



O cinema, o nacionalismo e as perturbações na República de Weimar

Bruno Augusto Dornelas Câmara¹

Gabriel Medeiros Alves Pedrosa²

Resumo: Esse artigo, pensado através da perspectiva da relação cinema-história, discute as contraditórias faces da República de Weimar, período da história alemã localizado entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o advento do regime Nacional-Socialista. A presente investigação historiográfica toma como componente essencial uma abordagem “serial” de fontes fílmicas provenientes do contexto histórico de Weimar. O objetivo principal é relacionar fontes bibliográficas e fontes fílmicas para possibilitar uma ampla visão desse período da história alemã e, desse modo, provocar e desafiar novas leituras da República de Weimar que incluam a exploração de novos enfoques e de novas abordagens. Dentro disso, além das contradições e perturbações de Weimar, esse artigo também discute o imaginário alemão através do cinema expressionista e as trajetórias do nacionalismo germânico do fim da I Guerra até a ascensão do III Reich.

Palavras-chave: República de Weimar; cinema-história; expressionismo; nacionalismo

Abstract: This article, designed from the perspective of the cinema-history relation, discusses the contradictory faces of the Weimar Republic, period of German history located between the end of World War I and the advent of the National Socialist regime. The present historiographical investigation takes as essential component a “serial” approach of film sources from the historical context of Weimar. The main objective is to relate bibliographical sources and film sources to enable a broader view of this period of German history and, thereby, provoke and challenge new interpretations of the Weimar Republic that include the exploration of new focus and new approaches. Within this, besides of the contradictions and disturbances of Weimar, this article also discusses the German imaginary through expressionist cinema and the trajectories of German nationalism from the end of the World War I until the rise of the Third Reich.

Keywords: Weimar Republic; cinema-history; expressionism; nationalism

¹ Doutor em História pela UFPE e Professor Adjunto da UPE – Campus Garanhuns.

² Graduando do curso de Licenciatura em História pela UPE – Campus Garanhuns.



Em 1930 na Alemanha, o cineasta G.W. Pabst lançava o seu primeiro filme falado: *“Westfront 1918: Vier von der Infanterie”*, uma obra dramática sobre a I Guerra Mundial com fortes doses de realismo³. A trama é centrada na vida de homens retirados de suas vidas cotidianas e sobre como morreram soterrados nas trincheiras, mutilados e enterrados na lama, enquanto os civis passavam fome. É uma história sem heróis. Nas cenas finais, soldados feridos e tomados pela insanidade gritam por seus companheiros mortos, batem continência para o ar e cantam alucinados em uma improvisada e suja enfermaria. Para finalizar a película, Pabst dispõe o clássico *“The End”* acompanhado de um ponto de interrogação. O filme é de 1930, quando a sociedade alemã sofria os efeitos da crise de 1929 e grupos nacionalistas cresciam com seus discursos extremistas. Depois de 1933, quando os nazistas assumiram o governo do Estado, *“Westfront 1918”* foi proibido e acusado de ser um filme “derrotista e covarde”. Mas como a situação chegou a tal ponto?

Inicialmente este artigo discute, através do enfoque nas mentalidades, o processo histórico que garantiu a mudança de um regime monárquico para um regime republicano na Alemanha após a I Guerra Mundial. Posteriormente a discussão será concentrada na análise das perturbações que marcaram a formulação da República de Weimar. A violência, o medo, a crise econômica, social e política e a instabilidade do governo alemão entre 1919 e 1933 também serão problematizados no decorrer deste texto. Na terceira parte será explanado o imaginário dos alemães através das manifestações do Expressionismo no cinema. Por último serão abordadas as transformações e trajetórias do nacionalismo alemão até o fim da República de Weimar e a ascensão do III Reich.

Nova Alemanha. Velhas estruturas

Em 1871 a Alemanha conheceu tardiamente a unificação nacional após uma série de vitórias militares que engrandeceu a nobreza alemã. À frente dessa unificação não se encontram uma elite burguesa, muito menos qualquer espécie de “revolução burguesa” como acontecera na maioria das nações europeias. A unificação foi uma conquista atribuída a aristocracia alemã, classe que esteve à frente do Estado entre 1871 e 1918, período conhecido como II Reich, onde o

³ *“Westfronte 1918: Vier von der Infanterie”* (conhecido em português como *“Guerra, Flagelo de Deus”*) é um filme ambientado nos últimos meses da grande guerra nas trincheiras da França. O longa produzido nos últimos e agitados anos da República de Weimar é uma obra de repúdio aos horrores da guerra.



símbolo máximo do poder era a figura do Kaiser (imperador). Nesse último quartel do século XIX, os Estados europeus – a Alemanha não era uma exceção – abandonaram o “nacionalismo liberal” em favor do crescimento de um nacionalismo chauvinista e de políticas imperialistas cada vez mais tensas. O nacionalismo havia se tornado uma das principais ferramentas da política interna e externa dos países europeus. O resultado desses eventos é bem conhecido: a Primeira Guerra Mundial. Muitos jovens alemães foram para os campos de batalha com o sentimento de que a guerras seria algo majestoso e glorioso. Foram lutar com um sentimento de vitória certa, crendo na força de sua grandiosa pátria. Às vésperas do conflito armado o Kaiser discursa as seguintes palavras: “Os alemães são agora um povo unido, diz ele à multidão. Todas as divergências e divisões estão esquecidas. Como irmãos alcançarão uma grande vitória” (EKSTEINS, 1991, p. 88). O frenesi da guerra representava o auge da unificação alemã. Era um nacionalismo que inspirava amor à nação; e, como diria Benedict Anderson (2008), um amor de profundo autosacrifício. “Sacrifício coletivo, fatalidade, Túmulo do Soldado Desconhecido – essa é a linguagem e o conjunto de imagens da guerra” (BALAKRISHNAN, 2000, p. 220).

Porém, a derrota alemã na I Guerra Mundial abalou todas as estruturas do *establishment* dessa nação. O Kaiser caiu junto com a antiga aristocracia. A Alemanha deixou de ser a mais formidável potência industrial e militar da Europa para cair em uma série de crises humilhantes. Os sonhos imperialistas desabaram junto com o *status* de grande potência europeia. Como destaca Norbert Elias (1997, p. 169), a consequência desses eventos foi um choque traumático.

A Alemanha foi despida de seus sonhos de grandeza assim como o protagonista do filme “*O Último Homem*” (*Der Letzte Mann*, F.W. Murnau, 1924) foi despido de seu pomposo uniforme⁴. No início da película o orgulhoso porteiro é mostrado em *contra-plongée* (quando a câmera filma de baixo para cima) ostentando o seu uniforme, símbolo de *status*. Ao perder sua posição, o porteiro – desapropriado de seus devaneios de grandeza – é rebaixado, humilhado e esmagado pela escuridão da fotografia expressionista. O roteirista Carl Mayer e o diretor F.W. Murnau podem não ter proporcionado conscientemente essa leitura, mas, como diria Marc Ferro (1992), na análise do filme como fonte histórica, o

⁴ “*O Último Homem*” conta a história de um porteiro de um grande hotel em Berlim que por causa de sua idade já avançada é rebaixado a servente dos banheiros masculinos. Orgulhoso de seu uniforme, sempre se comportando como um general ou um grande burguês, o velho porteiro vê sua vida ir de água à baixo quando é desapropriado de seu status e de seus devaneios de grandeza.



historiador deve estar apto a salientar os lapsos da fonte fílmica, isto é, os elementos que escapam à intencionalidade do autor.

O II Reich, que se orgulhava de ser um Estado militarmente forte, caiu com o final da Grande Guerra. O novo Estado alemão deveria nascer sobre os escombros desta guerra, em um contexto de crise geral, miséria e medo: um novo país com fronteiras reduzidas e orgulho despedaçado. Oficialmente, a República de Weimar tem início em 11 de agosto de 1919 com a promulgação da Constituição. Após décadas sob um regime autocrático, a Alemanha teve a sua primeira experiência democrática, porém foi uma mudança abrupta e tudo era ainda consideravelmente novo. Será discutido o nascimento da República com mais profundidade adiante.

Em 1919, Robert Reinert, ao escrever e dirigir o filme *“Nerven”*⁵, quis expor o clima de tensão que tomava a Alemanha no imediato pós-guerra. Em imagens que flertam com o erotismo e a morte, o filme expressa os horrores da guerra, a crise, o caos, a miséria e a decadência da Alemanha derrotada. É interessante também como a obra reflete, de certa forma, a rivalidade entre os partidos políticos, as manifestações e a agitação popular que tomavam as ruas das cidades alemãs enquanto a primeira república da Alemanha era articulada. *“Nerven”* é um filme diretamente marcado pelo contexto de sua época.

De acordo com as teses do historiador e sociólogo Norbert Elias (1997) sobre a longa-duração e o *“habitus”* presentes na sua obra *“Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX”*, na Alemanha, onde os códigos militares desempenhavam um papel de destaque na mentalidade nacional, a fraqueza era desprezada e a disciplina exaltada, sendo que os valores conservadores e as tradições nacionais foram internalizados, em alguma medida, por todas as estratificações sociais. Mesmo com o fim do II Reich, o *habitus* alemão não fora extinto. Isso pode ser constatado no filme *“Senhoritas de Uniforme”* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931)⁶, onde as professoras de um internato

⁵*“Nerven”* apresenta um enredo povoado por personagens que perderam a esperança no progresso técnico-científico, personagens com aspirações revolucionárias e outros afetados pela paranoia e pelos traumas psicológicos. Devido à censura da época várias partes do filme foram perdidas.

⁶A trama de *“Senhoritas de Uniforme”* gira em torno de Manuela, uma ingênua garota enviada para estudar em um internato para meninas. Lá ela se apaixona por uma de suas professoras, porém, o seu amor é impedido pelo trágico desenrolar dos fatos.



feminino zombam de sentimentos como o amor e a amizade ao dizerem que “a disciplina é o que importa e que o espírito alemão deve ser cultivado”. *“Senhoritas de Uniforme”*, um dos primeiros filmes a abordar a temática da homossexualidade feminina, levanta críticas bastante ácidas à autoritária e conservadora sociedade alemã de sua época⁷.

Rodrigo de Freitas Costa (2005, p. 12), ao citar Annie Dymetman, diz que “a carência de uma revolução burguesa na Alemanha, como as que ocorreram na Inglaterra e na França, levou, no período posterior a 1918, à convivência entre o antigo e o novo, entre a velha organização política e a nova ordem econômica”. Norbert Elias (1997) usa o termo “modernização conservadora” para se referir ao fato de que as velhas estruturas do Império Alemão ainda ecoavam durante os anos da República. Já Eric Hobsbawm (2010, p. 131) chega até mesmo a dizer que a República de Weimar foi um “pouco mais que o império derrotado, sem o Kaiser”. Apesar da passagem para a democracia, os alemães ainda conservavam parte da bagagem da época imperial. “O Estado muda de forma, mas as estruturas sociais se modificam pouco” (RICHARD, 1988, p. 267).

A grandiosa e efêmera República de Weimar

No dia 9 de novembro de 1918 o Kaiser Guilherme II abdica ao trono do império e foge para a Holanda: é o fim do II Reich alemão. No mesmo dia, o social-democrata Scheidemann proclama a “República Alemã”. Enquanto isso, Karl Liebknecht, um dos líderes da Liga Spartakista, em ocasião de uma grande manifestação popular em frente ao Palácio Real em Berlim, proclama uma República “Socialista”. Dois dias depois, é assinado o armistício de Compiègne. Era o fim da Primeira Guerra Mundial. Na Alemanha duas repúblicas haviam sido proclamadas e uma incipiente revolução estava para eclodir. As tensões eram sentidas no ar.

A Revolução Alemã ou “Revolução Spartakista” tem o seu início simbólico em outubro de 1918 com a revolta dos marinheiros da base naval de Kiel. A Liga Spartakista, líder desse movimento revolucionário, era formada pela ala radical do Partido Social-Democrata Independente (USPD), este que já era consequência de uma cisão no interior do Partido Social-Democrata (SPD). São evidentes as

⁷Outro filme alemão, *“Diferente dos Outros”* (*Anders als die Andern*, Richard Oswald, 1919), também está entre os primeiros filmes (talvez seja realmente o primeiro) da história do cinema com temática homossexual. “A Alemanha tinha, de fato, o maior movimento de emancipação homossexual da Europa às vésperas da Primeira Guerra Mundial” e depois dela. Isso não significa que os alemães toleravam publicamente a homossexualidade, “mas a relativa desenvoltura do movimento na Alemanha indica de fato uma dose de tolerância não encontrada em outros lugares” (EKSTEINS, 1991, pp. 114-115).



influências e os ecos da Revolução Russa de 1917. A criação da Terceira Internacional (Comintern) defendia que todos os movimentos e partidos filiados deveriam seguir o mesmo modelo organizacional ao exemplo soviético. No caso da Alemanha, isso apenas fragmentou a social-democracia entre parlamentaristas e comunistas-revolucionários. Como destaca Lionel Richard (1988, p. 39): “Antiga, a rivalidade entre majoritários [membros do SPD] e spartakistas ressurgiu já nos primeiros dias em que a Alemanha se vê desembaraçada do regime monárquico”. A partir de novembro de 1918 várias ações foram organizadas pelos spartakistas liderados por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo até que, nas primeiras semanas de janeiro de 1919, eles tomaram as sedes dos principais jornais de Berlim. Porém, em questão de poucos dias, foram violentamente reprimidos. A revolução foi um grande fiasco.

A Revolução Spartakista representava a “ameaça bolchevique” na Alemanha. Assim, o novo governo alemão deu carta branca para reprimir a revolução pela força. Os grupos mais ativos dessa repressão contrarrevolucionária foram os *Freikorps* (corpos voluntários): organizações paramilitares nacionalistas que reuniam “oficiais, suboficiais e soldados profissionais que, no momento da desmobilização [das tropas], não aceitaram a derrota e ainda menos o fim do Império” (RICHARD, 1988, p. 41). Durante os primeiros anos do pós-Primeira Guerra na Alemanha, esses grupos se encarregaram do assassinato de políticos “indesejáveis” e da violência política à margem do Estado.

É difícil fazer uma estimativa de quantas pessoas foram assassinadas como politicamente indesejáveis por membros dos *Freikorps* e das associações estudantis que com eles colaboravam estreitamente, nos primeiros anos da República de Weimar. Suas vítimas incluíram comunistas proeminentes, como Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, que foram arrastados para fora de uma casa cercada, após uma fracassada sublevação de trabalhadores, e, de acordo com o que pôde ser até hoje apurado, foram espancados até à morte, um após o outro, com cassetetes no caminho para a prisão (ELIAS, 1997, p. 172).

Após o assassinato de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, e o esmagamento da revolução, a Liga Spartakista transformou-se no Partido Comunista Alemão (KPD) (COSTA, 2005, p. 8).

Poucos dias depois dos eventos narrados acima, são realizadas eleições com sufrágio universal para a formação de uma nova Assembleia Nacional. É interessante e curioso mencionar que a Alemanha foi o primeiro país a receber representantes femininas na Câmara de Deputados. No dia 6 de fevereiro, a nova Assembleia Constituinte se reúne na pequena cidade de Weimar. Friedrich Ebert, chefe do Partido Social-Democrata fora escolhido, provisoriamente, para o cargo de



presidente da República – posição que ele vai acabar ocupando até 1925. Assim, a nova República fora organizada pelo Partido Social-Democrata junto ao *Zentrum* Católico e ao Partido Democrático Alemão, os quais ocupavam a maioria das cadeiras do *Reichstag* (parlamento alemão) nesse momento inicial do novo governo. Uma nova constituição é redigida pelo jurista Hugo Preuss e promulgada pelo presidente Ebert em agosto de 1919, marcando a inauguração oficial da República de Weimar.

A República de Weimar nascera, portanto. Provinha de uma guerra que tivera seus beneficiários, seus incansáveis defensores ainda vivos. Provinha de uma revolução esmagada. De um retorno à ordem fundada numa aliança entre as antigas camadas sociais influentes sob Guilherme II, os quadros do exército imperial e os dirigentes do Partido Social-Democrata (RICHARD, 1988, p. 56).

Ainda em 1919, o novo Estado alemão teve que lidar com um problema deveras complicado e penoso: a paz com os vencedores da guerra. Um tratado foi elaborado em Paris, porém sem qualquer participação ou discussão com os representantes alemães. O texto foi simplesmente entregue ao governo alemão para a assinatura. A opinião pública de todos os setores e de todos partidos políticos recebeu o tratado como uma imposição odiosa e humilhante. Mas não havia saída, a Alemanha não possuía condições de resistência: o chamado Tratado de Versalhes foi assinado pelos representantes alemães em 1919 e, em janeiro de 1920 as suas cláusulas entram em vigor responsabilizando a Alemanha pela grande guerra⁸. O Tratado de Versalhes ainda fora divulgado e distribuído para toda a população alemã através de milhares de exemplares. Isso alimentava ainda mais os ressentimentos.

A República de Weimar representou novamente a falta de unidade nacional e o conflito interno entre os alemães. Habitados a estrutura do II Reich que finalmente tinha feito cessar os seus conflitos internos, os alemães criaram uma aversão a tudo que representasse a fragmentação e o conflito entre eles próprios. Tendo em vista esse caráter da mentalidade alemã, a experiência com a democracia parlamentar entre 1919 e 1933 foi vista com aversão por grande parte da população, pois a mesma não estava habituada aos naturais conflitos de um regime multipartidário. Na cabeça de muitos alemães, a República de Weimar era símbolo de fraqueza e humilhação.

O caos político no período inicial da república (1919-1924) era tão imenso que logo em março de 1920, um grupo de oficiais liderados por Wolfgang Kapp

⁸ Algumas das cláusulas impuseram a redução do território alemão, um enorme montante como indenização pela guerra e a redução do exército alemão a 100 mil homens.



tentou dar um golpe de Estado com vias a estabelecer uma ditadura militar. Em novembro de 1923, na cidade de Munique, Adolf Hitler junto as [ainda pequenas] organizações do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (ou simplesmente Partido Nazista) aplica o chamado *Putsch* (golpe) de Munique. A tentativa foi um fiasco. Hitler foi condenado a cinco anos de prisão; contudo, foi libertado 12 meses depois.

É nessa época de agitação política, crise econômica, desilusão social e violência nas ruas que vão surgindo partidos, grupos e associações paramilitares de cunho nacionalista e antisemita. O Partido Nazista e o Partido Nacional-Alemão, apesar de suas diferenças, são exemplos da proliferação desses discursos antirrepublicanos, antidemocráticos e racistas. Os já citados *Freikorps* – que, mesmo quando foram dissolvidos, continuaram a praticar o terrorismo – e outras associações nacionalistas, pareciam ter todos um inimigo em comum: a própria República e tudo o que a ela associavam. Isso fica ainda mais claro com o seguinte exemplo:

Em janeiro de 1922, o judeu Walter Rathenau foi nomeado ao cargo de ministro das Relações Exteriores. “Havia meses, a imprensa de direita se manifestava contra o fato de a política externa da Alemanha ter sido confiada a um judeu. Uma canção de um corpo voluntário [*Freikorps*] da Alta Silésia tinha até por refrão: ‘Derrubemos Rathenau, / Esse maldito judeu sujo’” (RICHARD, 1988, p. 91). E para completar, Rathenau assina, em abril do mesmo ano, o Tratado de Rapallo que estabilizava as relações com a URSS. Na Alemanha, onde os judeus foram indiscriminadamente associados ao comunismo, isso foi a gota d’água. Mais ainda: os judeus foram acusados, por grupos extremistas, de serem a causa de todos os males do povo alemão. Em junho do mesmo ano, Rathenau foi assassinado por membros da “Organização Cônsul”. Assim destaca Eric Hobsbawm (2010, p. 123):

Eles [os judeus] podiam servir como símbolos do odiado capitalista/financista; do agitador revolucionário; da corrosiva influência dos “intelectuais sem raízes” e dos novos meios de comunicação; da competição — como poderia ela ser outra coisa que não “injusta”? — que lhes dava uma fatia desproporcional dos empregos em certas profissões que exigiam educação; e do estrangeiro e forasteiro como tal. Para não falar da visão aceita entre os cristãos antiquados de que eles tinham matado Jesus.

Incoerentes e convenientes discursos. Muitos intelectuais do período, como Thomas Mann e Karl Jaspers, já alertavam e tomavam posição contra essa crescente onda de irracionalismo onde era exaltado o mito do sangue ariano e o racismo. Até mesmo Ernest Renan (2006), em 1882, já alertava o grave erro de confundir a “raça” com a nação.



O antissemitismo não surgiu magicamente em 1933 com a ascensão de Hitler ao poder. No seu filme de 1922, *"Love One Another"* (*Die Gezeichneten*), Carl Theodor Dreyer já denunciava o irracional monstro do racismo que crescia naquela sociedade ao falar dos *pogroms* russos e da xenofobia que estigmatizava os judeus desde o século XIX na Europa. O filme conta a história de uma vila de judeus que é perseguida e atacada por incentivo da política czarista. Mas apesar de ser ficção histórica, o filme não escapa ao seu tempo e lugar de produção. Durante a República de Weimar, a semente do antissemitismo já havia brotado em vários grupos enquanto apenas "aproximadamente 1% da população total alemã era judia" (ELIAS, 1997, p. 272).

Até mesmo nas universidades alemãs da época o antissemitismo e o saudosismo da monarquia transpareciam em uma grande quantidade de docentes e estudantes. Professores de origem judaica eram frequentemente desrespeitados e até agredidos. Foi o caso de Albert Einstein, em Berlim, que chegou até mesmo a ser ameaçado de morte (RICHARD, 1988, p. 184).

Porém, apesar desse clima de tensão marcado por assassinatos, terrorismo, revoluções e contrarrevoluções, crise política e econômica e demais perturbações que formavam o pano de fundo da República de Weimar, a Alemanha conheceu um período de grande brilhantismo artístico e intelectual. Passaram pela República de Weimar – além dos já citados Thomas Mann e Albert Einstein – o filósofo Edmund Husserl (pai da Fenomenologia), os sociólogos Max Weber e Karl Mannheim, o físico Werner Heisenberg (inventor da mecânica quântica), os filósofos Theodor W. Adorno e Herbert Marcuse (fundadores da posteriormente chamada Escola de Frankfurt), entre outros. É também nessa época que a Psicanálise vai ganhar força com intelectuais interessados nas ideias de Sigmund Freud. O "movimento psicanalítico" impulsionou até mesmo a produção de um filme para a propaganda da Psicanálise: *"Segredos de uma Alma"* (*Geheimnisse Einer Seele*, G.W. Pabst, 1926).

O campo do cinema também foi bastante prolífico – artística e comercialmente – levando a Alemanha a se tornar o maior centro de produção cinematográfica da Europa Central e Oriental. Os poucos anos da República de Weimar legaram três "movimentos" cinematográficos à história do cinema: o



Expressionismo Alemão, O *Kammerspielfilm*⁹ e a Nova Objetividade¹⁰. Grandes nomes da história do cinema deixaram sua assinatura na República de Weimar: F.W. Murnau (1888-1931), Fritz Lang (1890-1976), Ernst Lubitsch (1892-1947), G.W. Pabst (1885-1967), Carl Theodor Dreyer (1889-1968), entre outros. É válido ressaltar que todas as fontes filmicas analisadas neste artigo são produções da era do cinema mudo, com exceção de “*Westfront 1918*” (1930) e “*Senhoritas de Uniforme*” (1931).

Ernst Lubitsch, com suas épicas “comédias de costumes”, foi um mestre em satirizar a sociedade aristocrata/burguesa e ainda aqueles que almejavam esse pseudo “ar de nobreza”. Isso pode ser visto em seus filmes “*Madame Dubarry*” (1919) e “*Ana Bolena*” (*Anna Boleyn*, 1920), por exemplo. Lubitsch se atreveu até mesmo a ironizar –com um ótimo senso de humor – o militarismo alemão. Quando, em seu filme “*The Wildcat*” (*Die Bergkatze*, 1921), Lubitsch exhibe soldados preguiçosos e bêbados e um oficial sem autoridade, ele mostra até onde poderia ir sua capacidade de satirizar a sociedade de sua época, herdeira dos códigos militares do II Reich, onde se adotava a guerra como cultura (EKSTEINS, 1991).

Fritz Lang, no filme “*Dr. Mabuse, o Jogador*” (*Dr. Mabuse, Der Spieler*, 1922), faz uma profunda discussão sobre as organizações criminosas ao criar um dos maiores vilões do cinema clássico alemão: o dr. Mabuse que utiliza-se de sua habilidade hipnótica como poder de sugestão para a manipulação e o direcionamento de indivíduos e até de grupos inteiros tentando a realização de seus próprios interesses¹¹. A alegoria de Lang está clara aqui: um discurso sobre a manipulação das massas em uma época de “fragilidade social”. Fugindo do centro da narrativa, podemos considerar outros aspectos do filme que carregam bastantes indicadores daqueles dias, por exemplo: a criminalidade e a inflação.

Outro filme que pontua de maneira formidável e criativa o seu contexto sócio-histórico é “*Metropolis*” (Fritz Lang, 1926). Um dos primeiros filmes de ficção científica da história e um marco da era muda do cinema, “*Metropolis*” é repleto de

⁹ O *Kammerspielfilm* consistiu em uma tendência do cinema mudo alemão de filmes caracterizados pela supressão do uso de letreiros, pelo uso significativo da movimentação de câmera e pelo foco na psicologia dos personagens. Como diria Eisner (2002), o *Kammerspielfilm* é o filme psicológico por excelência.

¹⁰ Com o desgaste do Expressionismo, por volta de 1925, outro movimento, chamado de “Nova Objetividade”, surgiu na Alemanha em vários tipos de manifestações artísticas, inclusive no cinema. O ponto central era fazer arte de cunho realista e politicamente “mais sóbria”.

¹¹ “*Dr. Mabuse, o Jogador*”, película de quase quatro horas de duração (algumas versões chegam a ter quase cinco horas) dividida em duas partes, é um clássico filme policial da República de Weimar e da história do cinema.



simbolismos, de teor social e de referências à realidade. A trama do filme é ambientada no ano de 2026 (100 anos no futuro em que o filme foi produzido) em uma sociedade distópica onde as pessoas são totalmente dependentes das máquinas. Nesta sociedade existem dois grupos de pessoas: uma classe dominante que habita os prédios e jardins luxuosos da cidade de Metropolis, e uma classe de operários que habita os subterrâneos da cidade trabalhando na manutenção e funcionamento das máquinas e sofrendo a opressão da classe dominante. Através de uma estilização expressionista, o filme apresenta as multidões de operários do subterrâneo da cidade como massas desprovidas de qualquer tipo de individualidade. A cena icônica onde, simultaneamente, duas multidões de operários fazem a troca de turno exhibe os trabalhadores andando uniformemente com as cabeças abaixadas e os ombros arqueados, submissos a vontade de seus "superiores". Como destaca a crítica alemã Lotte H. Eisner (2002, p. 154): "Os habitantes da cidade subterrânea são autômatos, muito mais que o robô criado pelo inventor Rotwang"¹². Novamente, utilizando-se de uma estilização expressionista, Fritz Lang mostra os operários de *Metropolis* como peças dos mecanismos das máquinas. Seus corpos são como engrenagens, utilizados até a máxima exaustão.

Já no filme "A Rua sem Alegria" (*Die Freudlose Gasse*, 1925)¹³, a obra de G.W. Pabst é invadida pelo mundo gélido e abatido da inflação do pós-guerra, um mundo povoado de vítimas e aproveitadores, onde pobres moças, tomadas pela incerteza do amanhã, se veem obrigadas a venderem seus corpos para colocar um pouco de comida na mesa de casa. "Entre os que não tinham nada, havia sempre quem estivesse disposto a se vender em troca de alguma coisa" (RICHARD, 1988, p. 98).

O aumento exponencial do desemprego, da prostituição e da criminalidade foram consequências diretas da inflação que chegou ao ponto de fazer o dólar valer um bilhão de marcos (moeda alemã) no final de 1923! A ocupação francesa da região industrial do Ruhr neste mesmo ano levou a crise a níveis insustentáveis. Como destaca Lionel Richard (1988), especialmente no ano de 1923, era comum ver pelas ruas pessoas carregando carroças e baldes cheios de cédulas

¹² No filme, um inventor (protótipo do cientista louco) cria um robô e afirma que aquele seria o ser do futuro e, em breve, ninguém diferenciaria um humano de um homem-máquina. Essa dantesca representação das máquinas atesta o medo da alienação tecnológica e da perda da humanidade e da individualidade.

¹³ A trama do filme é ambientada na cidade de Viena, na Áustria em 1921 e acompanha a triste sina de duas jovens (interpretadas por Greta Garbo e Asta Nielsen) que têm que lutar pela sobrevivência no pós-guerra.



para comprar um pouco de comida que duraria dois ou três dias. Seriam cenas cômicas se não fossem pesadelos reais.

O Expressionismo e o imaginário dos alemães

O Expressionismo foi um movimento de vanguarda artística surgido na Alemanha durante a transição do século XIX para o XX. O auge e a consolidação do movimento ocorreram durante as primeiras décadas do século XX, tendo o Expressionismo se apresentado em uma miríade de manifestações artísticas: nas artes plásticas, na literatura, na música, no teatro e, por último, no cinema da República de Weimar.

Como vertente da arte moderna, o Expressionismo é um convite ao contato com o interior expressivo gerador da obra artística. Ele questiona o racionalismo ao invocar os impulsos emocionais e a subjetividade suprema em diálogo com a criatividade artística. Como diz a famosa frase de Eisner (2002, p. 19), "O expressionista já não vê: tem 'visões'". Ele é a "expressão da subjetividade". E no cinema alemão do pós-guerra ele externou os piores e mais sombrios sentimentos humanos. Apresentou-se como um espelho distorcido que fez do caos, do medo, das incertezas e da depressão coletiva o seu laboratório principal. Essa vanguarda artística já era bastante popular na Alemanha antes de seu contato com o cinema, no entanto, é durante e depois da Primeira Guerra Mundial que ela adquire um caráter dantesco, mefistofélico, sombrio e fúnebre.

O marco definitivo de origem do Expressionismo Alemão nos cinemas é "*O Gabinete do Dr. Caligari*" (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene. O impacto desse filme foi imediato não apenas na Alemanha, mas também em outros países europeus, nos Estados Unidos e no Japão. Além de contribuir para a abertura do mercado externo cinematográfico alemão que se encontrava interdito desde o início da guerra em 1914, o filme desencadeou uma série de discursões sobre o caráter artístico do cinema e inaugurou uma sinfonia de luzes, sombras e pesadelos que invadiram diversos filmes da República de Weimar. Tratava-se de uma dissecação psicológica que manifestasse conflitos emocionais em termos visuais. Eis o enredo do filme: somos apresentados a uma figura misteriosa e de intenções não muito claras à primeira vista. Esta é a figura do Doutor Caligari. Ele chega a uma pequena cidade que parece ser situada em "tempo nenhum" trazendo consigo um "sonâmbulo" chamado Cesare para ser seu assistente em uma apresentação a ser realizada na feira da cidade. Após sua chegada, misteriosos assassinatos começam a acontecer. Francis, depois de ter seu amigo assassinado, passa a suspeitar que Cesare esteja cometendo os tais crimes. As suspeitas aumentam quando Cesare é



flagrado raptando Jane, querida de Francis. Este fica obcecado por esses eventos enigmáticos e acaba descobrindo que o próprio Caligari era o mandante dos crimes manipulando e controlando os atos de Cesare para a realização de seus próprios intentos macabros. Mas a trama não acaba assim. No final do filme o espectador é surpreendido: toda aquela história não passava das alucinações da mente de um louco internado em um sanatório do qual o próprio Caligari é o diretor.

“*O Gabinete do Dr. Caligari*”, com seus cenários “fora da objetividade do mundo”, com suas janelas e portas deformadas, com o movimento de sombras e personagens esguios e com sua trama assombrosainaugurou não apenas o Expressionismo no cinema, mas também o horror. O horror que atingiu em cheio o imaginário dos alemães. “Essa fantasmagoria estranha, que ao mesmo tempo atrai e repugna, fez a reputação do cinema alemão no estrangeiro” (EISNER, 2002, p. 26).

“*Nosferatu*” (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), de F.W. Murnau – primeira adaptação do “Drácula” de Bram Stoker nos cinemas –, é outra grande obra do cinema expressionista que exala essa atmosfera maléfica e amedrontadora. Porém, diferentemente de “*O Gabinete do Doutor Caligari*”, a obra de Murnau – abraçada pelas influências do romantismo e do gótico – perfura ainda mais fundo a ferida do medo. “*Nosferatu*”, com sua fotografia gélida e mórbida, é tomado por um clima pestilento e fúnebre. É icônica a cena onde a câmera filma através de uma janela uma comprida ruela onde caminha lentamente uma fila de rostos anônimos carregando vários caixões. No imaginário dos alemães visto através desses filmes, pesa a desordem, o medo, os efeitos da grande guerra e os fantasmas do passado. “Para a alma torturada da Alemanha de então, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam uma espécie de exutório” (EISNER, 2002, p. 25).

Seria possível dissociar as representações artísticas de sua conjuntura histórica? Teria o Expressionismo adquirido uma atmosfera fúnebre, sombria e dantesca, marcada por medo, insegurança e rancores sem o evento da I Guerra Mundial? Ou sem o clima conturbado da República de Weimar? É bem provável que não.

Do nacionalismo ao “racial-nacionalismo”

“Dedicado ao povo alemão”, assim se inicia “*Os Nibelungos*” (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), filme do gênero épico fantástico dividido em duas partes baseadas no famoso poema germânico medieval “*A Canção dos Nibelungos*”. Dirigido por Fritz Lang e escrito por Thea von Harbou, o filme narra a clássica jornada do “herói germânico” Siegfried – “com seu branco peitoral descoberto e



seus cabelos loiros” – até seu assassinato: traído e apunhalado pelas costas. Para fins de análise prática será tomado o “mito de Siegfried” como ponto de partida para discutir o nacionalismo alemão e sua trajetória durante a República de Weimar.

Vale lembrar que a derrota na guerra (1914-1918) foi um acontecimento traumático para a Alemanha. Esse impacto também representou uma ampla perturbação no sentimento nacionalista de todos os alemães, sobretudo nos setores mais conservadores e reacionários, que de um modo ou de outro atingiam todas as estratificações sociais. Posteriormente, os eventos que se seguiram ao fim da guerra semeavam ainda mais golpes ao nacionalismo alemão. Na República de Weimar, segundo Hobsbawm (2008, p. 172), “todos os alemães, inclusive os comunistas, estavam totalmente convencidos da injustiça intolerável do Tratado de Versalhes, e a luta contra esse tratado foi uma das maiores forças de mobilização de massa em todos os partidos, de direita ou de esquerda”.

O que se pode entender por sentimento nacionalista? O nacionalismo, como uma estrutura que requer envolvimento e sentimento, refere-se a um conjunto de crenças sociais e políticas “que, de uma forma latente ou aguda, eleva a sociedade-Estado, a coletividade soberana a que seus membros pertencem, à posição de um valor supremo a que todos os outros valores podem e, por vezes, devem estar subordinados” (ELIAS, 1997, p. 145). Ou seja, o indivíduo é compelido por sua própria consciência e por pressões externas a submeter suas necessidades individuais às necessidades coletivas do país ou nação. O sentimento nacionalista requer um envolvimento emocional organizado em torno de símbolos comuns à coletividade, uma vez que a imagem que um indivíduo tem de sua nação faz parte de sua autoimagem: uma espécie de “sentimento-de-eu-nós-imagem” – para citar um termo utilizado por Norbert Elias (1997). E assim, “numa forma latente ou manifesta, o nacionalismo constitui uma das mais poderosas, talvez a mais poderosa das crenças sociais dos séculos XIX e XX” (ELIAS, 1997, pp. 141-142).

Durante a República de Weimar, o nacionalismo alemão se converteu em um tipo de idealismo: o amor à pátria não era um amor à Alemanha como ela era, mas um amor a Alemanha como ela deveria ser, “era um amor por um ideal, não por uma Alemanha real” (ELIAS, 1997, p. 320). Os nacionalistas se agitavam em torno desse ideal de restauração da “antiga glória nacional” projetando o passado no futuro. Nacionalistas e socialistas competiam pela simpatia das mesmas massas, porém em um período onde “(...) agitar bandeiras nacionais era um caminho tanto para a legitimidade quanto para a popularidade” (HOBSBAWN, 2010, p. 117). E então esse sistema de crenças e sentimentos nacionalistas foi desmedida e



poderosamente utilizado como instrumento político por grupos nacionalistas e antirrepublicanos.

Porém, o nacionalismo não é apenas questão de política interna e de mecanismo social de união coletiva, trata-se ao mesmo tempo do “nós” e também do “eles”. Isto é: a questão nacional é uma estrutura que envolve, simultaneamente, união e segregação. Portanto, à medida que o nacionalismo alemão ia se tornando extremamente idealista no pós-Primeira Guerra, ele ia convertendo-se em um “racial-nacionalismo” revanchista e segregacionista. Para o alemão nazista, por exemplo, o alemão judeu era um impostor que deveria ser eliminado do projeto da “raça ariana pura”. Além de fundamentar-se em um “projeto racial”, esse nacionalismo buscava alicerçar-se no retorno às glórias do passado, no desejo de tornar a Alemanha grande e poderosa novamente, e na exaltação dos antigos e persistentes códigos militares. “A nação tornou-se uma figura central na imaginação política radical do século XX” (BALAKRISHNAN, 2000, p. 224).

“Tudo o que era alemão deve voltar a ser alemão”: assim proclama o marechal Paul von Hindenburg, representante do Partido Nacional-Alemão, logo após ser eleito à presidência da República em 1925 (RICHARD, 1988, p. 68). Além do uso desses *slogans* pangermanistas, os nacionalistas também se utilizaram do “mito de Siegfried e a lenda da punhalada nas costas” para a propaganda de seus discursos antirrepublicanos. O próprio Hindenburg dizia que o militarismo alemão só fora derrotado porque sofrera uma traição interna dos civis que faziam campanha contra a guerra e dos partidários da democracia.

O filme de Fritz Lang, mesmo sem ter nenhuma relação direta com esses discursos, faz parte desse contexto de releitura do mito ao construir uma epopeia visual dos mitológicos heróis germânicos¹⁴. Citando Zygmunt Baumann, Daniele G.G.Silva (2014, p. 62) diz que “(...) os mitos servem como ratificação e legitimação de um passado em comum e, por consequência, de uma pretensa unidade enquanto nação”. Siegfried apunhalado pelas costas representa a “pátria traída”. Dessa forma, o mito da “punhalada nas costas” é situado em uma dimensão simbólica, como representação das restrições entre os nacionalistas e a República. A República de Weimar, além de ser responsabilizada pela derrota na guerra, foi acusada de traição, de submissão ao Tratado de Versalhes e chegou até mesmo a ser chamada de república de judeus. O próprio Adolf Hitler, “menciona a punhalada

¹⁴ Para evitar atribuições erradas, lembremos que Fritz Lang se recusou a trabalhar para os nazistas e deixou a Alemanha em 1934, enquanto Thea von Harbou – que fora sua esposa por mais de dez anos – já se filiara ao Partido Nazista.



em seu livro *Mein Kampf* (publicado pela primeira vez em 1925), com a finalidade de culpabilizar os políticos que não teriam apoiado as tropas” (SILVA, 2014, p. 69).

Em 1920 foi fundado o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (ou simplesmente Partido Nazista) e, em 1921, suas seções de assalto (SA). Porém, em 1923 – quando ocorre o *Putsch* (golpe) de Munique já mencionado –, o Partido contava apenas com nove mil membros. No entanto, “pouco a pouco, os nazistas se esforçaram por atrair a população por meio de uma rede de organizações destinadas especificamente a cada categoria social” (RICHARD, 1988, p. 127). Até mesmo com a autodenominação de nacional-socialismo, os nazistas buscavam atingir uma espécie de sincretismo político com intenções de atrair o máximo possível de pessoas.

Apesar da estabilização da situação financeira do Estado alemão entre 1925 e 1928 devido à aplicação do Plano Dawes e de empréstimos norte-americanos, a Crise de 1929 trouxe novamente a completa desordem econômica e, dessa vez, na forma de um denso desemprego. Segundo Lionel Richard (1988, p. 112), em 1932 o desemprego atingia 45% da população alemã ativa. Eram 5,5 milhões de pessoas desempregadas. Junte-se a isso uma crescente degradação do parlamento que, no final nos anos 1920, tinha cada vez mais reduzido o poder de seus deputados.

Os discursos extremistas, nacionalistas e antirrepublicanos dos nazistas ganhavam cada vez mais expressividade. A violência entre grupos políticos opostos crescia exponencialmente enquanto o Estado alemão da República de Weimar era rudimentar e incapaz de sustentar o monopólio da força (violência): incapaz de manter a paz interna, a segurança e a estabilidade do desenvolvimento econômico. De acordo com Norbert Elias (1997, p. 200), as lutas partidárias ocorriam em dois “fronts”: uma “no cenário do Parlamento, luta relativamente não-violenta, de acordo com as regras parlamentares e sob a plena luz da opinião pública”; e outra “travada pelas associações de defesa e sociedades secretas, usando a violência física numa penumbra conspiratória”.

Graças à fraqueza do governo republicano, à crise econômica e ao apelo a um nacionalismo fantasioso e xenofóbico (junto à evolução dos meios de propaganda), o Partido Nazista já ultrapassava a marca de 500 mil membros em 1931. Nas eleições presidenciais de 1932, Adolf Hitler foi o segundo candidato mais votado nos dois turnos. E, como destaca Lionel Richard (1988, p. 128), não era fácil



traçar o perfil do eleitor típico dos nazistas, pois eles receberam votos de todas as estratificações sociais. Os eleitores nacionalistas e “racial-nacionalistas” do Partido Nacional-Alemão e do Partido Populista transferiram em massa os seus votos para os nazistas. Estes construía sua “comunidade imaginada” – para usar um termo trabalhado por Benedict Anderson (2008) – com sua Alemanha e seu mundo ideais onde novamente a *Realpolitik* seria a base da política externa, ou seja, a noção da violência como instrumento político. Hitler – apresentando-se como um símbolo da “raça ariana”, como um homem do povo e um representante do nacionalismo alemão –, não foi eleito por sufrágio, mas chegou ao poder por outras vias legais. Em janeiro de 1933, ele é convidado pelo presidente Hindenburg para ocupar o cargo de chanceler e, em março do mesmo ano, plenos poderes lhe são atribuídos. O parlamento impotente e a efêmera República de Weimar deram seus últimos suspiros diante do nascimento de um novo regime autoritário: o Terceiro Reich. Em síntese:

Hitler teve êxito onde os líderes dos *Freikorps* falharam: na destruição total do regime parlamentar de Weimar. Teve êxito, em grande parte, porque se esforçou por mobilizar vastos setores das massas através do uso de propaganda extraparlamentar (...). Hitler, o segundo cabo, rompeu as barreiras elitistas do movimento de oficiais e estudantes e transformou-o num vasto movimento popular sem as restrições elitistas que impediam sua disseminação entre as massas. Ser membro da “raça alemã” abriu a porta a muito mais gente do que a mera pertença à “boa” sociedade nobre e burguesa e, na juventude, ao oficialato ou às associações estudantis (ELIAS, 1997, p. 181).

Considerações finais

Por um lado, a República de Weimar era um “país novo” que nascia das ruínas da Primeira Guerra Mundial: uma Alemanha com fronteiras novas, território reduzido, e experimentando pela primeira vez um governo republicano de bases democráticas. Os poucos anos antes da chegada de um novo regime autoritário foram de boa efervescência cultural e de grande brilhantismo artístico. Berlim se tornou um dos grandes centros intelectuais da Europa e uma das cidades mais modernas de seu tempo. Em *“Berlim, Sinfonia da Metrôpole”* (*Berlin, Symphonie Einer Grosstadt*), filme documentário de 1927, Walter Ruttmann mostra uma cidade grande, agitada e moderna.

No entanto, por outro lado, aquele país ainda conservava muito de seu *habitus* do período imperial (ELIAS, 1997). Além disso, a República de Weimar ficou marcada pelas feridas da I Guerra Mundial que pareciam nunca cicatrizar. A própria Berlim tinha seu lado pobre onde a miséria se escondia e famílias inteiras se amontoavam em pequenos cômodos com uma higiene por vezes rudimentar



(RICHARD, 1988). A Alemanha caiu em uma grave desorganização e ao longo dos anos o Estado republicano foi perdendo sua força enquanto grupos extremistas se aproximavam do poder. Como disse Norbert Elias (1997, p. 344), “os alemães estavam sedentos de um novo respeito próprio, de uma nova grandeza e de um novo orgulho”.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Patriotismo e racismo*. In: **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. 3^o reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 199-215.

BALAKRISHNAN, Gopal. *A imaginação nacional*. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. pp. 209-225.

CÂNEPA, Laura Loguercio, *Expressionismo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 55-88

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Incerteza, Paradoxo e Criatividade na República de Weimar*. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 2, Ano II, n^o 4. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2005.

EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

EKSTEINS, Modris. *Berlim*. In: **A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. pp. 81-129.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1992

ELIAS, Norbert. **Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

HOBBSBAWN, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. 5^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

MELLO, Leonel Itaussu Almeida; COSTA, Luís César Amad. *Fascismo e Nazismo*. In: **História moderna e contemporânea**. São Paulo: Scipione, 1999. p. 314-329.

MELLO, Sylvia Lenz. *República de Weimar: Alemanha 1919-1933*. In: **História & Ensino**. Londrina, 1996, p. 101-111.

RENAN, Ernest. *O que é uma nação? (Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882)*. (Tradução: Glaydson José da Silva) In: **Revista Aulas. Dossiê subjetividades**. Vol. 01. n^o 02. Campinas, IFCH, 2006. p. 87-101.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. 2^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1988.

SILVA, Daniele Gallindo G. *Para uma (re)mitificação dos Nibelungen no período entre guerras mundiais*. In: **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**. N^o 23. Santa Maria-RS, UFSM, 2014. p. 61-79.



Referências Filmográficas:

A Rua Sem Alegria (*Die Freudlose Gasse*) (Alemanha, 1925). Direção: G.W. Pabst. Roteiro: Willy Haas. Baseado em obra de: Hugo Bettauer. Duração: 140 min.

Berlim, Sinfonia da Métropole (*Berlin, Symphonie Einer Grossstadt*) (Alemanha, 1927). Direção: Walter Ruttmann. Roteiro: Carl Mayer. Duração: 62 min.

Dr. Mabuse, o Jogador (*Dr. Mabuse, der Spieler*) (Alemanha, 1922). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Cinematografia: Carl Hoffmann. Duração: 234 min.

Love One Another (*Die Gezeichneten*) (Alemanha, 1922). Direção e roteiro: Carl Theodor Dreyer. Baseado em obra de: Aegé Madelung. Duração: 94 min.

Metropolis (Alemanha, 1926). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. Cinematografia: Karl Freund e Günther Rittau. Duração: 150 min.

Nerven (Alemanha, 1919). Direção, roteiro e produção: Robert Reinert. Duração: 110 min.

Nosferatu (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) (Alemanha, 1922). Direção: F.W. Murnau. Roteiro: Henrik Galeen. Baseado em obra de: Bram Stoker. Cinematografia: Fritz Arno Wagner. Duração: 94 min.

O Gabinete do Doutor Caligari (*Das Kabinett des Dr. Caligari*) (Alemanha, 1920). Direção: Robert Wiene. Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz. Duração: 71 min.

Os Nibelungos I: A Morte de Siegfried (*Die Nibelungen: Siegfrieds Tod*) (Alemanha, 1924). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Cinematografia: Carl Hoffmann e Günther Rittau. Duração: 150 min.

Os Nibelungos II: A Vingança de Kriemhild (*Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*) (Alemanha, 1924). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Cinematografia: Carl Hoffmann e Günther Rittau. Duração: 131 min.

O Último Homem (*Der Letzte Mann*) (Alemanha, 1924). Direção: F.W. Murnau. Roteiro: Carl Mayer. Cinematografia: Karl Freund. Duração: 87 min.

Senhoritas de Uniforme (*Mädchen in Uniform*) (Alemanha, 1931). Direção: Leontine Sagan. Roteiro: Christa Winsloe e Friedrich Dammann. Duração: 83 min.

The Wildcat (*Die Bergkatze*) (Alemanha, 1921). Direção: Ernst Lubitsch. Roteiro: Hanns Kräly e Ernst Lubitsch. Cinematografia: Theodor Sparkuhl. Duração: 82 min.

Westfront 1918: Vier von der Infanterie (Alemanha, 1930). Direção: G.W. Pabst. Roteiro: Ladislaus Vayda. Baseado em obra de: Ernst Johannsen. Cinematografia: Fritz Arno Wagner e Charles Metain. Duração: 88 min.

Outros filmes mencionados:

Ana Bolena (*Anna Boleyn*) (Alemanha, 1920). Direção: Ernst Lubitsch. Roteiro: Hanns Kräly e Fred Orbing. Cinematografia: Theodor Sparkuhl. Duração: 115 min.

Diferente dos Outros (*Anders als die Andern*) (Alemanha, 1919). Direção: Richard Oswald. Roteiro: Richard Oswald e Magnus Hirschfeld. Duração: 50 min.

Madame Dubarry (Alemanha, 1919). Direção: Ernst Lubitsch. Roteiro: Hanns Kräly. Cinematografia: Theodor Sparkuhl. Duração: 113 min.

Segredos de uma Alma (*Geheimnisse Einer Seele*) (Alemanha, 1926). Direção: G.W. Pabst. Roteiro: Karl Abraham, Hans Neumann, Colin Ross e Hanns Sachs. Cinematografia: Robert Lach, Curt Oertel e Guido Seeber. Duração: 75 min.