

3 O Expressionismo e seu Contexto

“O Homem:
Esta fila aqui são ventres putrefactos
e esta outra são seios putrefactos.
Cama a cama um cheiro nauseabundo. As enfermeiras
[mudam de hora em hora.

Anda, ergue sem medo esta coberta.
Olha, este montão de gordura e de pus
Significou já algo de sublime para um homem,
já foi embriaguez, terra natal.”

GOTTFRIED BENN, *Homem e mulher passeiam pelo pavilhão das cancerosas*⁸.

Em 1914, completava-se um período de quase meio século sem que houvesse guerras muito significativas. A Europa vivera, desde meados do séc. XVI e até então, segundo John Maynard Keynes, “um extraordinário [...] progresso econômico”⁹. No balanço de tais progressos, o economista listou a prosperidade para as nações imperialistas, conforto para os indivíduos – além de um sentimento geral de segurança. O mundo inteiro, àquela altura, fornecia à Europa os gêneros que seu solo não era capaz de produzir. Em contrapartida, esta inundava-lhes os mercados com artigos que só a “fábrica européia” poderia proporcionar. Os mercados estavam abertos, capitais e idéias circulavam livremente, e a produção e o comércio europeus atingiam níveis até então nunca alcançados na história da humanidade.

Tal prosperidade descrita por Keynes está, porém, longe de abranger a totalidade dos povos, e mesmo todo o continente europeu: falava-se basicamente da Europa ocidental e parte da central, que constituem os principais centros de civilização. As novas potências – EUA e Japão – querem aquinhoar seu pedaço, também, neste mundo já demarcado por bandeiras inglesas e francesas, basicamente.

O triunfo destas nações leva o homem branco europeu a pensar que seu sistema continha uma solidez a toda prova. Poucos contestavam, naquele

⁸ Agradeço à profa. Hilda Machado, pela especial indicação deste poema.

⁹ CROUZET, Michel. *História Geral das Civilizações*, vol. 15. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996

momento, os méritos do capitalismo liberal e da democracia parlamentar. O clima de euforia faz pensar num futuro de bem-estar e progresso.

O futuro mudou, porém, em 1914. Até então, as guerras costumavam ser medidas em meses, até mesmo semanas. Não havia mobilização popular em massa, o todo da população não era envolvido nela, como também não sofria diretamente suas conseqüências. Os alvos eram, mediante acordo, somente militares; além do que, as disputas geralmente acabavam sendo decididas através de acordos diplomáticos. Mas o apogeu de uma era de industrialização massiva traria, também, uma guerra industrial e massificada. O mundo jamais conhecera, e jamais sonhara em conhecer tamanha capacidade de aniquilação.

“As luzes se apagam em toda Europa”, foi a frase do secretário de Relações Exteriores da Grã-Bretanha, Edward Grey, na noite em que este país foi à guerra com a Alemanha. Isso significava, principalmente, que a Era das Luzes, ou “Iluminismo”, estava terminando, dando início a um período sombrio de incertezas, conflitos e desmoronamento do grande edifício da civilização, até então. A Primeira Guerra Mundial é declarada em meados de agosto de 1914, e o conflito envolve todas as grandes potências e boa parte da Europa, à exceção da Espanha, Países Baixos, Escandinávia e Suíça. Em alguns lugares, pela primeira vez tropas ultramarinas foram enviadas para combater, o maior exemplo sendo os EUA. Estava inaugurada a era das guerras de largas proporções, em que cada vez mais se mataria com cada vez menos contato pessoal.

Os motivos que levaram o mundo a tal nível de beligerância e destruição serão abordados brevemente mais adiante, pois envolvem diretamente a Alemanha e a formação de seu Estado Nacional. Por ora, cabe tentar retratar o horror da guerra, para tentar talvez dimensionar o impacto desta no imaginário das populações envolvidas. Podemos dar, como exemplo, a “Frente Ocidental”, quando alemães combateram franceses, belgas e ingleses durante, aproximadamente, três anos, numa guerra de trincheiras assassina e exaustiva, uma máquina de massacre sem precedente na história da guerra. Milhares de homens ficavam uns diante dos outros, e havia dias de bombardeio intenso – ao qual o escritor alemão Ernst Jünger¹⁰ chamaria “furacões de aço” – que

¹⁰ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 33.

preparavam o terreno para que levas de homens avançassem, mesmo sob metralhadoras, que os ceifavam. A Batalha de Verdun, em 1916, custou a vida de um milhão de homens. A ofensiva britânica no Somme, destinada a forçar os alemães a suspender a ofensiva de Verdun, custou à Grã-Bretanha 420 mil mortos – 60 mil só no primeiro dia.

Não muito mais de um terço dos soldados franceses saiu da guerra incólume. Os britânicos perderam toda uma geração – meio milhão de homens com menos de trinta anos. Os alemães, em números absolutos, perderam mais do que os franceses; percentualmente, menos. Não é de se espantar que, na memória de muitos, esta tenha sido “a” grande guerra, como testemunham a maior predominância de monumentos e culto aos mortos erigidos por conta.

A entrada dos EUA, quase no fim da guerra, seria determinante em seu desfecho. Os Aliados, abastecidos com os recursos quase ilimitados dos americanos, puderam enfim romper os impasses da Frente Ocidental e avançar. A partir deste momento, a guerra era apenas uma questão de semanas. E, realmente, uma Alemanha exausta rendeu-se às forças inimigas, que lhe impuseram um acordo de paz altamente oneroso aos perdedores e que, em grande parte, viria a influenciar a situação alemã no pós-guerra.

O mundo, porém, jamais seria o mesmo, tanto nos planos político e econômico mundiais, como na vida cotidiana das pessoas. Para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos se recusaram a ver qualquer continuidade com o passado. Quase todos que serviram na guerra saíram dela como seus mais ferrenhos inimigos. Contudo, criou-se uma espécie de ambigüidade, pois, por outro lado, alguns ex-soldados às vezes extraíam da experiência de conviver com a morte um sentimento de bárbara superioridade – muitos deles viriam a formar, inclusive, as primeiras fileiras da ultra-direita do pós-guerra. A ambigüidade se deu no plano político também: se as populações estavam convictas de que um novo derramamento de sangue seria intolerável, os governos teriam de levar isso em conta, de alguma maneira. Ainda assim, certamente a experiência ajudou a brutalizar tanto a guerra como a política: se uma poderia ser feita à revelia dos custos humanos, por que não a outra?

A guerra de massa, portanto, além de ter gerado certa impessoalidade no ato de matar, liberou e legitimou também o potencial latente de crueldade e violência no ser humano (por que homens que tinham matado e visto matar iriam hesitar em aniquilar os inimigos de uma “boa causa”?), o que traria conseqüências várias, inclusive no campo das artes, do qual trataremos posteriormente.

3.1

Alemanha e a grande guerra

Ao longo do século XIX, a Alemanha havia crescido enormemente, chegando ao fim do período tendo alcançado França e Inglaterra, em termos de crescimento econômico, por conseqüência do florescimento de sua indústria. Nesse momento também é possível perceber o enorme crescimento econômico e industrial dos EUA, que começavam a usar a América Latina para obtenção de matéria prima e expansão de capitais. A Alemanha, por sua vez, crescia praticamente sem colônias. A nova burguesia do país, dirigida por setores militaristas, sentia-se prejudicada pela partilha colonial de África e Ásia e a falta de “espaço vital”. Havia também atritos penderes com a França, por conta da Guerra Prussiana de 1871. Em decorrência desta guerra, surgiu o moderno Estado alemão unificado, o chamado “Primeiro Reich” – não um fruto de luta liberal e democrática, mas um processo conduzido militarmente pelo ministro Bismarck¹¹.

A rápida industrialização alemã do século XIX, que gerou um poderoso fluxo de expansão industrial, teve importantes repercussões para o país, tais como o aumento da população, de 41 milhões em 1871 a 67 milhões em 1914. Paralelamente, ocorreu um processo de urbanização de grande envergadura: em 1841, 1/3 dos alemães vivam nas cidades, número que aumentou para 2/3 em 1910 – Berlim, que em 1867 possuía 700 mil habitantes, passou a contar com quatro milhões em 1913. Essa urbanização correspondeu a um impressionante aumento numérico da classe operária em relação ao todo da população – em 1907, contavam-se 44,3% de operários e 68% de assalariados¹².

¹¹ MOORE, Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

¹² HOBSBAWM, E. *A Era do Capital*.

A classe operária foi, pouco a pouco, conquistando direitos junto às classes dirigentes, tendo como braço político principal o Partido da Social-Democracia (SPD). Em contrapartida, reconhecendo o papel de protagonista social exercido pela classe operária, a elite empenhou-se, desde cedo, em imbuí-la de sentimento nacionalista, persuadindo-a de que ela era, antes de tudo, parte do Reich. Essa operação ideológica fincou profundas raízes na massa popular, e conquistou o coração da liderança social-democrata que, inclusive, apoiou a decisão de entrar em guerra.

O conflito teve, como pretexto inicial, o assassinato, em junho de 1914, do Arquiduque austríaco Francisco Ferdinando, candidato ao trono do Império Austro-Húngaro, por parte de um estudante bósnio, uma das nacionalidades subjugadas e insatisfeitas. De fato, a eclosão desta guerra parecia que ia acontecer por conta, basicamente, de dois motivos: a expansão industrial alemã, prejudicada pelo controle rígido das colônias asiáticas e africanas exercido principalmente por França e Inglaterra, e o problema das nacionalidades oprimidas pelos impérios, principalmente na Polônia e região dos Bálcãs. Os países insatisfeitos com este estado de coisas eram, principalmente, Alemanha, Itália e o Império Austro-húngaro e, por isto, formaram a Tríplice Aliança.

Com o fim da guerra em 1918, após quatro anos de combates e morticínio como o mundo jamais havia visto, as Potências Centrais desmoronaram. A revolução varreu o sudeste e centro europeus, como varrera a Rússia em 1917. Nenhum dos velhos governos permaneceu de pé, entre as fronteiras da França e o mar do Japão. No caso alemão, a derrota foi sucedida pelo tratado de Versalhes e a instauração da República de Weimar.

O acordo de paz, imposto pelas potências vitoriosas sobreviventes, foi traçado de acordo com cinco considerações fundamentais, a saber: o colapso de regimes monárquicos na Europa e o surgimento do bolchevismo revolucionário na Rússia – ímã para forças revolucionárias em todo lugar; a necessidade de controlar a Alemanha que, sozinha, havia quase derrotado toda a coalizão oposta¹³; a necessidade de retraçar o mapa da Europa, por conta dos vazios deixados pela queda do império habsburgo, otomano e russo. Note-se que, com tal acordo, a Alemanha continuava sem territórios coloniais, o que será mais tarde

¹³ Referência à Tríplice Entente formada por Inglaterra, França e Império Russo.

conhecido por “espaço vital”, para obtenção de riquezas que impulsionassem sua expansão industrial. A quarta consideração dizia respeito a querelas entre as próprias nações vitoriosas, principalmente os EUA, que se retiraram das negociações de paz por problemas internos, traçando assim o rumo dos acontecimentos. A quinta e última consideração era a necessidade de que o mundo permanecesse em paz pelos próximos anos. Neste caso, as nações fracassaram fragorosamente, visto que daí a vinte anos o mundo estaria em guerra, novamente.

Impôs-se à Alemanha uma paz punitiva, com o argumento de que aquele Estado era o único responsável pela guerra e todas as suas conseqüências. Pretendia-se, como já foi esboçado, manter a Alemanha enfraquecida, o que foi conseguido através da exigência de perdas territoriais, privação de marinha e força aérea efetivas, redução do exército a meros cem mil homens, desmilitarização do lado esquerdo do Reno e, por fim, mas não menos importante, o pagamento das “reparações de guerra”, teoricamente infinitas.

As chances de haver paz posteriormente, que já eram pequenas, tornaram-se praticamente nulas, por causa da recusa das potências vitoriosas em reintegrarem as vencidas. Tal fato marcaria um período de instabilidade geral nos anos 20. As pesadas exigências feitas à Alemanha não levavam em conta que o continente, de certa forma, precisava dela para re-erguer-se. A Alemanha ocuparia, também, um lugar central no entre-guerras, pois, do ponto de vista do movimento operário, todas as atenções voltavam-se ao desenvolvimento deste país. O peso da classe operária, com suas organizações sindicais de tradição marxista, era basicamente a causa desta atenção dedicada.

3.2

A República de Weimar

O descontentamento diante da lentidão das negociações do fim da guerra levou a uma grande greve, à qual um milhão de trabalhadores aderiu. Mas a repressão brutal do Exército e a pressão de sindicalistas do SPD¹⁴ puseram fim a

¹⁴ Os principais partidos políticos que constituíam o início da República de Weimar eram o SPD (Partido Social Democrata), USPD (Partido Social Democrata Independente, ao qual se juntou a

tal greve. Em fins de setembro, porém, os generais Ludendorff e Hindenburg tiveram de informar que o exército alemão não tinha mais condições de garantir as fronteiras do país. Segundo Peter Gay (1978, p.165) “O país estava exaurido, esgotado até a morte pela aventura que havia abraçado em agosto de 1914 [...]. A Alemanha tinha 1,8 milhões de mortos, e mais de 4 milhões de feridos; o custo em material, talentos desperdiçados, mentes mutiladas, desespero total, era incalculável”.

O ministro fantoche Hertling foi substituído pelo príncipe Max de Bade, que foi orientado a se aliar aos partidos que já queriam a paz desde um ano antes. Dois membros do SPD foram incluídos no governo, e foi nomeada uma comissão para negociar a paz, mas em 28 de outubro chegavam notícias da sublevação de equipagens da frota marítima alemã, dando início à Revolução de 1918.

Entre o primeiro dia de sublevação e a queda do regime imperial, com a proclamação da República, passou-se pouco tempo. Foi um movimento que começou nas cidades costeiras e se espalhou através dos operários, generalizando-se com uma força espontânea e irresistível. Dentro do USPD, alguns defendiam a palavra de ordem de greve geral e insurreição, enquanto outros dirigentes mais moderados, como Haase, tentavam resistir. Mas o *elan* das massas era forte o suficiente para que os membros do SPD entendessem que seria inútil opor-se a ele, tentando então contorná-lo e integrá-lo num modelo de Estado interessante para a burguesia.

Em 9 de novembro, a situação era insustentável. O SPD tomou a si a iniciativa de chamar o USPD para a formação de um novo governo, lançando palavra de ordem de greve e insurreição pela queda da monarquia. Max de Bade anunciou a abdicação do imperador e demitiu-se, fazendo seu sucessor o líder social-democrata Friedrich Ebert. No meio da confusão, a República era simultaneamente proclamada por Scheidemann e Liebknecht. No dia seguinte, estava já formado o governo dos “Seis Comissários do Povo”, constituído por três membros do SPD e três do USPD. Nesta época, A Terceira Internacional apontava a Alemanha como o próximo Estado onde a revolução socialista seria possível, até mesmo inevitável. Apesar de divergências, chegaram logo a um acordo, e assim

liga Spartakus de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht), Partido Central Católico, e os direitistas Partido Democrata e Partido Nacional do Povo e Partido do Povo.

se iniciava um período curto, revolucionário, que logo chegaria à fase de “normalização”. Dias mais tarde, outro acontecimento esfriaria o ímpeto revolucionário: em 15 de novembro os sindicatos, liderados pelo SPD, e os representantes patronais, firmaram um acordo. Assim, os patrões aceitavam velhas reivindicações, como a jornada de trabalho de oito horas diárias, sem diminuição de salários, além das convenções coletivas, dos comitês de fábrica e delegados sindicais.

O SPD focou sua propaganda no lema da Assembléia Constituinte, a “democracia de todo povo, evitando a ditadura de uma só classe”. Em dezembro, houve votação entre eles e os que defendiam uma Assembléia dos Conselhos. Ganharam expressivamente, o que demonstra a imensa força do SPD no movimento operário. Sob influência do SPD, o Congresso marcou a eleição da Assembléia Constituinte para 19 de janeiro.

Os chamados *Freikorps*, ou Corpos Francos, já vinham sendo formados desde meados da Guerra Mundial, e eram constituídos, basicamente, de oficiais contra-revolucionários e civis desempregados. Às vésperas do Natal de 1918, guarnições de marinheiros estacionadas em Berlim se rebelaram. O governo de Ebert, permitindo que duas divisões dos Corpos Francos entrassem em Berlim para intimidá-los, acabou alimentando a mão da extrema direita que, a partir de então, só viria a crescer em suas ações, chegando inclusive a serem os responsáveis pelo assassinato de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, em 9 de janeiro de 1919. Além disso, o próprio Ebert e Noske, ministro social-democrata do Exército, passaram em revista outras tropas – sendo já cerca de oitenta mil voluntários – nas imediações de Berlim. Assim, o SPD tornou-se cúmplice do ataque da contra-revolução. Sob pressão de seu partido, os três Comissários do Povo do USPD se demitiram, sendo substituídos por membros do próprio SPD.

Apesar de insurreições e manifestações de insatisfação, que deixavam um clima inseguro e oscilante por toda a Alemanha, as eleições de 19 de janeiro, na qual disputavam-se 421 cadeiras, se realizaram. A Assembléia Constituinte demonstrou a superioridade eleitoral da social-democracia, pois esta obteve, sozinha, 11,5 milhões de votos (163 cadeiras), sendo seguida pelo Partido Central Católico, com menos de 6 milhões de votos e 89 cadeiras. O SPD formou o

primeiro governo da República de Weimar, chamando os partidos da coalizão de paz para apoiá-lo. O USPD negou-se a participar.

A Assembléia Constituinte abre seus trabalhos em 9 de fevereiro de 1919. Ebert foi eleito presidente em 11 de fevereiro, pedindo logo para que Scheidemann formasse um gabinete. Em julho deste mesmo ano, fornece à Alemanha uma Constituição. Este foi, inclusive, o mesmo mês da assinatura do Tratado de Versalhes. A grande diferença em relação ao reino dos Hohenzollern era que agora o primeiro ministro dirigia-se ao *Reichstag*, não mais ao Rei.

Por esta época mesmo, demite-se o Primeiro Ministro Scheidemann, constituindo assim um primeiro abalo para a social-democracia. Ele se havia oposto à assinatura do *Diktat*. A demissão mais significativa, porém, foi a do ministro das finanças, Wissel, um claro partidário de reformas socialistas e da dissolução dos Corpos Francos, além da união com o USPD – sem dúvida, fazendo eco a grande parte dos anseios da própria massa.

O lugar de Scheidemann foi ocupado por Bauer, e assim se abria a era do declínio da social-democracia. Já no fim de 1919 a liderança real do governo passaria ao ministro Erzberger, do centro católico. Esta fase assistiria a passagem das camadas médias da população, açoitada pela crise econômica, para o terreno da direita, muito em função, também, do desmoronamento do SPD. A paz e a ordem, pela qual muitos ansiavam, não existiam.

Tais condições propiciaram, em março de 1920, uma tentativa de militares e da extrema direita de depor o governo, através de um golpe de Estado – o conhecido Putsch de Kapp. Este civil, membro do Partido Nacional Alemão, uniu-se ao general von Lütwitz e algumas divisões de Corpos Francos, invadindo Berlim. Noske, ministro do Exército, constatou que não tinha tropas para defender a capital – ele e Ebert fugiram imediatamente. Kapp instalou-se no Palácio do Governo, e tudo correria bem, se os golpistas realmente possuíssem estrutura militar e política para tal tento. O país, dividido, hesitava. Os operários, porém, uniram-se numa imensa greve geral, que acabou fazendo com que Kapp abdicasse do poder, deixando-o vago.

Como ocupá-lo? Os grevistas faziam exigências aos membros do SPD, tais como um governo sem alianças que englobasse militares reacionários – queriam,

mesmo, uma coalizão operária, formada basicamente pelo SPD e USPD. O KPD também estava perplexo, mas tendia a aceitar o “governo operário”. H. Müller foi o homem que chefiou brevemente o novo governo, até as eleições de junho de 1920, as quais selaram o fim da liderança social-democrática. Os partidos de centro-direita, mais votados, formaram o novo governo, que pela primeira vez contou com o Partido Popular Alemão; marcando, assim, a entrada da força do grande capital.

O Exército, durante os anos 1920 e 1921, cresceu consideravelmente, tornando-se mais e mais independente dos políticos. Nem seu balanço financeiro passava pelo parlamento. Como o Tratado de Versalhes exigia o número limite de cem mil membros do Exército, basicamente foram aproveitadas partes ideologicamente ligadas a antigos ideais imperialistas, tornando-se assim uma poderosa força antidemocrática e anti-republicana, fora das camadas populares. Por outro lado, o resto dos contingentes que havia formado os Corpos Francos não aceitou a desmobilização forçada. Começaram, então, a formar associações paramilitares clandestinas, financiadas por grandes indústrias, dando vazão a uma nova corrente política, também presente em tradicionais partidos de direita: o nacionalismo. Seu ódio concentrava-se em republicanos, judeus, comunistas. Quando começaram uma campanha de atentados e assassinatos políticos, contaram com certa conivência do Exército, que via neles possíveis aliados em objetivos e interesses. A justiça não muito fazia, geralmente absolvendo-os.

Foram mortos, então, Erzberger, em agosto de 1921, e o ministro judeu Rathenau, em junho de 1922. As atividades de terrorismo de direita concentraram-se em Munique, e foi lá, inclusive, que em 1920 Hitler fundou o Partido Operário Nacional-Socialista Alemão (NSDAP).

Outro grave problema que atingiu na época a Alemanha foi a inflação: em 1919 o marco em papel-moeda valia $\frac{1}{4}$ do marco-ouro; em 1920, $\frac{1}{13}$; em 1921, $\frac{1}{21}$; em janeiro de 22, $\frac{1}{50}$; em outubro de 1922, $\frac{1}{1000}$; em janeiro de 1923, $\frac{1}{40000}$. A classe média e os assalariados foram, claramente, os maiores prejudicados com tal situação. Já os proprietários rurais e industriais nutriram-se da inflação.

No mês de março houve dois acontecimentos de peso sócio-político: o primeiro foi a fracassada “ação de março” dos comunistas, quando, na região mineira de Mansfeld, o governo determinou uma ação da polícia, coincidindo com uma decisão do Comitê Central do KPD de “forjar o destino do partido e da revolução”. Assim, o KPD conclamou à greve geral e resistência armada, mas a adesão a este movimento foi praticamente nula.

O segundo acontecimento relevante foi à exigência, por parte dos Aliados, do pagamento de maiores reparações de Guerra – uma dívida monstruosa que deveria ser paga em dinheiro, e que o governo alemão recusou. Em represália, as cidades de Düsseldorf e Duisburg foram ocupadas. Em maio, novas exigências foram feitas, sob pena de ocupação do Vale do Ruhr e, diante disso, Fehrenbach demitiu-se, assim como o Partido Popular Alemão retirou-se do governo. O novo primeiro ministro, Wirth, também do centro católico, deu a iniciativa para que o parlamento aprovasse as condições impostas pelos Aliados – talvez esperando que estes voltassem atrás em suas exigências, que eram praticamente impossíveis de serem cumpridas.

Este reconhecimento por parte dos vencedores, no entanto, não ocorreu. As condições de vida dos setores populares foram piorando cada vez mais. Mais tarde, em novembro de 1922, o governo de Wirth não podia mais enfrentar a inflação e o problema das reparações de guerra. O Primeiro Ministro queria chamar ao governo, novamente, o Partido Popular Alemão, mas a recusa por parte dos social-democratas provocou a queda do governo. O novo governo, encabeçado pelo empresário de centro-direita Cuno, era composto pelo SPD, pelos democratas e pelo Partido Popular Alemão. Neste momento, a clientela camponesa do centro católico (que dera forte guinada à direita) pendia cada vez menos à república democrática, assim como sindicatos operários católicos, que se voltavam para opções de governo mais conservadoras e autoritárias.

As condições históricas, isto é, o nacionalismo e um movimento socialista claudicante, formam a conjuntura ideal para a ascensão do Partido Nacional-Socialista. Essas condições favoreceram o fim da República de Weimar e a ascensão avassaladora da direita representada pelo partido nazista.

3.3

O clima cultural e ideológico do modernismo

Um dos mais famosos imperativos da cultura moderna é o “tornar novo”, que significa mais do que ser simplesmente original e singular. A expressão contém em si uma idéia que influencia e deixa marcas nos artistas da modernidade – a idéia de que as artes modernas têm o dever de serem vanguardistas, de estar à frente de sua época, transformando-a, ao mesmo tempo em que transformam a natureza das artes. Trata-se da propagação da “tradição do novo”; das artes rompendo suas ligações com o passado, pensando o presente e o futuro, numa tarefa simultânea de criação e destruição. A personagem Zarathustra, de Nietzsche, dá a entender que “todo aquele que quiser ser criativo no bem e no mal deverá antes ser um aniquilador de valores”¹⁵.

Ocorria, então, a transição entre duas eras. Uma gigantesca onda de invenções e experiências na ciência e tecnologia, filosofia e psicologia, percorria as sociedades européias entre 1875 e 1914. Também o crescimento acelerado das cidades, a difusão dos processos industriais, o advento de novos meios de comunicação, as defasagens políticas que agora se iam formando em sociedades ocidentais – tudo isso contribuiu para a formação de uma atmosfera de ruptura. Na Europa e nos EUA, processos científicos e tecnológicos inovadores geravam uma consciência de aceleração histórica, que se foi intensificando à medida em que o fim do século chegava. O mais conhecido profeta literário do novo é o dramaturgo Henrik Ibsen, que teria afirmado, à semelhança de Zarathustra: “A grande tarefa de nossa época é fazer explodir todas as instituições existentes – destruir”. Como ressalta Fritz Sternn (2004, p. 247),

Desde os seus primórdios, o modernismo, em todas as suas variadas formas, esforçou-se para exprimir a intuição de que as aparências burguesas eram apenas máscaras para uma realidade feia e opaca, e que o mundo era muito mais caótico, muito mais desordenado e desfigurado do que supunham as convenções.

¹⁵ BRADBURY, Malcolm. *O Mundo Moderno – Dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p 19.

“Tornar novo” implica em seguir em frente, buscando novos caminhos na experiência da modernidade – tarefa de descobrimento e dissidência; uma aventura além dos limites da imaginação e, também, um ato de liberação/libertação das estruturas petrificadas do passado. Vários elementos provenientes da cultura precisavam mudar: a filosofia que sustentava as artes, a visão básica que exprimiam, relações entre forma e conteúdo, artista e platéia, indivíduo criador e sociedade. Ezra Pound, o poeta, achava que a tarefa do artista era atuar como agulhão de sua época, gerando cultura ao se revoltar contra a cultura¹⁶.

Na verdade, desde a segunda metade do séc. XIX, em ondas cada vez mais aceleradas, um espírito inovador atravessa as artes e idéias da Europa, à medida em que as convicções e esperanças fundamentais do século começaram a ser modificadas por profundas mudanças sociais, técnicas e políticas, surgidas das revoluções e do romantismo dos quais este mesmo século nascera. Em seu livro *A Década de 1810*, Holbrook Jackson observa que na última década do séc. XIX, as palavras “moderno” e “novo” estavam sendo bastante empregadas. Encontram-se várias referências ao “novo estilo”, “novo teatro”, “novo sindicalismo”, “nova mulher”, entre outros. O mundo do contrato social de Rousseau, do otimismo liberal e burguês, fora transformado por um século de desenvolvimento.

É importante destacar que a visão romântica de uma natureza benevolente fora subvertida pelo crescimento das principais cidades e pela massificação das populações. As velhas certezas cristãs foram minadas pelo espírito das novas idéias¹⁷. Em todos os campos – social, moral, religioso, científico – ocorreram transformações fundamentais. No ano de 1848, por exemplo, Marx e Engels lançam o *Manifesto Comunista* que, além de tudo, buscava afirmar uma visão revolucionária, secular e materialista da História e das expectativas humanas. Em 1859, Darwin lança *A Origem das Espécies*, no qual propõe uma teoria da evolução, questionando a concepção cristã da criação em seu âmago, e certamente contribuindo para esta crescente desmistificação da natureza.

¹⁶ Uma excelente discussão sobre as artes no período compreendido entre 1875 e a Primeira Grande Guerra está em HOBBSAWM, E. As Artes Transformadas, in *A Era dos Impérios (1875-1914)*, RJ: Paz e Terra, 2008, p. 307-37.

¹⁷ Sobre a crise das certezas, ver HOBBSAWM, E. *A Era dos Impérios, op. cit.*, capítulo 10, **Certezas solapadas: as ciências**, especialmente p. 341.

As mudanças do mundo exterior correspondiam à consciência de que o mundo interior se modificara. Na medida em que a sociologia e a política alteram a visão que se tinha do mundo social, e a ciência modifica a concepção do mundo físico, surgiam novas idéias a respeito do que constituía a natureza da percepção, da intuição e da consciência. As grandes narrativas do séc. XIX eram baseadas, principalmente, em conflitos religiosos e morais. Já as artes dirigem sua atenção para outras direções, para os novos tumultos da consciência, para a natureza das impressões e percepções. O mundo que jaz oculto por trás da mente consciente veio a ser denominado “inconsciente”. Os artistas e pensadores enfatizam a complexa existência interior de um mundo imaterial dirigido por frágeis sensações e percepções. Walter Pater, porta-voz das sensações novas e modernas, fala da consciência acelerada e multiplicada dos novos tempos. Em 1890, William James publica seu *Princípios da Psicologia*, no qual enfatiza que a realidade não é um dado objetivo, mas algo percebido subjetivamente, através da consciência. Em 1900, Freud publica *A Interpretação dos Sonhos*, uma das obras mais influentes do novo século.

Talvez nada ilustre melhor a crise de identidade por que passa a sociedade burguesa nesse período que a história das artes dos anos 1870 a 1914. Nesta época, as artes ganham, elas próprias, uma nova importância, enquanto a sociedade européia experimenta, de uma forma geral, uma grande perda de parâmetros e tradições anteriores nas quais se apoiar. Os artistas são estimulados pela aspiração de independência estética e liberdade que se desenvolve na segunda metade do séc. XIX, não seriam mais simples moralistas burgueses, na medida em que a imaginação se foi rebelando cada vez mais contra o mundo social e científico, material e burguês. Eles almejam ser um instrumento independente, de descoberta, agentes de evolução criadora. O idioma de um realismo seco e direto não mais exprime, de modo satisfatório, a realidade de um complexo mundo de mutação, movimento, aceleração. Como as grandes experiências no mundo da pintura demonstram, a questão da arte não é mais simplesmente a de retratar fatos sociais de um mundo exterior consensual, mas tornar-se símbolo afirmativo de sua própria existência, símbolo que foi se tornando cada vez mais enigmático e labiríntico. Yeats dizia que os sonhos do poeta haviam de ter capacidade de derrotar o real em qualquer nível. Nietzsche argumenta que o mundo que

sobrevivera à morte de Deus precisa de uma nova arquitetura mental, um ato renovador de energia e vontade.

Um fim de século contém, muitas vezes, uma vivificação revolucionária do pensamento. À supremacia da vida burguesa, ao aumento da competição imperial e comercial entre as potências européias e ao florescimento da belle époque, as artes contrapõem imagens que não disfarçam a presença de um mal-estar perturbador. Os artistas se denominavam “decadentes”, e o termo designava não apenas a boemia e o estilo dândi, mas também a consciência de se estar vivendo uma transição e uma atitude de desânimo e enfado em relação aos valores burgueses que prometiam o mundo do bem-estar e progresso. A decadência e a boemia não eram novidades, remontavam à Paris de 1830. Também não era nova a campanha da “arte pela arte”, que vigorara durante a época vitoriana. Há tempos vinham surgindo “movimentos” pela arte, porém, a vivificação da década de 1890 concentrou tudo isso, sendo também, sob vários aspectos, a primeira década moderna – em parte por encarar a si própria como um momento de transição, fim de um tempo antigo, início de um tempo novo. Tal experiência de transitoriedade foi uma das razões pelas quais tal década enfatizava a importância das experiências e sensações imediatas, o valor de um desfile extravagante de estilos novos, ainda que efêmeros. Com o fim da década de 1890, houve a impressão de que este sentimento de efemeridade se havia arrefecido, mas foi um ledão engano.

“Tudo” estava começando. As novas concepções do moderno se espalham pela Europa. A Guerra de 1914 traz à tona a instabilidade subjacente da ordem sócio-política e destrói boa parte do que restava da cultura tradicional. A essa altura, já é certo que esse movimento tinha várias ramificações, de Moscou a Chicago, da Escandinávia de Ibsen e Munch à Itália de D’Annunzio, Marinetti e Pirandello. Há muitos centros, mas o mais evidente é Paris, onde surge toda uma série de movimentos em várias artes – em particular o Cubismo, uma nova forma de abstracionismo cujo início é marcado em 1907, ano em que Picasso concluiu *Les demoiselles d’Avignon*. A Alemanha e a Escandinávia são centros também importantes, e o legado teatral de Ibsen e Strindberg concentra-se, por volta de 1910, no movimento denominado Expressionismo, que começou na pintura, no teatro e na poesia, e chegou até o cinema – como veremos mais tarde.

Tanto na Rússia como na Itália, a tendência é o futurismo; mas quando Marinetti lança o manifesto futurista, glorificando a velocidade e a energia mecânica dos tempos modernos, o faz em Paris. Agora, esses movimentos exprimiam menos o espírito de decadência do que o deslumbramento com o novo, a estranheza cintilante da metrópole moderna, a maravilha da máquina, as novas relações psíquicas e sexuais da época.

Dentre as várias fases do Modernismo, não há dúvida de que a eclosão da Grande Guerra ocupa um lugar fundamental e, de modo paradoxal, representa uma manifestação, ou uma estranha concretização tanto dos presságios quanto das expectativas inquietas do modernismo, e de sua obsessão como o espírito do novo. Numa carta famosa, escrita em 1914, pouco antes de morrer, Henry James manifestou o horror que sentia ao ver “o mergulho da civilização neste abismo de sangue e trevas”¹⁸ “De tal modo é traída toda a longa época durante a qual imaginamos que o mundo, ainda que em declínio, estava gradualmente melhorando, que ter de apreender agora o rumo verdadeiro que ele estava todo esse tempo tomando, seu verdadeiro significado, é trágico demais para se exprimir em palavras”¹⁹. Sem dúvida, o período anterior à guerra fora traiçoeiro, mas, vistas em retrospecto, as profundas convulsões das décadas anteriores – na tecnologia, ciência, política, arte – pareciam prefigurar a crise. Os artistas eram soldados da vanguarda do início do século - “vórtice”, “explosão”, “energia” e “destruir o museu morto da civilização”, os lemas importantes dos movimentos de vanguarda do início do século. E foi a velha poesia romântica sentimental, da natureza benévola e do patriotismo que morreu nos campos de batalha, enquanto as novas artes da energia e ambigüidade, da angústia e crise, subitamente assumem uma realidade maior e mais nova.

Acima de tudo, a guerra deu um novo sentido à idéia de grande ruptura que atinge as artes modernas. DH Lawrence elegeu o ano de 1915 como marca do fim do velho mundo, escolhendo como momento crucial um em que toda uma tradição cultural parecia terminar na guerra. O moderno não era mais uma experiência ousada da consciência e de novas formas de expressão, e sim uma situação nova e sinistra que vem desorientar a vida por todo o resto do século. A

¹⁸ Apud BRADBURY, Malcom. Op. Cit. p 38

¹⁹ Idem, Ibidem p. 39

anarquia que se oculta imediatamente abaixo de uma fina camada de civilização pode ser percebida na ficção de Dostoievski, Conrad e Mann, a consciência de que “as coisas se desintegram, e o centro não se sustenta” está presente na poesia de Yeats e Rilke. Agora, tudo isso adquire um novo sentido, vincula-se a uma crise que se tornava evidente em todo o mundo. Os futuristas celebram a guerra e a violência; os vorticistas, com suas explosões; os expressionistas e sua revolta da energia contra uma civilização apodrecida – todos parecem exprimir, de modo explícito, a natureza do novo mundo que surgira. Para alguns, a guerra seria a purgação do passado da qual o mundo tanto precisava. Em novembro de 1914, Thomas Mann escreveu que “em Kant e Nietzsche temos os moralistas do militarismo alemão” e propunha que talvez a guerra fosse “purificação, libertação, uma esperança imensa”²⁰.

Essa esperança morreu depressa. “Onde estamos? Para onde nos arrastou o sonho? Penumbra, chuva, imundície”, Thomas Mann escreveu em *A Montanha Mágica*. A maioria dos livros escritos na época da guerra também exprime a transformação de valores que o conflito provocou. São, por assim dizer, compostos de forças diferentes – um certo otimismo simbolista que surgira no modernismo de antes da guerra, a partir do espírito dos anos 1890, e a sensação de vazio e fragilidade expressos pela guerra, que caracteriza o período que se segue a ela. Ironicamente, o espírito modernista nas artes tornou-se relevante e autêntico no pós-guerra, o que não ocorrera nos anos anteriores ao conflito. Os romances de Dostoievski, Conrad e Kafka, que exprimem não apenas a desordem política, mas também uma terrível angústia interior, ganham relevância nova. Muitos escritores dos anos 20 encaram sua época tragicamente e utilizam formas modernistas para exprimir a desordem fragmentada de uma era em que os substantivos abstratos tornavam-se irrelevantes, a natureza parecia uma agressão ao indivíduo e a subjetividade só conseguia encontrar deformação, desespero e derrota.

A consciência de declínio histórico e fragilidade humana intensifica-se no período do pós-guerra. Ao mesmo tempo, porém, intensifica-se o projeto modernista, com a destruição final do projeto oitocentista pela guerra; e agora, “tornar novo” parece ser a melhor maneira de avançar. Foi uma época de grandes lançamentos de obras modernistas, e apenas nos primeiros anos da década de

²⁰ BRADBURY, Malcom. *Op. cit.* p. 41

1920 publica-se toda uma série de grandes livros – em 22, *A Terra Estéril*, de TS Eliot e *Ulisses*, de Joyce, além de *Michael Robartes and the dancer*, melhor livro de poesia de W B Yeats. Foram lançados, também, no mesmo ano, mais um volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust; Virginia Woolf lança seu terceiro romance, *O Quarto de Jacob*; surgem duas peças importantes, *Henrique IV*, de Pirandello, e *Anna Christie*, de Eugene O'Neill²¹.

Durante toda a década de 20, foram surgindo obras importantes. Esses livros deixavam bem claro que uma nova e importante tendência já se estabelecia na literatura, caracterizando-se por ambições literárias imensas e um angustiado desespero moderno. Essas novas artes têm certas características em comum. São muitas vezes duras, irônicas, fragmentárias. As personagens centrais são mais comumente vítimas do que agentes, e a natureza da existência é apresentada como algo fraco e frágil. Mas o que antes aparecia como experimentação estratosférica e chocante, agora surge como um meio necessário de apreender o espírito febril e acelerado do mundo do pós-guerra.

Este período marcou uma crise na história do humanismo ocidental e uma tentativa séria de compreender e apreender a natureza da existência moderna. Suas conseqüências tiveram um tom abismal, às vezes intencional, inclusive no campo da política. Geraram-se obras perturbadoras e geniais, e algumas das manifestações mais dolorosas de autoconsciência e ansiedades modernas.

Tal crise fez parte da transição sofrida pelo mundo ocidental, ao passar do Romantismo - onde a linguagem se destaca da trama classificatória própria à época clássica, havendo re-significação: a linguagem dos sentimentos e das coisas excede a linguagem das palavras - para a arte moderna, do final do séc. XIX e início do séc. XX. Ainda que o início desta crise se afaste de nós por mais de século, ele ainda é capaz de nos perturbar, pois ela – a crise – reconstruiu inteiramente nossa tradição artística, concepções de forma e linguagem, valores, cultura e estilo. Legou-nos algumas de nossas melhores criações, e alguns dos piores pesadelos.

²¹ Para uma análise das obras de M. Proust e F. Kafka no contexto da ascensão da burguesia industrial e financeira na França do fim do XIX e da alienação das pessoas, especialmente dos trabalhadores, na fase do capitalismo monopolista de Estado, respectivamente, ver COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka*. Literatura e Sociedade³ no século XX. RJ: Civilização Brasileira, 2005.

Inclusive, outro importante pressuposto do movimento modernista é a idéia de que a “arte séria” é literalmente uma vanguarda, à frente de sua época. O termo vanguarda significa que a nova arte é uma operação política ou militar, além de ser uma tentativa histórica de deixar de lado os tais “cabeças-duras”²² da maioria, que preferiam uma cultura mais convencional e tranqüilizadora. Os modernistas supõem, no futuro, uma platéia que os compreenda.

O vanguardista é, em certa medida, um revoltado contra sua época. Ele recusa e repele de si o estado corrompido da cultura burguesa sua contemporânea, os valores complacentes de uma sociedade mercantilista, materialista, imperialista; a tradição da mediocridade tranqüilizante de sua arte. Ao mesmo tempo, o vanguardista é a manifestação mais integral da própria modernidade, uma vez que revela suas formas e princípios fundamentais, destilando seu espírito e suas contradições – ou seja, o próprio fato de ir contra si é condição desta mesma época.

Em suma, a arte de tornar novo é também uma arte de crise. As novas formas fragmentárias, as estruturas estranhas, muitas vezes parodísticas; a atmosfera geral de ambigüidade e ironia trágica – tudo expressa tal crise. Nietzsche afirmou que os homens modernos eram “filhos de uma época fragmentada, pluralista, doente e estranha”, o que pode ser medido a partir de uma certa literatura decadente de fins do séc. XIX. Os poetas, que já vinham falando da crise da palavra, falavam agora na crise do mundo. Em *Hugh Selwyn Mauberley*²³, poema de 1919, o poeta Ezra Pound utiliza a fragmentação formal para expressar sua reação raivosa à guerra e explora o espetáculo de uma cultura artística, que já fora magnífica, agora destruída pelo mercantilismo e nacionalismo, gerando uma civilização exaurida; em suas palavras, “velha cadela desdentada”. A grande obra de sua vida, *Os Cantos*, é a anti-epopéia da era de desunião e integridade perdida. Como muitas das obras importantes do modernismo, é uma tentativa de garimpar a tradição literária e encontrar, em meio a suas ruínas, fragmentos utilizáveis. Com base nelas, o poeta pretende elaborar a nova *paideuma* moderna, um estado de cultura novo e completo, com renovados valores morais, comerciais e lingüísticos.

²³ *Apud* BRADBURY, Malcom. *Op. cit.*

De forma geral, ocorre o colapso da cultura tradicional, o que traz a necessidade da construção de uma nova arte, com base nos *fragmentos* e *sensações* do presente. Ibsen, através de uma de suas peças, declara que nenhuma idéia, naquele momento, duraria mais do que vinte anos. A tradição e o talento individual se haviam separado, e só seria possível recuperar o que havia de melhor no passado por meio de muito esforço.

Ocorre uma dissociação fundamental da sensibilidade, uma crise da expressão cultural. A palavra está desarraigada, a imagem perde a coerência, o pensamento e o sentimento estão separados, o símbolo perde sua transcendência. As novas formas e expressões, para vários dos artistas e pensadores do momento, vinham da desagregação do passado utilizável, da crise da certeza, do desenraizar da palavra e da imagem. Não são frutos da cultura de uma nação, mas das grandes sínteses de formas, linguagens e novas técnicas que se estão desenvolvendo nas capitais culturais da Europa.

3.3.1

O Caso da Alemanha

A República de Weimar, apesar de sua curta e atormentada vida, marcou intensamente a cultura do modernismo.

A década de 1920, na Alemanha, legou-nos a lenda dos “anos dourados”, mas não lhe explicitar os defeitos significa trivializar as relações da Renascença de Weimar²⁴ e menosprezar o preço que se pagou por elas. A grandeza característica da cultura deste período desenvolve-se, de certa forma, a partir de sua criatividade e experimentação, mas muito dela configura-se como ansiedade, medo, e uma crescente sensação de condenação. É, também, criação de forasteiros, que a história impeliu para a Alemanha num momento curto e frágil.

A escolha de Weimar como centro político da nova fase, do novo Reich, simbolizou uma esperança para um novo começo; o que foi um reconhecimento implícito da acusação amplamente divulgada nos países Aliados durante a Guerra,

²⁴ GAY, Peter. *Op. cit.*, p. 12.

de que na verdade existiam duas Alemanhas: uma orgulhosamente militar, submissa à autoridade, obsessivamente preocupada com a forma, outra, da poesia lírica, da filosofia humanística e do cosmopolitismo pacífico. Tentara-se o caminho de Bismarck, e agora cabia a procura pelo caminho de Goethe. O ideal desta República era ao mesmo tempo antigo e novo. Sua mistura de cinismo e confiança, a busca ao mesmo tempo por novidades e por raízes, eram frutos de guerra, revolução e democracia. Os elementos que lhe deram corpo, todavia, vieram tanto do passado recente quanto de um mais distante, recordados ou vividos pela nova geração. Na arte alemã, a transição da arte burguesa para a popular, ou seja, do Impressionismo para o Expressionismo, precedeu de muito a revolução²⁵.

Existia, decididamente, hostilidade na Alemanha imperial para com o modernismo. O imperador gostava de desfiles vistosos, medalhas brilhantes, retratos sentimentais, heróicos. As universidades eram centros de resistência à nova arte; judeus, democratas e socialistas não participavam dos “sagrados recintos de cultura”²⁶. O modernismo tornou o círculo dominante da sociedade de então nauseado, e como prova disso temos o relato do estadista bávaro, príncipe Chlodwig zu Hohenlohe Schwilligsfurst, que em 1893 foi assistir a uma peça de Gerard Hauptmann, *Hanne des Himmel fahrt*. “Um trabalho monstruoso e infame, de um realismo social-democrático e ao mesmo tempo cheio de misticismo doentio e sentimental desorientador, de um modo geral abominável. Depois fomos ao Bochard, para tentar readquirir uma mentalidade humana, com champagne e caviar”²⁷.

Ainda que opressiva, a Alemanha de Guilherme não era uma ditadura e, assim sendo, o movimento modernista se alimentava da oposição. O Expressionismo, que dominaria a cultura de Weimar durante os anos de formação, amadureceu plenamente no Império.

O movimento moderno, contudo, está maduro o suficiente, no decorrer destes anos. A Psicanálise fora introduzida no país em 1910, com a instalação em Berlim de um ramo da Associação Internacional Psicanalítica. Max Reinhardt, o

²⁵ Sobre as simpatias socialistas dos artistas desta época, como E. Munch, Oscar Wilde e, na Alemanha, Kathe Kolwitz, ver HOBBSAWM, E. *op. cit.*, p. 319.

²⁶ GAY, Peter. *Op. Cit.*, p.12

²⁷ *ibid.*, p. 17

grande nome do teatro de Weimar, já havia praticamente “esgotado seus truques” em 1914. Não parecem, então, restar dúvidas de que o “estilo” da República precedeu sua própria criação, que mais liberou o que já existia do que criou.

Tal estilo era também mais vasto que a Alemanha. Já no Império, pintores alemães, teatrólogos, poetas, psicólogos etc comprometiam-se com um livre comércio internacional de idéias; parte de uma comunidade ocidental, alimentavam e eram alimentados por ela. O pintor Wassily Kandinsky é um bom exemplo deste cosmopolitismo: nasce na Rússia, aprende muito com os fauvistas franceses e descobre seu estilo pessoal em Munique. Esta cidade, aliás, é a capital dos pintores do Império, e montava influentes exposições de neo-impressionistas franceses. Os pintores Franz Marc e Paul Klee vão a Paris para aprimorar seus desenvolvimentos artísticos. *Dada*, a rebelião dos artistas contra a arte, nasce em Zurique durante a Guerra, floresce em Paris depois desta e faz de Berlim seu centro, durante os primeiros anos de Weimar. O irracionalismo filosófico de Henri Bergson e o mórbido e poético irracionalismo de Dostoievski tocam os espíritos sensíveis tanto da esquerda, como da direita. Estes são alguns exemplos das trocas intelectuais e simbólicas entre as culturas, por volta desta época.

As perguntas mais insistentes giram em torno da necessidade de renovação do homem, o que se torna urgente diante do desaparecimento de Deus, como profetiza Nietzsche, além da ameaça da máquina e a estupidez incurável das classes superiores. É justamente a banalidade da qualidade do cosmopolitismo no Império que, mais tarde, dá ao estilo Weimar a resistência de sua fibra; no seu internacionalismo inconsciente de si mesmo, ela compartilha da vitalidade de outros movimentos culturais.

O resultado da Guerra foi a destruição dos laços da cultura alemã, tanto para o passado utilizável como para o ambiente estrangeiro – exceto em relação aos mais resolutos cosmopolitas. Muito poucos mantiveram o intercâmbio aberto. A tarefa cultural da República de Weimar era capitalizar os nobres sentimentos e restaurar laços partidos.

No início, a Revolução tinha amplo apoio. Walter Gropius, o famoso arquiteto, disse que a consciência de sua responsabilidade social foi oriunda da Primeira Guerra. Em 1918, em licença na Alemanha, resolve ir até Berlim,

quando estoura a Revolução. Ao testemunhar os ataques do povo aos oficiais, foi dominado pelo pensamento de que aquela situação representava mais do que a perda de uma guerra; todo um mundo chegara ao fim, e agora ter-se-ia de buscar soluções radicais para os problemas que se impunham.

Inúmeros representantes da cultura de Weimar tiveram uma carreira semelhante à de Gropius: idéias desenvolvidas no Império, diretrizes políticas ditadas pela Guerra, encontro da livre expressão na Revolução. Esta era, inclusive, vista por soldados e suas famílias, democratas, socialistas, pacifistas e utopistas como a promessa de uma nova vida.

A boa vontade acumulada nos dias de colapso e esperança, porém, foi bastante dissipada pelos acontecimentos do inverno de 1918-19, e os tumultos dos anos de derrota. Por inúmeros motivos, o curso e as conseqüências da Revolução desapontaram a muitos: os novos conservadores desprezavam as inovações; os radicais eram contra os remanescentes deixados pelo Império. De forma quase irônica, a República de Weimar era demasiado bem sucedida para satisfazer seus críticos, e não tão bem sucedida a ponto de satisfazer seus simpatizantes. O poeta Rilke, já em 1918, havia perdido toda a esperança: “Sob a aparência de uma grande revolta, persistia a antiga falta de caráter”²⁸. Inúmeros jovens admiradores, entre eles Brecht, voltaram as costas à política tão rapidamente quanto a haviam adotado. Logo tornou-se comum manifestar o desdém numa única frase: 1918 foi a “assim chamada” Revolução.

As causas para este desencanto são inúmeras – existiam fantasmas antigos na Assembléia Weimar, além do que os quatro primeiros anos da República foram de crise quase ininterrupta, cujos detalhes foram abordados nos capítulos anteriores. Além disso, havia outro estímulo mais sutil ao cinismo e à desunião. Em agosto de 1914 o mundo ocidental experimentava um sentimento de que a guerra aliviava o tédio, era um convite ao heroísmo, um remédio contra a decadência. Na Alemanha, porém, esta psicose²⁹ atingiu o auge do absurdo. Homens de todas as idades e tipos sociais tornavam-se voluntários com alegria, e iam para o norte convictos de sua missão. Para eles, a guerra significava “purificação, liberação e uma enorme esperança”; “inflamava o coração dos

²⁸Idem, *Ibid.* p. 33

²⁹Idem. *Ibid.* p.44

poetas” com uma sensação de alívio que “o mundo de paz havia feito desmoronar”, um mundo do qual “estava-se cansado, tão tremendamente cansado”. Os alemães finalmente se haviam reunido como um *Volk*, ou “povo”, numa terra de heróis para os quais só a vitória daria sentido à vida, e que enfrentavam inimigos “cheios de covardia, baixeza e falsidade”³⁰ – estas são expressões do escritor Thomas Mann e do historiador literário Friedrich Gundolf, mas havia várias outras que soavam da mesma forma.

Apesar de muitos terem permanecido politicamente prontos a apoiar outras aventuras de igual ou maior porte, pode-se dizer que a euforia da maioria transformou-se em depressão, muitas vezes em colapso mental, sentindo-se a vergonha e a sensação de culpa pertinentes a quem apóia um desastre de tais proporções.

Peter Gay (1978, p.) ressalta, porém, que:

À luz dos acontecimentos, a revolução e suas conseqüências obtiveram muitas realizações. Foi varrida pra sempre a casa governante prussiana e outras monarquias germânicas, poderosas ou pequenas. Estabeleceu um estado democrático. Deu novas oportunidades a talentos inaceitáveis para promoção na época do império, abriu centros de prestígio e poder para professores progressistas, teatrólogos modernos e pensadores políticos democráticos.

A República de Weimar, portanto, expressa, sobretudo no campo da cultura, uma ambigüidade radical. O pessimismo e a angústia provocados pela enorme derrota de 1918, e suas conseqüências ligadas ao Tratado de Versalhes, contrastavam flagrantemente com o florescimento cultural – expresso na literatura, artes plásticas, teatro e cinema – tão típico da época de Weimar. Sem dúvida, esse florescimento cultural não foi capaz de impedir o avanço das forças conservadoras, de que o núcleo militar é a maior expressão, que avançam nos anos 1920 e chegam ao poder em 1933 com o golpe expresso na queima do Reichstag alemão em Berlim, e a conseqüente tomada de poder por Adolf Hitler. O pessimismo e o avanço das forças conservadoras aparecem no cinema expressionista alemão dos anos 20, do qual *Nosferatu* de Murnau, objeto de análise no capítulo cinco, é epítome.

³⁰ Apud GAY, Peter. *Ibid.*