de abertura do filme, ela recebe um tratamento cortês, apesar de seu traje sensual. Aqui, a boa condição financeira da personagem se sobressai no julgamento social. Lulu serve um licor para o leitorista, que deixa cair as moedas no chão, mas não as pega. Em *close-ups*, a câmera enfatiza a troca de olhares entre os dois. O flerte é interrompido com a chegada de Schigolch. O leitorista se oferece para atender a porta, em um gesto cavalheiresco. Ele se surpreende com a presença do homem desalinhado e tenta despachá-lo rapidamente com uns trocados. Lulu nota a presença de Schigolch, corre em sua direção com entusiasmo e o arrasta para dentro do apartamento, abandonando o leitorista, sem trocar mais nenhuma palavra. O homem não esconde seu semblante de decepção, demonstrando sua quebra de visão sobre a anfitriã. Ele logo apanha suas moedas do chão, com impaciência. McCarthy (2009) atenta para as moedas caídas no chão com a finalidade de sustentar a ilusão de um bordel movimentado. Nesse momento, o leitorista passa a ver Lulu não mais como uma moça respeitável, mas como uma meretriz.

Mais notável do que o fluxo de dinheiro presente na sequência, evidenciado pela transação econômica entre Lulu e o leitorista e Lulu e Schigolch, é o fluxo de homens entrando e saindo do apartamento da personagem. O leitorista deixa o apartamento para dar lugar à Schigolch. Dr. Schön, por sua vez, deixa o apartamento e sua presença é substituída pela de

⁶⁴ No original: “Er sorgt ja ganz nett für Dich,, der Herr Chefredakteur Dr. Schön... aber... ein Freund garantiert noch nicht unsere Zukunft.”

Rodrigo. Esse fluxo de idas e vindas de homens no apartamento de Lulu é evidenciado no plano que revela o cruzamento entre Rodrigo e Dr. Schön nas escadas do prédio. A sensação de um bordel movimentado é então aqui amplificada.

Figura 4 - Dr. Schön e Rodrigo se cruzam na escada do prédio de Lulu.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 00:17:08; 00:17:10; 00:17:12. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

Apesar de Lulu ser apresentada como uma prostituta, Tholass-Dissert (2015) observa que não há nenhuma cena em que Lulu receba dinheiro ou um presente em troca de seus serviços. Tirando pelo fato implícito de que Dr. Schön que paga pelo seu estilo de vida – seu apartamento luxuoso, seus casacos da moda - não vemos em tela Lulu recebendo algum tipo de pagamento diretamente associado a serviços sexuais realizados. Na verdade, em diversos momentos a personagem nega o controle masculino sob o seu corpo. Mesmo como uma mulher casada, Lulu se nega a se comportar como a mulher “domesticada”, a “boa” mulher, casta e obediente ao marido, levando ao fracasso do seu casamento. Já em fuga, Lulu se recusa a ser vendida para o egípcio. Ela diz para Casti-Piani: “Eu não posso ser vendida. Isso é pior que a prisão⁶⁵.” Mesmo ao final do filme, sendo obrigada a sair nas ruas atrás de um cliente para tirar alguns trocados, a personagem não consegue concluir nenhuma negociação e acaba acolhendo de graça o homem com quem ela simpatizou. Do começo ao fim do filme, Lulu não apresenta submissão ou deferência social, seguindo apenas os seus próprios desejos, que no final demonstram ser fatais para a protagonista.

Cada personagem deseja algo dela, seja dinheiro, seja prazer. Como Lulu mesma desabafa no início do segundo ato para a condessa Geschwitz: “Alwa é

⁶⁵ No original: “Ich kann mich nicht verkaufen lassen. Das ist schlimmer als Zuchthaus.”

o meu melhor amigo -, ele é o único que não quer nada de mim...⁶⁶". No entanto, é a não correspondência ao desejo masculino que leva a personagem à tragédia. Seu destino é ditado no final do quarto ato, quando Dr. Schön coloca uma arma em sua mão, para que ela se suicide. "Mate-se... para não me tornar um assassino também!⁶⁷", fala Dr. Schön para Lulu enquanto pressiona a arma em seu peito. O imperativo masculino em seu extremo ditando não só como se deve viver, mas como se deve morrer. Lulu reluta, mas acaba disparando a arma. É a partir desse incidente que iniciará a tragédia da personagem.

Nesse sentido, McCarthy (2009) faz uma leitura interessante do filme, lendo-o pelo viés do que os homens podem ter tirado de Lulu no ato de subjuga-la. O filme mostra em diversos momentos Lulu distribuindo dinheiro aos homens, ou sendo cobrada para que o faça. No começo do filme, ela paga o leiturista que trabalha em seu apartamento. Mais na frente, Schigolch tira uma boa quantia de dinheiro de sua bolsa. Após Alwa perder todo o dinheiro no cassino clandestino, Lulu tira seu colar de pérolas e o entrega. Mais uma vez Alwa perde no jogo, e Lulu novamente providencia, através de Geschwitz, mais dinheiro, porém Alwa o perde novamente. Nessa altura, Lulu recebe ameaças de Rodrigo e de Casti-Piani para que ela dê dinheiro a eles. E, ao final do filme, na total miséria, é Lulu quem sai nas ruas para ir atrás do sustento dos personagens masculinos.

Desta forma, Lulu é apresentada como um corpo lucrativo, uma mercadoria que pode ser negociada, um corpo que tem preço, logo, como um corpo a ser explorado. No penúltimo ato do filme, Lulu reclama para Schigolch: "Dinheiro... todo mundo... todos querem dinheiro!⁶⁸". A sequência do cassino clandestino exemplifica bem essa relação de corpo lucrativo que é imposta à personagem. Após diversas chantagens, Rodrigo vê um senhor rico na sala de jogos e tenta apresentá-lo à Lulu, que consegue desviar. Enquanto isso, Alwa participa de um jogo de cartas, com o dinheiro dado por Lulu, ao mesmo tempo em que Casti-Piani negocia Lulu com o egípcio. Na sequência, os personagens masculinos tentam tirar proveito da sexualidade da mulher, negociando o seu futuro, sem a participação e o consentimento da personagem, e apenas para

⁶⁶ No original: "Alwa ist mein bester Freund -, er ist der Einzige, der nie etwas von mir will..."

⁶⁷ No original: "Töte Dich selbst... damit Du mich nicht auch noch zum Mörder machst!"

⁶⁸ No original: "Geld... alle... alle wollen sie Geld!"

benefício próprio. No fim, ninguém consegue o que queria e Lulu é obrigada a fugir mais uma vez, agora para Londres.

Como um corpo lucrativo, Lulu se mostra ausente enquanto sujeito e superpresente enquanto objeto. Como coloca Laura Mulvey, “a mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico” (Mulvey, 1983, p. 444, grifo da autora). Sua profissão como dançarina reforça seu caráter de espetáculo no filme, exibida no palco para a plateia, na trama para os personagens masculinos e no centro da narrativa fílmica para o espectador. Ela vai significar o desejo dos personagens masculinos, e é esse desejo que move a narrativa fílmica. Por outro lado, tanto Alwa, quanto Geschwitz, são apaixonados por Lulu na trama, mas não terão seu amor retribuído. De certa maneira, Lulu faz com que os personagens joguem de acordo com as regras do seu próprio jogo. Assim, Saunders (2015) aponta que o filme é estruturado pela tríade sexo, dinheiro e ascensão/queda social. Os personagens desejam algo dela, mas ela também deseja algo de volta.

5.4 Entre *close-ups* e desejo: sexualidade feminina como destruição

Lulu é apresentada pelo seu atributo erótico. Seus figurinos, ao longo do filme, evidenciam o seu corpo delgado, com decotes ou costas nuas. Mas Pabst não exagera em uma caracterização demasiadamente sensual da personagem, pois no filme o poder sexual da personagem se concentra no olhar. Como afirma Doane (1991), o filme é estruturado por uma ótica do erotismo baseada em uma rede de olhares entre Lulu e os demais personagens. Essa troca de olhares é enfatizada pelos diversos *close-ups* ao longo do filme, que sublinham o desejo dos personagens. Quase não há planos detalhes do corpo de Lulu, somente do rosto. No filme, o órgão do desejo é o olho.

Na cena do seu julgamento, Lulu usa um véu negro. O acessório aqui serve não somente para caracterizar a nova viúva, mas também para mascarar o seu olhar. A função do véu é dissimular, esconder o indecente do decente. Ao ser apresentada para o júri, Lulu mantém a cabeça virada para baixo, como quem não deseja denunciar sua verdade. Se os olhos são as janelas da alma, então não há nada a ser visto. Lulu é um sujeito desalmado, provido apenas da

sexualidade primitiva. Mas não tarda até Lulu mostrar seu controle sobre o homem. Na fala do promotor de acusação, um *close-up* do rosto de Lulu evidencia seu olhar. Ao ser fitado, o promotor perde as palavras, como quem está sob um feitiço. Através do seu olhar, Lulu exerce um poder quase hipnótico nos personagens. Nesse momento, Pabst parece inverter a dicotomia do cinema clássico dividido entre a mulher na condição de objeto para ser olhado, e o homem como o possuidor do olhar. Aqui, quem é a dona do olhar é a mulher, é Lulu que direciona a ação da visão. Os homens, ao serem olhados, perdem seu poder, por isso, ficam constantemente desconcertados.

Figura 5 - Lulu fita o promotor.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 01:03:38. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

Os *close-up* do rosto de Lulu são quase todos envoltos por um jogo de sombra e luz que escurece o plano de fundo, deixando apenas seu rosto aparente no quadro. A destituição de plano de fundo remove a personagem do espaço reconhecível, por isso mesmo Doane (1991) vai afirmar que o carácter altamente erótico da imagem é função da sua falta de espacialização, da falta do contexto que pese com um propósito diegético. O rosto iluminado sob o fundo

negro de Lulu a eleva quase a um estado de divindade, deixando de ser Pandora para se tornar Afrodite. Roland Barthes, em seu livro *Mitologias*, reflete sobre o rosto de Greta Garbo, em uma época do cinema em que “o enfoque do rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como um filtro” (Barthes, 2001, p. 47). Pabst parece querer evocar esse mesmo efeito ao filmar o rosto de Louise Brooks. Nos *close-up* extremos, a personagem é envolta de uma aura etérea, como em um sonho. A imagem é difusa, seus olhos são brilhantes. Há um excesso da presença de Lulu nesses planos, ela assim se torna a própria imagem.

Figura 6 - Super *close-up* de Lulu



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 02:01:40. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

Pabst estava interessado em misturar sensualidade com uma inocência e fragilidade beirando a infantilidade. Em seu livro de memórias, Louise Brooks comenta que Pabst tornou Lulu “tão ‘docemente inocente’ quanto as flores que enfeitavam seus trajes e enchia as cenas da peça” (Brooks, 1983, p. 153, grifo

da autora, tradução nossa⁶⁹). O comportamento infantil de Lulu é principalmente evidenciado na sua relação com Schigolch, seu primeiro mecenas e pai. Na sua presença, Lulu age como uma pequena garotinha, sentando-se em seu colo e o abraçando com ternura. Schigolch, por sua vez, sempre a trata com vocativos carinhos como “minha pequena Lulu”, “minha criança”. Esse comportamento infantilizado da personagem é evidenciado em outros momentos do filme. Ao ser apresentada a Rodrigo, um forte acrobata de circo, Lulu se pendura em seu braço, se balançando como quem se balança em um brinquedo.

A infantilidade de Lulu é contrastada com a autoridade masculina no filme. Aqui, a fragilidade e o comportamento imaturo da personagem amplifica o poder e a racionalidade dos personagens masculinos. No entanto, Lulu não demonstra submissão e deferência ao autoritarismo masculino, que por sua vez responde com violência contra tal rebeldia. No segundo ato, Lulu se nega a se apresentar na frente de Dr. Schön e sua noiva Charlotte. Dr. Schön tenta convencê-la a se apresentar, grita, a puxa pelo braço, põe o dedo em sua cara, mas Lulu não cede. Os dois se trancam no armário do teatro, onde Lulu esperneia infantilmente. Dr. Schön aperta o corpo de Lulu e a chacoalha com brutalidade. A câmera enfoca o corpo quase desnudo de Lulu, e logo em seguida o rosto colérico de Schön, enfatizando como a natureza sexual do corpo feminino desestabiliza a racionalidade do homem e evoca seu instinto primitivo agressivo. Essa cena demonstra como a mulher, um ser irracional e saturado de sexualidade, ameaça a racionalidade e o domínio do homem, devendo ser neutralizada, disciplinada ou castigada. No final da cena, é Lulu quem sai vitoriosa. Após ceder à birra de Lulu, Dr. Schön é flagrado aos beijos com sua amante no armário por sua noiva e seu filho Alwa, resultando na dissolução de seu noivado.

⁶⁹ No original: ““sweetly innocent” as the flowers that adorned her costumes and filled the scenes of the play”

Figura 7 - Dr. Schön aperta o corpo de Lulu e a chacoalha com brutalidade.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 00:37:06; 00:37:08; 00:37:10. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

Ao longo do filme, os personagens masculinos tentam controlar ou limitar a personagem através da força física, da opressão sexual, da dominação financeira, do cárcere ou do casamento. No entanto, Lulu recusa o papel designado para a mulher na sociedade e permanece no controle do seu corpo. Nesse sentido, é na forma que Lulu vive sua sexualidade que a noção de emancipação da personagem é definida. Lulu experiencia sua sexualidade de forma livre, sem amarras, deixando-se guiar pelos impulsos de seus desejos sexuais. Apesar disso, a personagem não busca duelar com os homens com quem se relaciona, tentando impor uma superioridade do sexo. Além do mais, sua expressão livre e desimpedida a leva para um lugar do inconsequente. Louise Brooks interpreta Lulu como trágica e “sem senso de pecado” (Brooks, 1983, p. 155, tradução nossa⁷⁰). De fato, Lulu se desvincula de qualquer preocupação com as consequências que a expressão de sua sexualidade tem para os outros, e para si mesma. O ápice dessas consequências é evidenciado na cena final do filme, quando Lulu é morta por Jack, o Estripador, ironicamente na cena mais romântica do filme.

Jack é apresentado no início do oitavo ato. O personagem surge desespacializado, saindo por uma névoa, vestindo um sobretudo e um chapéu que cobre seus olhos. Ele caminha olhando para baixo, seu andar é melancólico. É noite da véspera de Natal, Jack se depara com o Exército de Salvação. Em uma troca de olhares, ele atrai a atenção de uma integrante da instituição de caridade. Ela vai até ele e o entrega uma caneca com uma bebida quente. Os *close-ups* evidenciam a rede de olhares entre os dois. Jack tem o olhar coberto

⁷⁰ No original: “[...] no sense of sin.”

pela sombra do chapéu, assim como Lulu com o véu na cena do seu julgamento. A mulher o encara inocentemente, seu rosto é claro e iluminado, diferente do de Jack, envolto em sombras. Em um leve movimentar de cabeça, os olhos de Jack são parcialmente revelados. Seu olhar é triste. Ele se afasta, mas a mulher o segue e insiste em ajudá-lo. Agora, o rosto dela também está envolto de sombras, seus olhos brilham. “Eu não posso ser ajudado⁷¹”, responde ele. O jogo de sombras evidencia a luta interna do personagem. Jack é ciente de sua condição, é ciente das consequências de seus impulsos, diferentemente de Lulu.

Figura 8 - *Close-up* de Jack, o Estripador.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 01:51:00. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

Mais à frente, Lulu está parada em uma esquina, à espera de algum possível cliente. Jack passa e ela o puxa pelo braço. O homem reluta, continua andando, ignorando-a. Lulu insiste e o leva até o sótão. Na escada, Jack reluta novamente, tenta ir embora explicando que não tem dinheiro. Lulu insiste e responde que ela gostou dele. Nesse momento, ele cede e agarra a mão da

⁷¹ No original: “Mir kann man nicht helfen.”

personagem. Mais uma vez, uma sequência de *close-ups* dos personagens evidencia uma rede de olhares que sublinham os desejos ocultos deles. Jack fita Lulu com olhos oblíquos, tomado pela vontade de matar, e tira a faca do bolso do sobretudo. Lulu, com seus olhos brilhantes, mais uma vez usa seu olhar para resgatar o poder para si. Jack então joga discretamente sua faca fora. Seus olhos mudam de expressão, ele sorri e sobe para o sótão com Lulu.

No sótão, sentada no colo de Jack, Lulu acha um ramo de visco e uma vela no bolso do paletó de seu acompanhante. Ela acende a vela e, abraçados, observam os símbolos natalinos em cima da mesa. Jack pega o ramo de visco e coloca acima da cabeça de Lulu. “Você está sob o visco... agora você tem que se deixar beijar⁷²”, diz ele para a personagem. Mas, quando Lulu se inclina para beijá-lo, a luz do lampião se apaga, provocando uma mudança de estado interno de Jack. A luz se torna escuridão. O personagem é tomado pelo instinto assassino. O *close-up* de seu rosto enfatiza seus olhos oblíquos, evidenciando seu desejo mortífero, que olha para a faca em cima da mesa com excitação. Jack pega a faca, dá um beijo em Lulu e a apunha-la pelas costas.

Essa sequência final do filme, referente ao encontro de Lulu com Jack, o Estripador, até a morte da personagem, guarda algumas semelhanças com a sequência da morte de Dr. Schön. Somos apresentados ao instinto assassino de Jack através de um *close-up* lateralizado do personagem, seguido pelo plano detalhe da faca em sua mão. Da mesma forma, antes de atirar em Dr. Schön, a câmera enfoca Lulu em um *close-up* lateralizado, seguido pelo plano detalhe da arma em sua mão. O desejo de matar Lulu é evidenciado pelo *close-up* frontal tanto de Jack, quanto de Dr. Schön, em uma expressão sombria. Ambas as sequências constroem seu suspense em cima da relutância da concretização do desejo que move a ação. Dr Schön deseja que Lulu se mate, mas a personagem luta contra o seu noivo. Jack deseja assassinar Lulu, no entanto, reluta para não o fazer. No final da sequência, antes de cair morto no chão, Dr. Schön beija Lulu e a abraça, assim como Lulu morre abraçada com Jack, após ser beijada por ele.

⁷² No original: “Du bist unter dem Mistelzweig... jetzt musst Du Dich küssen lassen.”

Figura 9 - *Close-up* lateralizado e plano detalhe de Lulu.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 00:57:38; 00:57:41. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

Figura 10 - *Close-up* lateralizado e plano detalhe de Jack.



Fonte: A Caixa de Pandora, 1929, G. W. Pabst. Min: 02:01:20; 02:01:43 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

O fascínio e o ódio caminhavam lado a lado. O desejo de possuir e a impossibilidade de domar tal sexualidade desenfreada, logo, se transformava na necessidade da punição. No primeiro ato, Dr. Schön tenta acabar a relação com Lulu, porém, com desdém, ela responde: “Você tem que me matar se quiser se livrar de mim⁷³”. Nesse sentido, o desfecho do filme pode ser lido como uma vingança dos homens contra Lulu, a vitória do patriarcado através da aniquilação da mulher sexual. Talvez seja por isso que a cena do assassinato de Lulu tenha tamanho romantismo. Finalmente os homens no filme conseguiram dar vazão ao seu desejo. Podemos entender assim que o filme gira em torno não do amor sexual, mas do ódio sexual. Louise Brooks (1983), se referindo aos dois filmes

⁷³ No original: “Totschlagen musst Du mich, wenn Du loskommen willst von mir.”

que fez com Pabst – *A Caixa de Pandora* (1929) e *Diário de uma Garota Perdida* (1929), relata que Pabst estava conduzindo uma investigação sobre suas relações com as mulheres, despertado pelo ódio sexual. Curiosamente, Brooks (1983) relata que o ator que interpretou Dr. Schön, Fritz Kortner, tinha sentimentos por ela (ou pela personagem Lulu) que combinavam paixão sexual com um desejo igualmente apaixonado de a destruir.

Há uma ligação implícita entre Jack e Lulu. Ambos carregam um impulso primitivo, ambos são personagens “antediluvianos”. A cena de apresentação de Jack, em plano fechado saindo da névoa londrina, confere ao personagem a atmosfera de desterritorialização, de mistério e incertezas. Não sabemos quem ele é, nem para onde vai. Descobrimos que é um criminoso através de um cartaz pregado em uma parede na rua, avisando às mulheres e meninas sobre um assassino sexual a solta. Jack anda pela cidade à procura de sua próxima vítima, mas ele reluta contra esse instinto, sente culpa. Nesse ponto, ele e Lulu divergem. Lulu é desprovida de culpa ou remorso. Se Jack luta contra seu instinto, Lulu é o próprio instinto. No sótão, os dois parecem compartilhar de um mesmo sentimento melancólico ao fitar a vela e o ramo de visco. Na noite da véspera de Natal, os dois oferecem conforto um ao outro, como estranhos, foragidos, marginais, criminosos e iguais.

Figura 11 - Lulu e Jack se confortam.



Fonte: *A Caixa de Pandora*, 1929, G. W. Pabst. Min: 02:04:43. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEHW14oLo1E&t=2s>>. Acesso: 18 out. 2023.

Segundo Barbara Hales (1996), havia uma tendência generalizada na Alemanha de Weimar de rotular a mulher sexual como criminosa. O entendimento de que existia uma relação entre a sexualidade excessiva e o comportamento criminoso da mulher era sustentado pelos discursos médicos do período. Os tratados médicos que exploravam a natureza da mulher na virada do século XIX viam a manifestação de uma sexualidade feminina percebida como não natural como uma ameaça à sociedade. A mulher era por natureza irracional, instintiva e possuidora de um sexo passivo, mas seus impulsos eram apaziguados pela maternidade. Desta forma, Lambroso e Ferreiro escrevem em 1899 que a falta de sentimentos maternais, e as tendências intensamente eróticas, levam as mulheres a se transformarem em um criminoso mais cruel do que qualquer homem (Lambroso; Ferreiro, 1899 *apud* Hales, 1996).

No início do século XX, o filósofo Otto Weininger (1903 *apud* Hales, 1996) publica o livro *Geschlecht und Charakter* (Sexo e Caráter) onde afirma que a existência da mulher se baseia unicamente na sua sexualidade. De acordo com Weininger (1903 *apud* Hales, 1996), a mulher deseja o reconhecimento de sua beleza, pois o seu valor deriva da adoração do homem, e é através do sexo que a mulher consegue o que deseja. Esta noção é recorrente no trabalho de muitos cientistas e investigadores de Weimar. Em 1923, o criminologista Erich Wulffen, na obra *Woman as a Sexual Criminal* (Mulher como criminosa sexual), após traçar a “psicosexualidade da mulher” e analisar vários crimes atribuídos às mulheres, Wulffen postula que “o crime feminino está enraizado no sexo” (Wulffen, 1923, p. 49 *apud* Hales, 1996, p. 104, tradução nossa⁷⁴). Se o desejo, como coloca De Lauretis (1984), é uma propriedade dos homens, a mulher então, nesse sentido, não pode desejar. Sua sexualidade é reduzida à sua condição de receptáculo do desejo masculino e à sua função natural de reprodução. Desta forma, a mulher sexual nega sua própria natureza de mulher e se coloca assim como um perigo ao poder masculino, ameaçando o seu domínio.

Como uma mulher independente, não-maternal e sexualizada, Lulu sintetiza todas as características da mulher sexual criminosa presente nos

⁷⁴ No original: “Female crime is rooted in sex.”

discursos médicos e sociais. Ela usa do seu atributo erótico para elevar seu *status social*, como vemos na relação com Dr. Schön. No entanto, Lulu flerta deliberadamente com os homens a sua volta, independentemente da camada social, como no caso em que ela flerta com o leitorista e com Jack, o Estripador, mesmo sem ele ter dinheiro para dar. Lulu usa do flerte não somente para conseguir algo que quer, mas também para se autoafirmar. Sua identidade é definida por sua beleza e sensualidade. No segundo ato, ao ser perguntado por Alwa porque ele não se casa com Lulu, Dr. Schön responde: “Você não se casa com mulheres assim! Isso seria suicídio⁷⁵.” Mais à frente, ao se ver obrigado a casar com Lulu, Dr. Schön fala para Alwa: “Agora vou me casar com Lulu! ...Esta é a minha execução!⁷⁶” Na fala de Dr. Schön está evidente o discurso moralizante que dividia as mulheres entre “boas” e “más”, aquelas que se deve casar, e aquelas que não se deve casar, aquelas que obedecem às leis morais e as que não obedecem.

A mulher sexual evidentemente pertence à esfera das “más” mulheres, e a sua associação pode ser perigosa e até mesmo fatal. A morte de Dr. Schön por Lulu confirma o discurso moral que relaciona a sexualidade feminina ao ato criminoso, assim como confirma a tese de Wulffen de que o crime feminino tem origem sexual. O discurso utilizado pelo promotor de acusação, na sequência do julgamento de Lulu, vai seguir essa mesma linha de raciocínio da mulher sexual enquanto criminosa. Em sua fala, o promotor não se baseia em dados objetivos, mas evoca o mito de Pandora para acusar a ré: “Eu a chamo de Pandora: pois através dela todo o mal veio sobre o Dr. Schön!⁷⁷”. O que está sendo julgado não é Lulu enquanto sujeito, mas sua sexualidade. Tal qual o mito de Pandora, a natureza sexual de Lulu é culpada por trazer a maldade para o mundo, nesse caso, para Dr. Schön.

A narrativa de Lulu está diretamente relacionada ao arquétipo moral e religioso da “mulher caída”, que teve sua origem no ato do pecado original praticado por Eva (Anderson, 1993). Eva, ao ser enganada pela cobra e comer o fruto proibido, teria perdido sua inocência e se tornado impura, sendo

⁷⁵ No original: “Solche Frauen heiratet man nicht! Das wäre Selbstmord.”

⁷⁶ No original: “Jetzt heirate ich Lulu! ... Das ist meine Hinrichtung!”

⁷⁷ No original: “Ich nenne sie Pandora: denn alles Unheil kam durch sie über Dr. Schön!”

responsável, assim, pela queda da humanidade. A queda de Eva tem uma conotação tanto moral quanto sexual, de modo que, o termo “mulher caída” foi recebendo diversos significados ao longo dos tempos. Anderson (1993) aponta que o termo tem sua aplicação a uma série de identidades femininas como: prostitutas, mulheres solteiras sexualmente ativas, adúlteras, bem como mulheres delinquentes das classes mais baixas. Segundo Nina Auerbach (1982), sua mistura maliciosa de inocência e experiência passou a incorporar tudo na feminilidade que estava perigosamente além das fronteiras sociais. Assim, a “mulher caída” se tornou uma criatura não governada pela lei, a pura mulher (Mitchell, 1981 *apud* Auerbach, 1982). Essa ideia de uma essência da mulher estava no cerne da criação de Wedekind, provavelmente por isso a ligação com o mito de Pandora, a primeira mulher na mitologia grega.

Na contramão do promotor, o discurso do advogado de defesa inocenta Lulu dos acontecimentos ocorridos ao longo da narrativa. Há uma intenção de Pabst de reverter o papel ativo da personagem para um papel passivo, colocando-a como vítima na narrativa, como afirma Brooks (1983). Sobre isso, Lamb observa que “são os homens que pretendem explorar a engenhosidade de Lulu, seja para gratificação sexual pessoal ou lucro financeiro, os responsáveis pelos conflitos e tragédias que seguem seu rastro, e não a própria Lulu” (Lamb, 1995, p. 130, tradução nossa⁷⁸). Nesse sentido, a personagem vai assumir um papel meramente passivo, apesar de estar no centro da ação. Os acontecimentos se desenrolam principalmente através da reação dos personagens masculinos ao comportamento da protagonista.

É vendo Lulu no colo de Schigolch que Dr. Schön a coage com uma arma, levando à sua própria morte. No tribunal, a fuga de Lulu é planejada e executada por Geschwitz, Schigolch e Rodrigo. Já em fuga, Lulu planeja ir para Paris, mas Alwa, manipulado por Casti-Piani, muda os planos. No navio clandestino, Alwa perde todo o dinheiro em jogos de azar, enquanto Lulu é chantageada por Rodrigo e por Casti-Piani, se vendo obrigada a fugir mais uma vez. Já em Londres, na total miséria e beirando à fome, Lulu é induzida por Schigolch a se

⁷⁸ No original: “It is the men intent on exploiting Lulu’s ingeniousness, whether it be for personal sexual gratification or financial profit, who are responsible for the conflicts and tragedies which follow in her wake, and not Lulu herself.”

prostituir, ato a partir do qual vai levar a personagem à morte. Nesse sentido, a caracterização original da Lulu de Wedekind como uma personagem engenhosa, que atrai, seduz e mata seus amantes, é aqui invertida. No filme de Pabst, a vítima é Lulu. Os personagens que a exploram ao longo da trama, a levando à ruína. Lulu é apenas o objeto do desejo masculino, usado, apreciado, explorado e descartado.

No entanto, por mais que Pabst intencione colocar Lulu na posição de vítima, o discurso fílmico está mais próximo do discurso do promotor de acusação do que do advogado de defesa. A sexualidade feminina é mostrada como uma força perigosa, destrutiva e negativa que leva os personagens masculinos à ruína. Dr. Schön é destruído por não resistir a sedução da mulher e por tentar controlar sua sexualidade através do casamento. Alwa é levado à degradação por se apaixonar por Lulu. Rodrigo é morto em uma armação entre Lulu e Schigolch por tentar tirar vantagem sobre a personagem. E, ao final do filme, a ordem é restaurada através da destruição da mulher sexual.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A República de Weimar atraiu significativa atenção de historiadoras feministas que estavam interessadas nas experiências das mulheres na modernidade. As mudanças sociais ocorridas na Primeira Guerra Mundial e as políticas liberais da República propiciaram o surgimento de uma “Nova Mulher”, baseada nos conceitos de igualdade e de modernidade. O entendimento da República de Weimar como uma experiência emancipatória para as mulheres deriva do surgimento dessa nova agência feminina e dos direitos conquistados pelas mulheres durante o período. Leis de aborto mais brandas, descriminalização da prostituição, abertura de novas possibilidades de carreiras, acesso a métodos contraceptivos e a obtenção de direitos políticos e de cidadania igual aos homens foram alguma das conquistas femininas consideráveis. No entanto, quão emancipatória, de fato, foi a experiência das mulheres na República de Weimar?

Muitos dos direitos e oportunidades concedidos às mulheres nos primeiros anos da República de Weimar não foram acolhidos por todas as mulheres, principalmente por aquelas ligadas a grupos religiosos. Um grande contingente feminino via as mudanças da nova república com desconfiança e desejavam um retorno das esferas separadas entre homens e mulheres. Além disso, nem todas as mulheres puderam usufruir das novas oportunidades oferecidas pela nova república. Mulheres vivendo em zonas rurais ou zonas afastas do centro urbano, no geral, foram pouco afetadas pelas novas políticas. Já as mulheres jovens e moradoras dos centros urbanos, foram, por outro lado, capazes de se beneficiar com as novas oportunidades abertas para elas.

Um grande ganho para as mulheres foi a obtenção de plenos direitos políticos e cidadania. A constituição de Weimar concedeu o sufrágio feminino às mulheres com mais de 20 anos e a igualdade entre os gêneros, em princípio. As mulheres tiveram a oportunidade, pela primeira vez, de participar ativamente da vida política, o que ocasionou a presença em massa das mulheres nas primeiras eleições. No entanto, logo percebeu-se que a participação feminina nos partidos, muitas vezes, ocupava um lugar meramente figurativo. Muitos partidos aceitavam o ingresso das mulheres para conseguir mais votos do eleitorado feminino, mas elas ficavam dependentes da boa vontade de seus companheiros

políticos, tendo suas demandas relegadas a pautas separadas e menos importante. Essa realidade foi responsável pela desilusão das mulheres com a política e na sua conseqüente evasão dessa esfera nos anos seguintes da República.

No mercado de trabalho, houve um aumento da participação das mulheres durante a República de Weimar. A Primeira Guerra Mundial levou muitas mulheres aos postos de trabalho e deu oportunidade às mulheres trabalharem em outras indústrias, diferente daquelas que elas estavam habituadas a trabalhar. Essa tendência continuou após a guerra, com muitas mulheres deixando o serviço doméstico e a agricultura para ingressar no trabalho manual na indústria. Com a racionalização, as mulheres foram empurradas cada vez mais para trabalhos mal remunerados que exigiam pouca, ou nenhuma, qualificação. Nesse cenário, as mulheres raramente ocupavam cargos de chefia ou de supervisão, de forma que, a desqualificação da mão de obra e subordinação gerou um sentimento de falta de autoestima nas mulheres e perda de posição social.

O trabalho de colarinho branco foi o setor que mais cresceu para o trabalho feminino. Mesmo com a baixa remuneração, muitas mulheres preferiam o trabalho de colarinho branco pelo seu *status* elevado, pelas horas fixas de trabalho, por ter melhor regulação e leis de proteção ao trabalho e pelo ambiente mais limpo e tranquilo, diferente das fábricas sujas e barulhentas. A beleza e a juventude eram essenciais para a trabalhadora de colarinho branco, pois elas lidavam diretamente com uma clientela de classes mais abastadas. Logo a trabalhadora de colarinho branco se tornou a imagem típica da “Nova Mulher”, trabalhadoras assalariadas, trajando roupas elegantes, cortes de cabelos modernos, trabalhando de dia e frequentando atividades de lazer a noite.

O ingresso da mulher no mercado de trabalho foi fundamental para a percepção da emancipação feminina, no entanto, nem todo trabalho pode ser considerado emancipatório uma vez que para ser considerado como tal, ele precisa garantir a liberdade econômica. A maioria das trabalhadoras de colarinho branco eram jovens, solteiras e moradoras do centro urbano. Muitas não ganhavam o suficiente para ter uma independência financeira, então moravam com seus pais e contribuía no serviço doméstico. O seu salário lhe servia então

para pagar suas roupas, cosméticos e atividades de lazer. Nesse caso, muitas entendiam o trabalho como um ofício para se manter enquanto não se casavam.

A melhoria mais significativa na vida das mulheres durante a República de Weimar, afirma Boak (2013), foi a possibilidade de controlar sua fertilidade. Isso significava que as mulheres passaram a poder escolher a quantidade de filhos que desejavam ter, ou não ter, e decidir sobre o tamanho de sua família. Essa melhoria influenciou a vida das mulheres não somente no âmbito sexual, como também na esfera econômica e profissional. Com uma família menor, as mulheres podiam reduzir o tempo com os afazeres domésticos e se dedicar a ter uma carreira, e tinham menos gastos também.

A experiência das mulheres durante a República de Weimar pode não ter sido necessariamente uma experiência emancipatória, pois não foi concedida a elas uma condição de plena igualdade com os homens. No entanto, é inegável os avanços e melhorias que as mulheres tiveram na esfera pública e privada. Infelizmente, a nomeação de Hitler como primeiro-ministro, em 1933, e a instauração do nacional-socialismo na Alemanha viria acabar com a maioria dos direitos conquistados pelas mulheres durante o período democrático.

Os avanços femininos na esfera política, social e profissional não foi bem recebido pelo contingente masculino, que se sentiam frequentemente ameaçados pelas conquistas das mulheres. A participação das mulheres no mercado de trabalho foi encarado como uma competição com os homens e um abandono do lar. A atuação política feminina intimidava uma sociedade que entendia a ação política como um ofício masculino. O maior controle da mulher sobre sua sexualidade e seu corpo foi ligado à diminuição das taxas de natalidade e preocupações com um possível fim da população alemã. A maior presença das mulheres em atividades de lazer e em ambientes noturnos, como cinemas e clubes de dança, foi entendido como uma degradação moral da mulher.

A “Nova Mulher”, por ser símbolo da modernidade de Weimar e combinar todos esses novos padrões de comportamentos e estilo de vida, foi o principal alvo dos discursos misóginos que viam nessas mudanças o principal motivo da crise política, econômica e social da Alemanha. O homem de Weimar estava experimentando uma perda de poder e falta de autoestima que foi traduzida em uma “crise da masculinidade”. As instabilidades na ordem de gênero teve como

consequência o fortalecimento crenças conservadoras de manutenção de valores e costumes tradicionais, apoiado por toda uma parcela da população que desejava uma “volta à normalidade”.

As ansiedades sobre os papéis de gênero refletiram na produção cultural do país e estavam sendo amplamente abordadas pelo cinema de Weimar. O cinema, dentro desse contexto, contribuiu ora para afirmar esses discursos, ora para combatê-los, e diversos filmes dessa época podem ser lidos como parte de mecanismos sociais de normatização de gênero, mas também como questionadores desses modelos sociais. Em meados dos anos 1920, durante o chamado período estabilizado (1924-1929), aflorou uma nova sensibilidade cultural marcada pela objetividade e sobriedade, cunhada de Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*).

A Nova Objetividade foi uma resposta ao idealismo do Expressionismo, buscando um retorno à arte representacional. No cinema, os filmes novo-objetistas se destacaram pelo realismo que trataram os temas sociais, assim como pela primazia técnica e pelo fascínio à modernidade e tecnologia. Segundo McCormick (2001), esse fascínio pela racionalidade, tecnologia e objetividade era uma resposta aos novos comportamentos de gênero, onde a ameaça feminina e o medo de uma feminização do homem era combatida com um excesso de tecnologia, objetividade e ciência, na esperança de controlar as instabilidades sociais e recuperar o “domínio masculino”. De modo geral, todas as mulheres de mente independente foram reduzidas a uma imagem generalizada para serem atacadas. Em sua análise do cinema de Weimar, Anjeana Hans (2014) conclui que o cinema de Weimar se destacou pela violência direcionada às suas protagonistas femininas.

Gravado ao final do período estabilizado, o filme *A Caixa de Pandora* (1929), do diretor novo-objetista G. W. Pabst, foi considerado uma representação libertária da sexualidade feminina, acompanhando o aparente *status* igualitário das mulheres supostamente garantidos pela constituição de Weimar. No entanto, alguns pesquisadores, como Stephen Lamb, protestam contra uma interpretação libertária do filme. Em sua análise sobre o filme, Lamb (1995) argumenta contra essa visão de liberdade sexual atribuído à protagonista e o interpreta como ancorado em discursos profundamente conservadores que reafirmam concepções patriarcais, concepções essas que entendem a

sexualidade feminina independente como uma força destruidora que deve ser controlada ou erradicada.

Assim sendo, o filme vai apresentar a tragédia da personagem Lulu, de mulher “emancipada” e com alto status social para a miséria e prostituição, terminando com sua morte por um assassino de mulheres. Na trama, a “Nova Mulher” termina sendo erradicada. Kracauer (1947) resume o filme como sendo sobre uma mulher de desejos sexuais insaciáveis que destrói a vida de todos ao seu redor, assim como a sua própria vida, e conclui que os personagens no filme servem para ilustrar a deterioração da nossa sociedade. No entanto, uma leitura simplista não nos permite ver outros significados que o filme pode tomar. Nesse sentido, McCarthy (2009) faz uma outra leitura do filme, colocando os personagens masculinos como responsáveis pela tragédia da personagem principal. Por esse ângulo, o declínio da protagonista não se desenrola a partir de suas ações, mas através da não correspondência aos anseios e desejos dos personagens masculinos.

O cinema está vinculado em todos os sentidos a outros sistemas de significações, sendo também um espaço de sexualidade, onde opera como atividade de modelação do imaginário social. A ligação das imagens na tela com seu referente no real se dá como uma produção subjetiva do espectador. A mensagem não é consumida passivamente, mas construída juntamente ao público a que se dirige. Assim, por mais que o objetivo de um filme seja transmitir um discurso específico, ele pode emitir múltiplos sentidos que terão efeitos diferentes para diferentes interlocutores. Como aponta McCormick, se referindo ao viés patriarcal do cinema de Weimar, mesmo que o cinema reforce a ideologia dominante, “é razoável supor que a ideologia dominante dentro de um filme nem sempre será capaz de eliminar todos os traços de subversão [...] e certamente não para todos os espectadores em todos os momentos.” (McCormick, 1993, p. 663, tradução nossa⁷⁹).

Sabendo disso, o presente trabalho entende que a construção da imagem da “Nova Mulher” no filme *A Caixa de Pandora* (1929) está ancorada nos discursos sociais de ansiedades de gênero de sua época e representa tanto o

⁷⁹ No original: “But it is also reasonable to assume that dominant ideology within a film will not always be able to eliminate all traces of subversion [...] and certainly not for all spectators at all times.”

fascínio quanto o medo dos homens para com a nova agência feminina. Lulu não representa a mulher sexualmente ativa de Weimar, mas a visão dos homens sobre essa mulher. Nesse sentido, a mensagem do filme pode ser ambivalente, podendo a representação da sexualidade da “Nova Mulher” ser interpretada tanto como emancipada, como decadente. Ao passo que Lulu se apresenta como uma mulher livre com uma sexualidade ativa e desimpedida, no final da trama ela é punida e erradicada. No entanto, poderia haver outro destino para Lulu? Considerando o próprio destino da República de Weimar, um final feliz para Lulu parece impossível. Lulu representa tudo o que foi erradicado a partir de 1933. No fim, o destino de Lulu se confunde com o destino de Weimar.

Comecei minha pesquisa sobre o cinema de Weimar fascinada pela quantidade de filmes do período que exploravam questões sobre identidade e sexualidade feminina. As políticas liberais da nova república e um certo afrouxamento da censura permitiu que florescesse um cinema heterogêneo. Filmes como *A Caixa de Pandora* (1929), *O Anjo Azul* (1930) e *Senhoritas de Uniforme* (1931) ficariam marcados na filmografia de Weimar como representações libertárias da mulher. No entanto, se por um lado houve uma maior liberdade sexual concebida às mulheres, por outro, também havia mecanismos sociais para tentar regular o comportamento sexual feminino. Desta forma, o aumento dos discursos sobre o sexo também era um sintoma de um novo vigilantismo. Pela perspectiva da teoria feminista do cinema, o cinema de Weimar não apenas é surpreendentemente misógino, como muito dos seus filmes chamam atenção para o fenômeno do voyeurismo, da objetificação da mulher e da ansiedade de castração masculina.

Como apontou McCormick (2001), o cinema de Weimar se mostrou como um espaço público ideal para projetar fantasias e ansiedades privadas. Muitos filmes alemães da época projetavam em imagens de mulheres supostamente medos privados que representam ansiedades sociais, psicológicas ou sexuais. Desta forma, o cinema parecia funcionar principalmente como ferramenta para examinar e controlar com precisão a desestabilização que as mulheres representavam. Ao analisar os estudos focados na representação da “Nova Mulher” no cinema de Weimar, reparei que os mesmos, em sua maioria, possuem uma abordagem focada nas ansiedades masculinas acerca das mudanças dos papéis de gênero e do comportamento sexual.

Por outro lado, as mulheres também tentavam engajar os novos debates sobre a identidade feminina que giravam em torno da “Nova Mulher”. Desta forma, as mulheres não estavam posicionadas na cultura de Weimar apenas como tema de discursos ansiosos, mas também como artistas e intelectuais que ajudaram a produzir, e como leitoras e espectadores que responderam a essa cultura. Esse fato deve ser levado em consideração ao nos voltarmos para o cinema de Weimar, e não somente considerá-lo em termos da crise de gênero. É nesse entendimento que os estudos feministas sobre o cinema de Weimar também devem se voltar para as questões das mulheres enquanto sujeitos dentro e fora dos filmes, não somente enquanto objeto das ansiedades masculinas.

REFERÊNCIAS

- ALCOLOUMBRE, Thierry J. **Eva and Pandora: myths in dialogue**. In Lisa Maurice and Tovi Bibring (Org.). *Gender, Creation Myths and their Reception in Western Civilization: Prometheus, Pandora, Adam and Eve*. New York: Bloomsbury Academic, 2022. p. 57-68.
- ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a ascensão do Nazismo**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.
- ANDERSON, Amanda. **Tainted souls and painted faces: the rhetoric of fallenness in Victorian Culture**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- AUERBACH, Nina. **Woman and the demon: the life of a victorian myth**. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1982.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7. ed. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. São Paulo: Papirus Editora, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. 2. ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BERGHAUS, Günter. *Girlkultur: Feminism, Americanism and Popular Entertainment in Weimar Germany*. **Jornal of Design History**, Oxford University Press, Oxford, v. 1, n. 3/4, 1988, p. 193-219.
- BERGSTROM, Janet; DOANE, Mary Ann. *The female spectator: contexts and directions*. **Camera Obscura**, v. 7, n. 2-3 (20-21), dez, 1989, p. 5-27.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* In Clóvis Rossi, Wolfgang Knapp e Jean-Claude Bernardet – *Coleção Primeiros Passos* (Org.). **O que é jornalismo, editora, cinema**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 123-187.
- BOAK, Helen. **Women in the Weimar Republic**. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- BRIDENTHAL, Renate; KOONZ, Claudia. *Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women in Politics and Work*. In Renate Bridenthal, Atina Grossmann and Marion Kaplan (Org.). **When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany**. New York: Monthly Review Press, 1984. p. 33-65.
- BROCKMANN, Stephen. **A critical history of German film**. Rochester, New York: Camden House, 2010.

- BROOKS, Louise. **Lulu in Hollywood**. New York: Alfred A. Knopf, 1983.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In Guacira Lopes Louro (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.151-?
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In Fernando Mascarello (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 55-88.
- CANNING, Kathleen. Women and the politics of gender. In Anthony McElligott (Org.). **Weimar Germany**. New York: Oxford University Press, 2011. p.146-174.
- CANUDO, Riccioto. The birth of a sixth art. In Richard Abel (Org.). **French Film Theory and Criticism: a history/anthology, 1907–1939**. New Jersey: Princeton University Press, 1993. p. 58-66.
- DABHOIWALA, Faramerz. **As origens do sexo: a história da primeira revolução sexual**. 1. ed. Tradução: Rafael Mantovani. São Paulo: Globo, 2013.
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Tradução: Suzana Funck. In Heloisa Hollanda (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 1984.
- DOANE, Mary Ann. Film and the masquerade: theorising the female spectator. **Screen**, v. 23, n. 3-4, sep/oct, 1982, p. 74-88.
- DOANE, Mary Ann. **Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**. London and New York: Routledge, 1991.
- EISNER, Lotte H. **The haunted screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt**. London: Thames and Hudson, 1969.
- ELSAESSER, Thomas. Lulu and the meter man – Louise Brooks, Pabst and 'Pandora's Box'. **Screen**, v. 24, n. 4-5, July-October, 1983, p. 4-36. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/24.4-5.4>
- ELSAESSER, Thomas. **Weimar Cinema and after: germany's historical imaginary**. London and New York: Routledge, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade II: o uso dos prazeres**. 8. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FRAME, Lynne. Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman. In Katharina von Ankum (Org.). **Women in the Metropolis: gender and modernity in Weimar Culture**. California: University of California Press, 1997. p. 12-40.

- GAY, Peter. **Weimar Culture**: the outsider as Insider. New York and London: W. W. Norton & Company, 2001.
- GORDON, Mel. **Voluptuous Panic**: the erotic world of Weimar Berlin. Los Angeles: Feral House, 2006.
- GRAYZEL, Susan R; PROCTOR, Tammy M. Introduction. In Susan R. Grayzel and Tammy M. Proctor (Org.). **Gender and the Great War**. New York: Oxford University Press, 2017. p.1-9.
- GROSSMANN, Atina. The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany. In Ann Snitow, Christine Stansell and Sharon Thompson (Org.). **Powers of Desire**: The Politics of Sexuality. New York: Monthly Review Press, 1983. p. 153-171.
- GUATTARI, Félix. O divã do pobre. Tradução: Anderson Santos. **Communications**, n. 23, 1975, p. 96-103.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis, Vozes, 1996.
- HALES, Barbara. Woman as Sexual Criminal: Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale. **Women in German Yearbook**, v. 12, 1996, p. 101-121. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20688838>>
- HANS, Anjeana. "These Hands Are Not My Hands": War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1924). In Rogowski, Christian (Org.). **The Many Faces of Weimar Cinema**: rediscovering Germany's Filmic Legacy. Rochester, New York: Camden House, 2010. p. 102-115.
- HANS, Anjeana. **Gender and the Uncanny**: in Films of the Weimar Republic. Detroit: Wayne State University Press, 2014.
- HASKELL, Molly. **From Reverence to Rape**: the treatment of women in the movies. Chicago: The University Press of Chicago, 1987.
- HEILBORN, Maria Luiza; BRANDÃO, Elaine Reis. Introdução: Ciências Sociais e Sexualidade. In Maria Luiza Heilborn (Org.). **Sexualidade**: o olhar das ciências sociais. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999, p. 7-17.
- HENIG, Ruth. **The Weimar Republic 1919-1933**. London and New York: Routledge, 2002.
- HUNG, Jochen. The Modernized Gretchen: Transformations of the 'New Woman' in the late Weimar Republic. **German History**, v. 33, n. 1, 2015, p. 52-79. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gerhis/ghu113>>
- JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. In Jodelet, Denise (Org.) **Les représentations sociales**. Paris: PUF, 1989. p. 31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves Mazzotti. UFRJ - Faculdade de Educação, dez. 1993.
- LAMB, Stephen. Woman's nature?: Images of women in *The Blue angel*, *Pandora's Box*, *Kuhle Wampe* and *Girls in Uniform*. In Marsha Meskimmon and Shearer West (Org.). **Visions of the 'Neue Frau'**: Women and the Visual Arts in Weimar Germany. Scholar Press, 1995.

KAES, Anton. **Shell Shock cinema: Weimar Culture and the wounds of war.** Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009.

KAPLAN, Ann E. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera.** Tradução: Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Bauru: Edusc, 2001.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a psychological history of the German Film.** Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1947.

KUNDRUS, Birthe. Gender Wars: the first world war and the construction of gender relations in the Weimar Republic. In Karen Hagemann and Stefanie Schüler-Springorum (Org.). **Home/Front: the military, war, and gender in twentieth-century germany.** New York, Oxford: Berg, 2002. p.159-180.

LAMB, Stephen. Woman's nature?: Images of women in 'The Blue Angel', 'Pandora's Box', 'Kuhle Wampe' and 'Girls in Uniform'. In Marsha Meskimmon and Shearer West (Org.). **Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany.** Aldershot: Scolar Press, 1995. p.124-142.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud.** Tradução: Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens.** Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In Guacira Lopes Louro (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 7-34.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade,** Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan-jun, 2008, p. 81-98.

MAKELA, Maria. Politicizing Painting: The Case of New Objectivity. In Patrizia C. McBride, Richard W. McCormick and Monika Zagar (Org.). **Legacies of modernism: arte and politics in northern Europe, 1890-1950.** Londres: Palgrave Macmillan, 2007. p. 133-147.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In Ismail Xavier (Org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 375-380.

MCCARTHY, Margaret. Surface Sheen and Charged Bodies: Louise Brooks as Lulu In Pandora's Box (1929). In Noah Isenberg (Org.). **Weimar Cinema: an essential guide to classic films of the era.** New York: Colombia University Press, 2009. p. 264-287.

MCCORMICK, Richard W. Private Anxieties/Public Projections: "New Objectivity," Male Subjectivity, and Weimar Cinema. **Women in German Yearbook,** v. 10, 1994, p. 1-18. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20688794>. Acesso em: 3 nov. 2023.

MCCORMICK, Richard W. **Gender and Sexuality in Weimar Modernity: film, literature, and "New Objectivity".** New York: Palgrave, 2001.

MCCORMICK, Richard W. Modernism from Weimar to Hollywood: Expressionism/ New Objectivity/ Noir?. In Patrizia C. McBride, Richard W. McCormick and Monika Zagar (Org.). **Legacies of modernism: arte and politics in northern Europe, 1890-1950.** Londres: Palgrave Macmillan, 2007. p. 149-161.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema.** Tradução: Antônio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In Ismail Xavier (Org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 145-172.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In Ismail Xavier (Org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-454.

NELSON, Robert L. German Comrades – Slavic Whores: gender images in the German Soldier Newspapers of the first world war. In Karen Hagemann and Stefanie Schüler-Springorum (Org.). **Home/Front: the military, war, and gender in twentieth-century germany.** New York, Oxford: Berg, 2002. p. 69-86

OUART, Jean-Pierre. O efeito do real. Tradução: Luciano Vinhosa. **Revista Poésis**, Niterói, n. 13, 2009, p. 241-259.

PARIS, Barry. **Louise Brooks.** New York: Alfred A. Knopf, 1989.

PETRO, Patrice. **Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany.** Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

PETRO, Patrice. Film Censorship and the Female Spectator: The Joyless Street (1925). In Eric Rentschler (Org.). **The Films of G. W. Pabst: an extraterritorial cinema.** New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990. p. 30-40.

PETRO, Patrice. Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle. In Katharina von Ankum (Org.). **Women in the Metropolis: gender and modernity in Weimar Culture.** California: University of California Press, 1997. p. 41-66.

RENTSCHLER, Eric. Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm. **New German Critique**, Durham, n. 51, Special Issue on Weimar Mass Culture, 1990, pp. 137-161.

RICH, Ruby B. **Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement.** Durham and London: Duke University Press, 1998.

ROGOWSKI, Christian. Introduction: images and imaginaries. In Christian Rogowski (Org.). **The many faces of Weimar Cinema: rediscovering germany's filmic legacy.** Rochester and New York: Camden House, 2010. p. 1-12.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo.** Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SAUNDERS, Thomas J. **Hollywood in Berlin: American cinema and Weimar Germany.** California: University of California Press, 1994.

SAUNDERS, Thomas. The Sexual Economy and the New Woman: Images of Prostitution in Weimar Cinema. In Karena Ritzenhoff and Catriona McAvoy (Org.). **Selling Sex on Screen: From Weimar Cinema to Zombie Porn.** Lanham, Boulder, New York and London: Rowman & Littlefield, 2015. p. 1-22.

SCHOLZ, Juliane. Re-Configuring the New Women: Female Screenwriters and Street Films in Weimar Republic. **Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network**, University of Leipzig, Leipzig, [S. l.], v. 10, n. 2, 2017, p. 32–44.

SCHULER-WILL, Jeannine. Wedekind's Lulu: Pandora and Pierrot, the Visual Experience of Myth. **German Studies Review**, v. 7, n. 1, February, 1984, p. 27-38, disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1428816>>

SHOHAT, Ella; Stam, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

SMITH, Jill Suzanne. **Berlin Coquette: Prostitution and the New German Woman, 1890–1933**. Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2013.

THEODOR, Erwin. Frank Wedekind, precursor do teatro atual. **Língua e Literatura**, 1972, 1, p.139-150.

THOLAS-DISSET, Clémentine. Early Representations of Female Prostitution in Pandora's Box. In Karena Ritzenhoff and Catriona McAvoy (Org.). **Selling Sex on Screen: From Weimar Cinema to Zombie Porn**. Lanham, Boulder, New York and London: Rowman & Littlefield, 2015. p. 23-34.

VANCE, Carole S. Pleasure and Danger: toward a politics of sexuality. In Carole S. Vance (Org.). **Pleasure and Danger: exploring female sexuality**. Boston, London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1985. p.1-28

VANCE, Carole S. A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico. **PHYSIS – Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1995, p. 7-31

VANOYE, Francis; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2002.

WEDEKIND, Frank. **Lulu**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In Guacira Lopes Louro (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 35-82.

WEST, Shearer. Introduction. In Marsha Meskimmon and Shearer West (Org.). **Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany**. Aldershot: Scholar Press, 1997. p. 1-8.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

APÊNDICE A - FILMOGRAFIA

AMOR de Jeanne Ney, O. Direção: G. W. Pabst. Paris e Potsdam: Universum-Film AG (UFA), 1927. 2630m, 35mm, p&b.

ANJO Azul, O. Direção: Josef von Sternberg. Produção: Erich Pommer. Potsdam: Universum-Film AG (UFA), 1930. 2965m, 35mm, son., p&b.

BERLIM, Sinfonia da Metrópole. Direção: Walther Ruttmann. Produção: Karl Freund. Berlim: Deutsche Vereins-Film AG, 1927. 1466m, 35mm, p&b.

CAIXA de Pandora, A. Direção: G. W. Pabst. Produção: Seymour Nebenzahl. Berlim: Nero-Film AG, 1929. 4255m, 35mm, p&b.

DIÁRIO de uma Garota Perdida. Direção: G. W. Pabst. Produção: G. W. Pabst. Swinemünde: Hom-Film AG (Berlin)/Pabst-Film GmbH (Berlin), 1929. 104min, 35mm, p&b.

DIRNENTRAGÖDIE. Direção: Bruno Rahn. Produção: Heinz Bütke. Berlim: Pantomim-Film AG, 1927. 2376m, 35mm, p&b.

ENCOURAÇADO Potemkin, O. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Jakov Blioch. Moscou: Goskino e Mosfilm, 1925. 74min, p&b.

ESTUDANTE de Praga, O. Direção: Stellan Rye. Produção: Paul Wegener. Praga e Viena: Deutsche Bioscope GmbH, 1913. 1548m, 35mm, p&b.

GABINETE do Dr. Caligari, O. Direção: Robert Wiene. Produção: Eric Pommer e Rudolf Meinert. Berlim: Decla-Film-Ges. Holz & Co., 1920. 1780m, 35mm, p&b.

GENTE no Domingo. Direção: Robert Siodmak. Produção: Edgar G. Ulmer, Heinrich Nebenzahl e Moriz Seeler. Berlim: Filmstudio 1929/Kirch Media GmbH & Co., 1930. 2014m, 35mm, p&b.

JOVEM Hitlerista Quex, O. Direção: Hans Steinhoff. Produção: Karl Ritter. Berlim: Universum-Film AG (UFA), 1933. 2609m, 35mm, son., p&b.

KUHLE Wampe ou Quem é o Dono do Mundo? Direção: Slatan Dudow. Produção: Willi Münzenberg e Lazar Wechsler. Berlim: Prometheus Film-Verleih und Vertrieb GmbH, 1932. 74min, 35mm, son., p&b.

MÃOS de Orlac, As. Direção: Robert Wiene. Produção: Karl Ehrlich. Viena: Pan-Film AG, 1924. 2507m, 35mm, p&b.

MERCADO em Berlim, Mercado Semanal na Wittenbergplatz. Direção: Wilfried Basse. Produção: Wilfried Basse. Berlim: Basse-Film GmbH, 1929. 895m, 35mm, p&b.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Berlim: Universum-Film AG (UFA), 1927. 4189m, 35mm, p&b.

NIBELUNGOS, A Morte de Siegfried, Os. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Sremska, Islândia, Espanha, Berlim e Belgrado: Decla-Bioscop AG, 1924. 3210m, 35mm, p&b.

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Produção: Albin Grau e Enrico Dieckmann. Wismar, Lübeck, Lauenburg, Rostock, Helgoland, Karpaten e Dolin: Prana-Film GmbH, 1922. 1967m, 35mm, p&b.

OUTRO, O. Direção: Max Mack. Produção: Jules Greenbaum. Berlim: Deutsche Vitascope GmbH, 1913. 1766m, 35mm, p&b.

RUA das Lágrimas. Direção: G. W. Pabst. Produção: Michael Salkind e Romain Pinès. Berlim: Sofar-Film-Produktion GmbH, 1925. 3734m, 35mm, p&b.

SENHORITAS de Uniforme. Direção: Leontine Sagan. Produção: Carl Froelich e Friedrich Pflughaupt. Potsdam: Deutsche Film-Gemeinschaft GmbH, 1931. 35mm, son., p&b.

VARIÉDADES. Direção: E. A. Dupont. Produção: Erich Pommer. Berlim: Universum-Film AG (UFA), 1925. 2837m, 35mm, p&b.