



BERTOLT BRECHT E O CINEMA ALEMÃO DOS ANOS 1920

Alcides Freire Ramos*
Universidade Federal de Uberlândia – UFU
alcides.pesquisador@cnpq.br

RESUMO: Este artigo discute o trabalho de Bertolt Brecht no cinema, especialmente em Kuhle Wampe (1931-1932, Slatan Dudow) de modo a salientar o impacto e as dificuldades enfrentadas por suas propostas estéticas e políticas naquela conjuntura.

ABSTRACT: This article argues the Bertolt Brecht's work in cinema, especially in Khule Wampe (1931-1932) so that to point out the impact and the troubles confronted by his aesthetics and politics proposals in that period.

PALAVRAS-CHAVE: – Cinema alemão – Bertolt Brecht – Kuhle Wampe

KEYWORDS: – German cinema – Bertolt Brecht – Kuhle Wampe

Ao longo de toda a sua instigante trajetória artística, Bertolt Brecht interessou-se pelas potencialidades estéticas e políticas do cinema. Em diversas ocasiões, inclusive no período em que esteve fora da Alemanha, problemas financeiros impulsionaram-no nesta direção. Entretanto, o interesse estritamente monetário sempre esteve em segundo plano. O que o movia era uma paixão pela sétima arte, mais exatamente pela sua capacidade em expressar idéias e, ao mesmo tempo, contribuir para o estudo de comportamentos sociais.



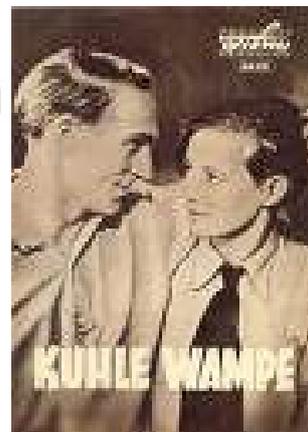
Um balanço de suas relações com a atividade cinematográfica indica a colaboração direta na realização de nove filmes e onze textos

* Professor do Programa de Pós-Graduação (mestrado e doutorado) em História da Universidade Federal de Uberlândia – MG. Doutor em História Social pela FFLCH-USP. Dentre suas publicações, destaca-se o livro **Canibalismo dos francos: cinema e história do Brasil**. Bauru/SP: EDUSC, 2002. Ao lado da Profa. Dra. Rosângela Patriota, coordena o **Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura** (NEHAC).

(contos ou peças) adaptados para a tela. Deixou ainda vários roteiros completos e mais de vinte narrativas ou sinopses.¹ Mas é no início dos anos trinta, antes de ir para o exílio, que ocorre um dos episódios mais significativos da relação de Brecht com o cinema. Trata-se de **Kuhle Wampe: ou A Quem Pertence o Mundo?** Este é o único filme em que efetivamente colaborou, com liberdade e entusiasmo, na elaboração do argumento e nos trabalhos de direção e filmagem.

Ainda sob o impacto das lições do processo de *Dreigroschenprozess* (Ópera de Três Vinténs), nós firmamos (pelo que nos disseram, pela primeira vez na história do cinema) um contrato que fazia de nós, os realizadores, os autores no sentido jurídico. Por um lado, isto nos custou a perda do direito de exigir a usual garantia de pagamento. De outro lado, porém, concedeu-nos liberdades inacessíveis em outras condições de trabalho. Nossa pequena sociedade era composta de dois roteiristas, um diretor, um músico, um diretor de produção e, *last but not least*, um advogado. A organização do trabalho exigiu de nós, evidentemente, muito mais esforço do que o trabalho artístico propriamente dito, isto é, fomos pouco a pouco persuadidos a considerar a própria organização como uma parte essencial do trabalho artístico. Tudo isso somente era possível porque o trabalho, em sua totalidade, era um trabalho político.²

Kuhle Wampe foi o primeiro e único filme a expressar abertamente propostas políticas do ponto de vista do Partido Comunista Alemão (KPD). A idéia original era de Slatan Dudow, que dirigiu todos os trabalhos de filmagem e já trabalhava com Brecht em peças didáticas desde 1929. O roteiro foi escrito por Brecht, com a posterior colaboração de Ernest Ottwald, membro da *Liga de Escritores Proletários Revolucionários* (BRPS). Hanns Eisler, que também já tinha



trabalhado com Brecht em peças didáticas, ficou responsável pela música. Estes intelectuais formavam um grupo muito coeso tanto estético, como politicamente. E

¹ Além disso, cabe destacar que “algumas de suas propostas foram utilizadas em filmes nos quais não teve nenhuma participação. Recentemente foram editados na Alemanha dois volumes de **Textos Para Filmes** (seleção organizada por Werner Hecht e Wolfgang Gersch). Brecht trabalhou sempre com colaboradores, alguns não reunidos por uma verdadeira afinidade de idéias, mas por diferentes circunstâncias: companheiros de exílio ou auxiliares ocasionais, em torno de algum projeto mais viável em termos de produção. Em seu período nos Estados Unidos, tentou o cinema, mas nada conseguiu. Sua postura está definida no poema **Hollywood**: Cada manhã, para ganhar o meu pão / Vou ao mercado onde se compram mentiras. / Cheio de esperança, / Ocupo meu lugar entre os vendedores”. (PEIXOTO, Fernando. **Brecht**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 298).

² BRECHT, Bertolt. *Kuhle Wampe, Ou A Quem Pertence o Mundo*. **História & Perspectivas**, Uberlândia, (18/19), Jan./Dez. 1988, p. 47. (Tradução de Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota. Revisão técnica de Fernando Peixoto).

contaram com a firme colaboração de centenas de membros de organizações de esquerda como a *União Trabalhista Esportiva*, uma *Unidade Teatral dos Trabalhadores* e o *Coro de Trabalhadores da Grande Berlim* que se apresentaram como voluntários para as cenas de multidão.

Não foram satisfatórias, porém, as condições materiais para a realização de **Kuhle Wampe**. A produtora cinematográfica *Prometheus*, ligada ao Partido Comunista Alemão (KPD), assumiu alguns encargos: compra de película virgem, preparação das cenas que seriam rodadas em estúdio, revelação fotográfica, etc. No entanto, antes do término das filmagens, a *Prometheus* acabou entrando em falência. Para contornar essa e outras tantas dificuldades, o coletivo de produção teve que investir cinquenta mil marcos.

Em termos narrativos, **Kuhle Wampe** está dividido em quatro partes claramente encadeadas, ainda que a censura tenha exigido que diversas passagens fossem cortadas.³

A primeira trata da questão do desemprego. Este era, naquele momento histórico, um problema social gravíssimo. Segundo Lionel Richard, “com a crise econômica nos Estados Unidos, tudo o que fora previsto pelo governo alemão desabou”.⁴ Com base nos dados disponíveis, o autor afirma: “em 1929, o número dos desempregados representa 14,6% da população ativa. Em 1930, mais de 22%. Em 1931, o aumento é de 12%. E em 1932, chega-se a quase 45%: 5,5 milhões de pessoas sem emprego!”.⁵ Esse quadro tornou-se ainda mais dramático tendo em vista que “2 milhões de desempregados em média não recebiam ajuda alguma. O limite de idade que dava direito a um abono fora elevado, com efeito, de dezesseis para 21 anos”.⁶ Para milhares de pessoas, cujos familiares sofriam os efeitos da crise, as perspectivas de sobrevivência que se apresentavam eram, portanto, cada vez mais reduzidas, isto é, ou buscar “o que comer nos detritos das latas de lixo, prostituir-se ou mendigar. Ou então suicidar-se. [...] Há tantos suicídios na cidade que os jornais foram proibidos de noticiá-los para não desencorajar ainda mais a população”.⁷

³ Esse assunto será aprofundado ao final deste artigo.

⁴ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988, p. 112.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 112-113.

A película trata do problema do desemprego enfocando a situação de uma típica família proletária abalada pela crise econômica. O chefe da família Bönike, combalido em função do desemprego, há muito tempo não consegue desempenhar o papel de provedor e mostra-se triste e desesperançado. A mãe, por sua vez, não consegue compreender a profundidade da desestruturação econômica e social pela qual passa seu país e sua família. Como que agredindo o marido limita-se a repetir, a todo instante, que só os mais capazes conseguem melhorar de vida. Nesse ambiente sombrio, a única pessoa que ainda tem emprego e procura manter algum ânimo é Anni, a filha do casal. Por outro lado, seu irmão, visivelmente abatido, como não consegue encontrar trabalho, vive de uma pequena ajuda governamental.

As seqüências iniciais apresentam, numa perspectiva visual muito bem sucedida, um grupo de desempregados em busca de trabalho. A câmera acompanha esse inútil perambular, cuja tristeza reflete-se no rosto dos jovens que estacionam suas bicicletas, esperando o vendedor de jornal com a última edição. É uma demonstração inigualável do espírito de uma época: “com seus detalhes de rodas girando e de evasivas fechadas dá uma idéia concisa do que era a vida alemã durante os dias pré-Hitleristas”.⁸ Este excelente trabalho visual realizado por Slatan Dudow, de fato, evidencia de maneira emblemática o impacto social da crise econômica de 1929 sobre a Alemanha, pois, como nos mostra Ângela Mendes de Almeida,



[...] diante da nova conjuntura os capitais americanos se retiram e os empréstimos foram renovados a um prazo muito curto. [...]. À queda das exportações somou-se a dificuldade para a importação de matérias-primas, o que levou imediatamente a demissões em massa, e mesmo à bancarrota de certas indústrias. [...]

A reação dos industriais diante dessa situação foi mais uma vez a de fazer recair sobre as costas dos trabalhadores o peso da crise. Eles procuraram então fazer o governo eliminar ou diminuir as pensões aos desempregados e as ajudas sociais, e encurtar o período de recebimento delas.⁹ (destaque nosso)

⁸ KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 285.

⁹ ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a ascensão do Nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 99.



No filme, após a infrutífera busca por emprego, acompanhamos um dos garotos quando chega em casa. Trata-se do irmão de Anni. Ele é recepcionado friamente e recebe de seu pai uma terrível notícia: o governo alemão tinha cortado as ajudas sociais por meio de um novo decreto-lei emergencial (*Notverordnungen*). Este decreto de 1930 é diretamente responsabilizado, a partir da narrativa fílmica, pela morte do jovem desempregado. Antes de se atirar pela janela, porém, ele retira seu relógio, que é único bem que possui e afasta um vaso de flores. Ao cair na calçada, uma mulher, que assiste à cena, grita: “um desempregado a menos”, olhando diretamente para a câmera.



Na verdade, a ligação entre o suicídio e o decreto (baixado pelo governo Brüning e assinado pelo presidente Hindenburg), ainda que verossímil, foi um dos motivos arrolados para a censura do filme, como veremos ao final deste artigo. Neste momento, vale destacar que essa cena pode ser lida como uma espécie de avaliação crítica do papel politicamente desempenhado pelo Partido Social-Democrata Alemão (SPD) naquela conjuntura. Ou seja, se não é correto atribuir diretamente o decreto aos social-democratas, já que, como nos diz Ângela Mendes, “a fração parlamentar do SPD e os dirigentes sindicais colocaram-se contra essa solução”,¹⁰ isso, porém, não elimina a possibilidade de apontar as implicações políticas da passividade dessa organização partidária. Na realidade, “os social-democratas enfrentariam a ‘era de Brüning’ e os governos subseqüentes até Hitler, dentro do princípio da estrita defesa da legalidade formal republicana”,¹¹ isto é, se não fosse observada nenhuma ruptura quanto aos princípios republicanos, “tudo era aceitável”.¹² Ora, a tolerância dos pais de Anni, em face da leitura da notícia de jornal, que anunciava o corte na ajuda aos desempregados, possui semelhanças com a postura política do SPD naquela ocasião.

Percebe-se, pois, que o filme **Kuhle Wampe**, já em suas cenas iniciais, estrutura-se a partir de uma interpretação política muito particular, isto é, os conflitos

¹⁰ ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a ascensão do Nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 100.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² *Ibid.*

sociais, nesse momento da História Alemã, podem ser traduzidos como conflitos entre gerações. Para compreender um pouco melhor essa interpretação, vale destacar que “em 1930 apenas 8% dos militantes social-democratas tinham menos de 25 anos, enquanto 55% tinham mais de 40. **A ruptura entre os dois partidos teve assim uma ilustração social**”.¹³ (destaque nosso)

Segundo Kracauer, essa interpretação mostrou-se muito perigosa em seus desdobramentos políticos, visto que, em sua avaliação, “o mais grave erro cometido em **Kuhle Wampe** é seu duro ataque à mentalidade pequeno-burguesa dos velhos trabalhadores – um ataque obviamente destinado a estigmatizar o comportamento social-democrata”.¹⁴ Em outros termos, nesse período em que o crescimento das fileiras nazistas em toda a Alemanha era bastante evidente, “teria sido melhor estratégia enfatizar a solidariedade das massas trabalhadoras, em vez de criticar uma grande parte dela”.¹⁵ Reforçando seu argumento, completa ele: “no final do período pré-Hitler, muitos jovens desempregados angustiados estavam tão desajustados que numa noite podiam ser atraídos por um porta-voz comunista e na seguinte sucumbir à conversa fiada do agitador nazista”.¹⁶ Na segunda parte da narrativa, observa-se um aprofundamento desse ataque frontal à mentalidade conservadora dos trabalhadores social-democratas.

Como Anni não conseguiu recursos suficientes para quitar o aluguel e, conseqüentemente, sofreu ação de despejo, apesar dos insistentes pedidos de regovação da ordem judicial, a família Bönike foi levada por Fritz (namorado de Anni) a um acampamento de desempregados que ficava nas proximidades de Berlim, cujo nome é **Kuhle Wampe**.¹⁷ Era formado por “sessenta desempregados que, apreciando a vida

¹³ ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a ascensão do Nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 109.

¹⁴ KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 286.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 287.

¹⁷ De acordo com Lionel Richard, a palavra **Kuhle Wampe**, que tanto designa um lugar (acampamento), quanto dá título ao filme “é traduzida para o francês como *Panças geladas* ou *Ventres gelados*, o que não quer dizer nada, já que se trata de um nome próprio. De qualquer forma, o plural é inadequado. Por outro lado, se ‘Wampe’ designa, em gíria, o ventre, a pança, a palavra ‘Kuhle’ foi confundida com ‘kühl’, adjetivo que quer dizer ‘fresco’. Alguns pretendem que a confusão é justificada, ‘kuhl’ não passando de uma deformação de ‘kühl’ na linguagem dos proletários berlinenses. Outros consideram que ‘Kuhle’ é um substantivo. É, com efeito, uma antiga palavra que significa ‘buraco’. Mas, então, o sentido dos dois termos reunidos não é mais muito claro: daria, levando em conta a topografia, algo como ‘buraco em forma de ventre’. Parece, não obstante, que ‘ventre fresco’ corresponde mais exatamente ao lugar”. (RICHARD, Lionel. **A República de Weimar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988, p. 292. [nota 22])

esportiva, teriam decidido, reunindo seu dinheiro, estabelecer esse acampamento perto do lago de Müggel e viver em comunidade com seus filhos: cozinha coletiva, nudismo, etc.”.¹⁸ Apesar da atmosfera de liberdade que predomina no acampamento, os problemas relativos ao conflito de gerações vêm para o centro da narrativa fílmica.

A observação atenta da película revela que, depois de acomodar sua família, Anni retoma o relacionamento amoroso com Fritz e, após muitos passeios à floresta, acaba engravidando. Quando é informado, o rapaz, por não querer assumir responsabilidades, sugere a ela que faça um aborto. Nas cenas seguintes, há uma sugestiva montagem por meio da qual vemos, primeiramente, Anni passando diante de vitrines em que são exibidas mercadorias inacessíveis e caras, particularmente as que se destinam às crianças (calçados, roupas, produtos de higiene, alimentos, etc.) e, em seguida, observamos a personagem diante de cartazes que anunciam filmes com temática amorosa exibidos pela UFA. Esse tipo de montagem deseja indicar a existência de uma contradição básica entre as condições concretas de vida da classe operária no sistema capitalista e a plena realização amorosa. Esse quadro se completa com as cenas em que Anni é mostrada durante o trabalho na fábrica, inserida, portanto, no sistema produtivo capitalista.¹⁹

¹⁸ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988, p. 292. (nota 22) Além dessa descrição, segundo Richard, existem outras duas. A primeira delas é de Daniel Guérin: “espalhadas à margem do lago, sob os pinheiros, as pequenas choupanas se assemelham – simples armações de madeira, revestidas de lona, branca ou listrada. Todas são claras, limpas, mantidas com cuidado. Seus construtores rivalizam na engenhosidade e na elegância. Um jardim em miniatura cerca as mais belas...”. (Ibid.) A segunda descrição é muito diferente e, segundo Richard, pode ser encontrada no livro de Frederic Ewen (**Bertold Brecht, sa vie, son art, son temps**. Tradução francesa das Edições Du Seuil, 1973, p. 224.). Com efeito, para Ewen, “Kuhle Wampe se transforma numa espécie de favela situada nos subúrbios de Belim!” (RICHARD, Lionel. op. cit., p. 292. [nota 22]). Em nosso entendimento, a observação atenta das imagens do filme dirigido por Slatan Dudow comprovam o aspecto precário das habitações, aproximando-se, por isso, muito mais da descrição oferecida por Frederic Ewen do que da imagem idílica construída por Daniel Guérin.

¹⁹ Com efeito, como argumenta James Pettifer, “in one of the most effective scenes in the film a rapid montage of images of children and of factory life show the problems of ‘free love’ in capitalist society for a working class girl in an unsentimental light. Particularly effective is the reflection of the myriad commodities a mother has to deal with connected with having babies and children. The economic difficulties make marriage seem inevitable. A satirical gest is taken up by the film itself when Anni is seen standing by a film placard for *Nie Wieder Liebe*, a sentimental UFA film of the day starring Lillian Harvey. The film is perhaps on its strongest ground in this area, as its content could be determined in relation to the various mustifying and sentimental treatments of love in society that were being produced by the bourgeois cinema. The montage shots of the baby products are effective because of their combination of material biological necessity with commodity status, an echo of earlier scenes in the film. At the same time the sequence shows Anni at work in an electrical goods factory, so the problems of the woman (based upon the hypocritical bourgeois attitudes to love and marriage) are closely linked with her activity as a worker in the process of capitalist production” (PETTIFER, James. *Against The Stream – Kuhle Wampe*. **Screen** – the journal of the society for education in film and television, London, Summer 1974, Volume 15, Number 2, p. 60-61).

De qualquer modo, sem recursos para o aborto, pressionados pela família²⁰ e, sobretudo, depois que Fritz, embora um pouco relutante, foi convencido por um amigo militante do Partido Comunista Alemão (KPD) a aceitar suas responsabilidades, celebra-se o compromisso com uma festa de noivado. Nesta ocasião, manifesta-se de maneira muito evidente o aprofundamento do ataque frontal à mentalidade conservadora dos trabalhadores social-democratas. Ou seja, em meio a uma festa escandalosamente rica, tendo em vista as dificuldades financeiras decorrentes da crise econômica,



[...] os pais de Anni e outras pessoas mais velhas esvaziam pratos e canecas com a voracidade de glutões, mostram seus sentimentos através de gritos hilariantes e de cantos, e no final ficam irremediavelmente bêbados. **A idéia é obviamente caracterizar a velha geração de trabalhadores como um bando de filisteus que não têm mais ânimo e que afogam sua resignação em intemperança.**²¹ (destaque nosso)

A melancolia abate-se sobre o casal. Anni não está mais disposta a se deixar engolir pela mentalidade decadente de sua família. E, para completar o quadro, Fritz continua manifestando ressentimentos e comporta-se como se fosse uma vítima. Diante disso, Anni rompe o noivado e vai viver sua própria vida, em Berlim, com uma amiga.

A passagem pelo acampamento **Kuhle Wampe**, na verdade, contribuiu para o amadurecimento das convicções políticas de Anni que, se antes não possuía vínculos orgânicos com o KPD, de agora em diante passará a integrar suas fileiras. Neste sentido, a mensagem que a película deseja transmitir, com esse episódio, pode ser melhor compreendida se levarmos em consideração as imensas dificuldades organizacionais que os comunistas enfrentaram durante esse período histórico.

Aderir ao Partido Comunista significava despesas, porque suas finanças provinham não de mecenas, mas do dinheiro de seus membros, de contribuições mensais bastante elevadas. O que não deixava de ser um sacrifício para muitas famílias! [...] Quando o desemprego aumentou, dificuldades econômicas vieram somar-se às

²⁰ Um aspecto muito importante é desenvolvido neste momento da narrativa. Refere-se às dificuldades de diálogo no seio familiar sobre questões sexuais. Uma cena é paradigmática: o casal está sendo à mesa. Ela verifica as constas domésticas, ao passo que ele diverte-se com uma reportagem sobre a sensualidade de Mata Hari. Neste instante, Anni entra em cena. Ela já sabe que está grávida e espera poder conversar com a mãe a respeito do assunto. A montagem, campo-contracampo, salienta a troca de olhares entre mãe e filha. Mas Anni, nesta cena, acaba funcionando como observadora crítica. Ela percebe que seria impossível conversar com a mãe que é uma dona de casa assexuada. Impossível fazê-la compreender que o sexo não se destina apenas à procriação.

²¹ KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 284.

tensões políticas, tanto para os militantes quanto para o partido. As adesões aumentaram então, mas o partido contava com 78% de desempregados no final de 1931 e 85% em abril de 1932!

Essa situação favoreceu, de resto, a experiência de novas formas de existência. Grupos improvisados de jovens propagandistas sulcavam, a pé, as rotas da Alemanha, vendendo brochuras políticas. Outros, para superar a inatividade, incentivavam grupos de teatro amador ou participavam de seus espetáculos: daí, em parte, a moda de um teatro de agitação e de propaganda, de protesto.

E algumas centenas de berlinenses, muitos dos quais do bairro vermelho de Wedding, trocaram a capital por uma ‘comunidade’ operária. Foram se instalar às margens de um lago das vizinhanças, num antigo acampamento de barracas, Kuhle Wampe, freqüentado desde 1913 pelos operários e não esquecido graças a um filme de Brecht, Ottwald e Dudow. Lá, tendo escolhido sobreviver solidariamente à miséria, eles habitavam em choupas, praticavam o nudismo, passavam o tempo completando sua instrução por meio de leituras e de discussões coletivas.²² (destaque nosso)

Como se vê, a trajetória de Anni, que a essa altura da narrativa torna-se o ponto central da trama, é alçada pela película à condição de exemplo. Ela funciona como parâmetro para o público-alvo visado pelo discurso cinematográfico. Portanto, atacando frontalmente os trabalhadores mais velhos, que, como sabemos, eram simpatizantes do SPD,²³ **Kuhle Wampe** procura transmitir uma mensagem capaz de atrair para as fileiras do KPD milhões de jovens que foram atingidos pelos efeitos da crise econômica, ganhando-lhes a confiança. Anni por sua postura firme e resoluta é, enfim, apresentada como um exemplo a ser seguido. E isso se reforça ainda mais nas cenas seguintes.

²² RICHARD, Lionel. **A República de Weimar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988, p. 141.

²³ Para compreender melhor os fundamentos políticos da postura adotada pelos idealizadores do filme **Kuhle Wampe**, é preciso retomar a origem da noção de **social-fascismo**.

“A reunião da Internacional Comunista (IC) realizada em julho de 1929 ilustrou perfeitamente a profundidade da transformação vivida pelos dirigentes comunistas. As idéias que Stalin havia oposto a Bukharin desde o fim de 1927 foram confirmadas. Além disso, retomando as definições do V Congresso, **a IC inaugurou o conceito de social-fascismo para definir a social-democracia**. O principal elemento dessas novas teses era a idéia de que, no terceiro período, todos os partidos burgueses, principalmente a social-democracia, se fascistizam. O social-fascismo tornava-se o principal inimigo dos comunistas às vésperas da ascensão de Hitler ao poder.

Dentro desse ponto de vista não havia senão uma pequena diferença de grau entre a ditadura fascista de Muller e a de Brüning. Era a tendência geral à fascistização. Durante os três últimos anos da república de Weimar os comunistas alimentaram mesmo a idéia de que ‘quanto pior, melhor’, ou seja, de que era preciso destruir primeiro a social-democracia, tarefa que podia ser desempenhada pelo nazismo, para acabar com as ilusões reformistas do proletariado. Um governo fascista significaria assim uma espécie de antecâmara do socialismo, um terreno simplificador de contradições, que pondo face a face comunistas e nazistas, permitiria a marcha inexorável do proletariado para a vitória final”. (ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a ascensão do Nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 106-107.)

Com efeito, na terceira parte da narrativa, depois de romper com sua família e se separar de Fritz, ela segue seu caminho e se integra à *União Trabalhista Esportiva*, organização ligada ao KPD. A imagem que o filme constrói de Anni, desde o início, agora chega ao seu ápice. Se nas primeiras cenas, ela consegue superar a morbidez de seu lar, ao contrário de seu irmão que cometeu suicídio, agora ela se mostra amadurecida e vinculada a um projeto sócio-político de transformação. Neste contexto, devemos lembrar: a sua postura firme não era decorrente apenas do fato de que ela era o único membro da família que trabalhava. Há algo mais a considerar, pois o seu trabalho desenvolvia-se junto a uma linha de produção (fábrica). É evidente, portanto, que a narrativa baseia-se na concepção marxista segundo a qual a consciência de classe se constrói a partir das condições concretas, ou melhor, da particular inserção do indivíduo no mundo da produção.

No caso do proletariado, o conflito inicialmente limitado (por exemplo, uma luta sindical em uma determinada empresa) amplia-se com base em uma identidade de interesses, até tornar-se uma questão comum a toda a classe, que também cria um instrumento adequado, sob a forma de partido político. O trabalho coletivo nas grandes fábricas e empresas industriais e os meios de comunicação aperfeiçoados exigidos pelo capitalismo industrial favorecem a unidade. O processo de formação da consciência de classe coincide com a ascensão de uma organização de classe abrangente. Esses dois aspectos apóiam-se mutuamente.

Marx tem perfeita consciência de que a compreensão e a defesa atuante dos interesses comuns de toda uma classe podem, muitas vezes, entrar em conflito com os interesses particulares de certos trabalhadores ou de grupos de trabalhadores. Podem, pelo menos, levar a conflitos entre os interesses de curto prazo e de alcance imediato de certos trabalhadores especializados, em sua ascensão social, e os interesses da classe como um todo. **Por isso, é atribuída grande importância à solidariedade.**²⁴ (destaque nosso)

Não é de estranhar, portanto, que o tema da solidariedade esteja exatamente no centro da terceira parte de **Kuhle Wampe**. Quando observarmos atentamente as imagens, percebemos que a câmera registra com muito cuidado uma sucessão de competições esportivas. Se, isoladamente, elas podem ser comparadas a qualquer outra proposta, cujo objetivo fosse exaltar a força física,²⁵ neste contexto, porém, elas

²⁴ FETSCHER, Iring. Consciência de classe. In: BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 76.

²⁵ Sobre esse assunto, vale retomar as afirmações de James Pettifer: “there is no doubt that the scenes of the sports which follow are likely to raise similar doubts in the minds of many spectators today, as the *gests* demonstrating the benefits of physical exercise in an organized framework bear a strong resemblance to later German films, many of them made for the Nazis, culminanting in those of the

adquirem outra conotação, sobretudo porque são acompanhadas pela *Canção da Solidariedade (Solidaritätslied)*, composta por Brecht (letra) e Hanns Eisler (música), em cuja letra afirma-se: “em frente, nunca relaxe... Não seja resignado, mas determinado a alterar e melhorar o mundo. Solidariedade”. Portanto, a consciência de classe manifestada por Anni encontra nas atividades esportivas da *União Trabalhista Esportiva* um reforço considerável, principalmente pelas suas ligadas ao Partido Comunista Alemão (KPD).

Através do esporte, os partidos de direita e de esquerda rivalizavam mais do que nunca. Os primeiros tinham tendência a força viril. Raramente separavam treinamento e as exibições da idéia de que as atividades esportivas substituíam, em relação ao jovem, o serviço militar ausente. O Partido Social-Democrata e o Partido Comunista, embora com certas divergências, consideravam por seu lado que essas atividades representavam para a classe operária um meio de emancipar-se da opressão à qual era submetida pela burguesia. É por isso que ele encorajavam tanto as mulheres quanto os homens a praticar esportes. A revista semanal comunista, *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, reproduzia fotografias de moças correndo em pistas, atirando com arco e carabina, aprendendo (novidade na Europa) o jiu-jítsu, ou ainda participando desse jogo de equipe ainda desconhecido na França, mas que fazia furor na Alemanha, o handebol.²⁶

Por outro lado, cabe destacar que é neste contexto que ocorre o reencontro de Anni e Fritz. Tendo perdido seu emprego, Ele se mostra um pouco abatido e não se deixa contagiar de imediato pelas competições. As rápidas cenas em que eles aparecem juntos deixam claro que ainda nutrem muito carinho um pelo outro. Ela conseguiu fazer o aborto com o apoio das amigas (membros do KPD) e a reconciliação poderá ocorrer em bases muito mais sólidas. O modo como se desenvolve o relacionamento amoroso de ambos é como que uma alegoria do processo de tomada de consciência num plano mais geral.

Talvez devido aos muitos cortes, um crítico norte-americano tenha observado: ‘um dos principais defeitos do filme é o fato de seu autor ter sido incapaz de mostrar a verdadeira conexão entre as dificuldades amorosas de sua heroína e os problemas do desemprego desesperador’. Mas mesmo na versão mutilada o desenvolvimento da história de amor se refere de modo distinto à situação da classe trabalhadora. Anni antecede Fritz em sua liberação, e Fritz encontra seu caminho de volta para ela assim que também se torna suficientemente adulto – **isto é, neste contexto, adquire consciência**

1936 Olympic Games”. (PETTIFER, James. *Against The Stream – Kuhle Wampe*. **Screen – the journal of the society for education in film and television**, London, Summer 1974, Volume 15, Number 2, p. 62.)

²⁶ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988, p. 237.

de classe – para suprimir suas inclinações burguesas. O que é verdadeiro para os dois amantes, sugere o filme, também se aplica aos trabalhadores em geral: sua liberdade é o resultado da auto-emancipação, sua felicidade depende de sua maturidade.²⁷
(destaque nosso)

Terminado o festival, inicia-se a quarta e última parte da narrativa. Os participantes das competições esportivas, incluindo Anni e Fritz, dirigem-se a uma estação de trem do subúrbio de Berlim e, dentro de um vagão lotado, participam de uma discussão política com os outros passageiros, que representam diferentes segmentos da classe média alemã. A referida discussão é motivada pela leitura de uma notícia de jornal relativa à crise mundial.

Sem dúvida, trata-se de uma tradução cinematográfica muito bem sucedida de um assunto tão abstrato quanto uma crise econômica de superprodução (1929). A cena consiste numa sucessão de opiniões conflitantes desencadeadas depois que um pequeno comerciante faz referência ao conteúdo de uma matéria jornalística a respeito da queima de algumas toneladas de café brasileiro. O objetivo central desta parte da narrativa é tornar concreto para o espectador os conflitos ideológicos e de classe social que atravessavam aquela conjuntura. Por esta razão, há opiniões representativas da mentalidade da classe média alienada, das propostas dos nazistas, do SPD e, finalmente, do KPD. Segundo a excelente descrição feita por Ilma Esperança,

Há falas como as de duas velhas que observam que o café não deve ferver senão estraga, ou não pode ser em bule de lata porque perde o aroma. [...]. O homem de colarinho duro pode ser facilmente reconhecido como um representante da política militarista dos partidos monarquistas e conservadores de direita. A definição não se deve apenas ao que ele diz, mas também aos gestos e detalhes de sua caracterização, como o colarinho fora de moda, muito usado no tempo do Império, o tom cortante de sua voz, o tipo do bigode, a curva da boca num ar de desprezo, a maneira de olhar de cima para baixo, as sobrancelhas arqueadas, os olhos semicerrados; há uma evidente tipicização. Outro exemplo seria o homem do chapéu branco, que oscila entre duas frentes, apoiando argumentações opostas e caracterizando-se como o típico burguês liberal. Com seu chapéu combinando com o terno branco e gravata borboleta, ele acompanha atentamente a discussão, dando sempre seu assentimento, em gestos exagerados. A evidente contradição entre seu empenho na discussão e seus pontos de vista titubeantes anulam o que ele diz. **Em contraposição, os operários**



²⁷ KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 286.

são caracterizados de forma ‘natural’ e agressiva, com suas falas incisivas sobre a questão.²⁸ (destaque nosso)

Ao longo das discussões, a todo momento que os representantes da Social-Democracia (SPD) ou do Nazismo utilizam-se de argumentos nacionalistas, os que representam o Partido Comunista Alemão (KPD) fazem comentários de teor revolucionário. Com isso, torna-se possível fazer com que os debates passem do nível abstrato (leis fundamentais do sistema capitalista) para o nível mais concreto, ou seja, para o impacto direto da crise de superprodução sobre a vida de todos, principalmente dos trabalhadores. “Fica demonstrada a lei básica: ao capitalismo interessa apenas o lucro e, para fazer negócio, não há a menor hesitação em destruir a mercadoria”.²⁹ Obviamente, os trabalhadores são os que mais sofrem o impacto da crise. “À medida que a discussão avança”, argumenta Ilma Esperança, “há um crescimento emocional, até a confrontação direta entre o homem do colarinho duro (personificação das proposta do nacional-socialismo) e um operário (KPD), em torno do qual estabelece-se uma solidariedade espontânea”.³⁰ Neste momento, Anni participa da discussão e estimula Fritz a fazê-lo também. Na parte conclusiva desse instigante debate, há “um *close* do homem de colarinho fazendo a pergunta: ‘e quem vai mudar o mundo?’. A resposta vem de uma operária, num longo primeiro plano, olhando para a câmera: ‘aqueles a quem o mundo não agrada’”.³¹ Neste caso, a operária é Anni. Portanto, fecha-se o percurso narrativo de modo a sintetizar as mensagens do KPD na trajetória daquela jovem operária.

Como não poderia deixar de ocorrer, depois de finalizado, **Kuhle Wampe** enfrentou diversos problemas. O primeiro deles ocorreu em janeiro de 1932, quando caiu nas malhas da censura, sob a alegação de que se tratava de uma ofensa aos poderes públicos e aos bons costumes. Na verdade, de acordo com L. Richard, a composição da justiça durante a República de Weimar era extremamente conservadora³² e, em face de

²⁸ ESPERANÇA, Ilma. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993, p. 114.

²⁹ Ibid., p. 115.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² “Por seu artigo 102, a Constituição definira os juízes como totalmente independentes e apenas sujeitos à lei. Ora, esses juízes eram os mesmos da época imperial, e a única lei que eles reconheciam era a que, no passado, assegurada a salvaguarda do poder monárquico. [...]. Em 1925, o deputado comunista Willi Munzenberg, dirigente do *Socorro Operário Internacional*, anunciava que 7.000 proletários, qualificados como conspiradores contra o Estado, estavam encarcerados. [...]. Por ofensa aos princípios republicanos ou por insultos contra a República, os jornalistas de esquerda incriminados entre 1919 e

um quadro institucional tão adverso, não é de estranhar que os idealizadores do filme **Kuhle Wampe** tenham enfrentado críticas muito rigorosas. Entretanto, o que mais surpreende, mesmo hoje em dia, é que, ao longo dos trabalhos da censura, possam ser encontrados argumentos de ordem estética.

A esse respeito, num pequeno ensaio intitulado **Pequena Contribuição ao Tema do Realismo**, Bertolt Brecht³³ fez ponderações que devem ser destacadas. Em primeiro lugar, o roteirista afirma que raramente é possível verificar de maneira eficaz os métodos artísticos utilizados. O máximo que se consegue ouvir são argumentos muito vagos e sem importância alguma. Mas, com o trabalho realizado ao lado de Slatan Dudow e Hanns Eisler, ele obteve uma resposta de boa qualidade.

A censura criou-nos grandes dificuldades e houve uma sessão com o representante da censura e os advogados da sociedade cinematográfica.

O representante da censura mostrou-se inteligente:

“Ninguém vos contesta o direito de descrever suicídios. Suicídios, vários deles aconteceram. Vós podeis também descrever o suicídio de um desempregado. Suicídios de desempregados igualmente ocorreram. Eu não vejo razão, senhores, de ficar em silêncio sobre isso. No entanto, faço uma objeção contra a maneira de descrever o suicídio de vosso desempregado. Ela é inconciliável com os interesses da coletividade que devo defender: estou desolado de dever vos fazer aqui uma censura de ordem artística”.

Nós (ofendidos): “?”.

Ele continuou:

“Sim, vós ides admirar-vos que eu censure a vossa descrição por não me parecer suficientemente *humana*. Não é um homem o que vós mostrais (digo-o tranquilamente), mas um tipo. Vosso desempregado não é um verdadeiro indivíduo, não é um homem de carne e sangue, diferente dos outros, com suas preocupações particulares, suas alegrias particulares e, no final das contas, seu destino particular. Ele é representado de maneira completamente artificial (desculpai, enquanto artistas, esta expressão um pouco brutal): *nós aprendemos muito pouca coisa sobre ele*. Entretanto, as conseqüências são de natureza *política* e forçam-me a opor-me à liberação de vosso filme. Este filme tende a fazer do suicídio um fenômeno típico, alguma coisa que não é a ação de um ou outro indivíduo doente, mas o destino de toda uma classe!!! Vós sois da opinião que a sociedade conduz os jovens ao suicídio, recusando-lhes a possibilidade de trabalhar. E vós não vos incomodais em dizer o que seria preciso aconselhar aos desempregados para que haja uma mudança neste domínio. Senhores, vós não vos comportastes como artistas. Não neste caso. Vós não vos

1933 foram uma boa dezena. Não houve uma só condenação de jornalista nazista, embora, do lado da imprensa nacional-socialista, os ataques anti-republicanos e os excessos racistas fossem diários”. (RICHARD, Lionel. **A República de Weimar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988, p. 269.)

³³ BRECHT, Bertolt. Pequena Contribuição ao Tema do Realismo. **História & Perspectivas**, Uberlândia, (18/19), Jan./Dez. 1988, p. 50-52. (Tradução de Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota. Revisão técnica de Fernando Peixoto).

inquietais de dar forma a um comovente destino individual, do qual ninguém poderia vos impedir”.³⁴

Depois de ouvir esses argumentos, os realizados de **Kuhle Wampe** estavam, de fato, constrangidos. Segundo Brecht, eles tinham tido a nítida sensação de que os seus pensamentos foram penetrados, mas não se deixaram vencer e ele argumentou, tentando mostrar “os traços individuais que tínhamos atribuído ao nosso jovem desempregado. Por exemplo, o fato de que, antes de se atirar pela janela, ele tirava seu relógio”.³⁵ Enfatizou ainda que só esse ato “puramente humano inspirou-nos toda a cena”.³⁶ Continuou protestando contra uma censura estética: “não tive vergonha de afirmar que toda a minha doutrina artística estava em jogo”.³⁷

O representante da censura não teve receio de entrar até nos detalhes do trabalho. Nossos advogados viram, com admiração, desenvolver-se, dentro das regras jurídicas, um debate de ordem artística. O representante da censura insistia sobre o fato de que tínhamos dado ao processo que levava ao suicídio um caráter explicitamente demonstrativo. Ele usou a expressão “alguma coisa igualmente mecânica”. Dudow levantou-se e, enfurecido, exigiu que se fizesse uma consulta a médicos. Eles testemunhariam que atos deste gênero evocam freqüentemente qualquer coisa de mecânico.

Sacudindo a cabeça, o representante da censura disse: “é possível”. Com obstinação, acrescentou: “vós deveis, porém, admitir que vosso suicídio evita tudo o que há de impulsivo. O espectador não é levado a fazer nada para a isso se opor, o que deveria, no entanto, ser o caso de uma apresentação artística e calorosamente humana. Meu Deus!! O ator fez isso como se mostrasse de que maneira se descascam os pepinos!!”.

Nós tivemos muito trabalho para liberar o filme. Saindo da sala, nós não ocultávamos nossa admiração por esse censor tão lúcido. Ele tinha penetrado bem mais profundamente na essência mesma de nossas intenções artísticas do que os críticos mais benevolentes para com nossa proposta. Ele tinha conseguido dar um pequeno curso sobre realismo. Do ponto de vista da polícia.³⁸

Com efeito, o que se vê nesses comentários é que os tão conservadores membros da justiça alemã não deixaram escapar nem a mais sutil construção artística e tinham entendido, perfeitamente, a noção de estranhamento, o chamado **efeito V**

³⁴ BRECHT, Bertolt. Pequena Contribuição ao Tema do Realismo. **História & Perspectivas**, Uberlândia, (18/19), Jan./Dez. 1988, p. 50. (Tradução de Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota. Revisão técnica de Fernando Peixoto)

³⁵ Ibid., p. 51.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., p. 52.

(**Verfremdung**).³⁹ Ou seja, quando recrimina criticamente a interpretação um tanto mecânica do ator que representa o jovem suicida, ou se refere à tipificação ou ao caráter demonstrativo das cenas, o censor tinha penetrado de modo muito profundo nas propostas estéticas brechtianas. Neste caso, o censor percebeu que, ao colocar em suspensão a possibilidade de identificação emocional do espectador com o sofrimento de um único indivíduo (já que não há profundidade psicológica), o filme convida a uma observação mais racional da experiência vivida pelo personagem, tornando suas atitudes e gestos como que representativos de um segmento social mais amplo.

Em alguns de seus ensaios sobre cinema, Brecht chamou a atenção para as possibilidades de se construir formas de representação não-aristotélicas, isto é, não baseadas no fenômeno da identificação, já que, segundo ele, “o cinema requer ação exterior e não psicologia introspectiva”.⁴⁰ Com essa proposta, à semelhança de S. M. Eisenstein,⁴¹ Brecht coloca-se em posição contrária às tendências dominantes do cinema daquele período, sobretudo recusando a influência das produções norte-americanas, baseadas na chamada narrativa naturalista.

Neste sentido, Brecht questionava de maneira contundente a segmentação em planos, com o objetivo de analisar os acontecimentos, de acordo com a dramaticidade do material narrativo. Da mesma forma, recusava as tendências naturalistas segundo as quais o espectador deveria assumir naturalmente o ponto de vista proposto pela narrativa. Em suma: Brecht contribuiu para a crítica das narrativas hollywoodianas, ao afirmar que o cinema era “uma arte por natureza estática e que deveria ser tratada como uma sucessão de quadros”.⁴² Ou seja, as cenas não seguiriam uma trajetória ascendente,

³⁹ De acordo com Fernando Peixoto, na maioria de seus escritos teóricos, Brecht, ao invés de usar a palavra **Verfremdung**, “prefere falar em **efeito V** (estranhamento). O que ele quer dizer é o seguinte: quando escrevemos a peça, quando dirigimos, interpretamos, fazemos o cenário, etc...; enfim, em todo o processo de criação de um espetáculo, é preciso provocar. É necessário, a todo custo, ir contra a identificação. [...] É necessário fazer com que o olhar do espectador volte-se para coisas que ele está habituado e, ao mesmo tempo, seja um olhar diferente, seja um olhar que se surpreende. [...] Buscar impedir a identificação. E, evidentemente, dentro desta lógica, se está sendo cortada essa identificação emocional da platéia com o espetáculo, isso não significa que Brecht está defendendo esse conceito mais racional. [...] O que é preciso é trabalhar com a emoção e a razão de forma dialética”. (PEIXOTO, Fernando. A Atualidade de Bertolt Brecht. **História & Perspectivas**, Uberlândia, (18/19), Jan./Dez. 1988, p. 18-19).

⁴⁰ BRECHT, Bertolt. **Sur le cinéma**. Paris: Ed. L’Arche, 1970, p. 180.

⁴¹ Sobre a crítica de Eisenstein ao cinema naturalista, consultar: RAMOS, Alcides Freire. A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra (Orgs.). **História e Linguagens: Texto, Imagem, Oralidade e Representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 137-150.

⁴² BRECHT, Bertolt. **Reflexões sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 283.

movidas por uma identificação emotiva que, ao final, resolver-se-ia de maneira explosiva. Ao contrário, as cenas deveriam basear-se num princípio dialético-reflexivo.

Um bom exemplo disso, como vimos, é a própria estrutura narrativa de **Kuhle Wampe**, sobretudo pelos seus encadeamentos lógicos, até chegar à sua cena final. O conflito apresentado por meio da conversa política no trem é o resultado de todo um processo expositivo que se baseava, antes de tudo, numa estruturação lógico-discursiva. Ou seja, iniciou-se com a apresentação de um quadro social desagregado em decorrência da crise de superprodução (1929), na qual o suicídio é uma solução de desespero. Demonstra, a partir do acampamento de sem-teto (**Kuhle Wampe**) que, mesmo numa situação tão grave como essa, é possível encontrar saídas, desde que elas sejam coletivas. Essa exposição argumentativa é ampliada com as competições esportivas dos jovens membros do KPD. E, por fim, ao invés de apresentar uma cena catártica, há como que uma nova pausa para reflexão. Essa pausa, materializada na conversa política no vagão de trem, pretende levar o espectador a compreender algo mais profundo: a solução passa pela mobilização e pela organização coletivas. Por esta razão, o conflito apresentado nesta cena não poderia, de forma alguma, receber uma solução meramente ficcional. O problema tratado ultrapassa o campo da ficção, já que a sua resolução plena só poderia ocorrer fora da sala de cinema, isto é, no campo da luta política. Portanto, embora claramente orientado pelas propostas do Partido Comunista Alemão, **Kuhle Wampe** apresenta-se como uma obra aberta.

As obras de Brecht permanecem ainda exemplo isolado de obra aberta resolvida num apelo ideológico concreto; ou melhor, o único exemplo claro de apelo ideológico resolvido em obra aberta e, portanto, capaz de traduzir uma nova visão do mundo, não só na ordem dos conteúdos, mas na das estruturas comunicativas.⁴³

Roland Barthes compartilha dessa mesma avaliação: “todas as peças de Brecht terminam implicitamente por um procure a solução endereçado ao espectador em nome dessa decifração a que a materialidade do espetáculo deve conduzir”,⁴⁴ ou seja, o objetivo da narrativa não é “transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro de significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado (é um teatro de significantes)”.⁴⁵

⁴³ ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 28.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*

Além da estrutura narrativa, é possível verificar esses traços de efeito de estranhamento ou, se se preferir de obra aberta, igualmente na relação que se estabelece, em **Kuhle Wampe**, entre a imagem e a música. Na verdade, a música foi composta por Hanns Eisler e pretendia provocar uma espécie de *schock*, porque, no filme, ao mesmo tempo em que são mostradas “casas de subúrbio tristes e arruinadas com atmosfera passiva e chegando à melancolia”,⁴⁶ deixa-se evidente “o contraste da música que é ágil e estridente, um prelúdio polifônico de caráter muito pronunciado”.⁴⁷ Este efeito de *schock* produz deliberadamente uma certa repugnância. Este código musical é uma contraposição ao *leitmotiv* (e à música de Wagner) que era uma forma de ilustração, ou seja, a música deveria se comportar de acordo com o conteúdo apresentado pela imagem.

Adorno e Eisler afirmam que devido a diversos motivos de caráter técnico o *leitmotiv* tornou-se desnecessário, ou seja, “seu caráter de elemento construtivo, sua expressividade e sua concisão estavam desde o início relacionados com a magnitude da forma musical dos gigantescos dramas da era Wagneriana e pós-Wagneriana”.⁴⁸ Por isso, a relação música-imagem foi interrompida no filme tendo em vista que a “técnica cinematográfica é fundamentalmente uma técnica baseada na montagem. O filme exige necessariamente que os materiais se substituam uns aos outros, não há continuidade”.⁴⁹ Com a mudança brusca de cenários, passam a ser exigidas formas curtas “que não permitem a técnica do leitmotiv”.⁵⁰ Essas concepções teóricas foram aplicadas por Hanns Eisler ao filme dirigido por Slatan Dudow. Neste sentido, avaliando a utilização da música no filme **Kuhle Wampe**, James Pettifer afirmou: “a música de Eisler submeteu-se a posição de distanciamento do texto visual, embora, na prática, esta aplicação tenha sido irregular. Há talvez maior separação nas cenas de natureza do que na seqüência inicial do filme na qual a música começa fechada incorporando a abstração de destino que Brecht deplorou na arte burguesa”.⁵¹ De qualquer modo, o trabalho desenvolvido por Eisler, em parceria com Brecht e Dudow, é dos mais significativos da

⁴⁶ EISLER, Hanns; ADORNO, Theodor W. **El Cine y la Música**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, p. 44.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 19.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ PETTIFER, James. The limits of Naturalismo. **Screen** – the journal of the society for education in film and television, London, Winter 1975-1976, Volume 16, Number 4, p. 10.

história do cinema e contribuiu sobremaneira para conferir maior complexidade à narrativa proposta.⁵²

O filme só foi liberado no início do mês maio de 1932, após uma bem organizada onda de protestos. Cortado em algumas partes, foi exibido pela primeira vez em 30 de maio deste mesmo ano,

[...] no Atrium, uma das melhores salas de Berlim. Não obstante, o público afluiu para assistir a essa história de uma família operária em pleno período de crise e de desemprego. Na primeira semana de apresentação, 14.000 entradas foram vendidas. A seguir, entrou em cartaz em quinze cinemas dos bairros populares da cidade.⁵³

Por isso, conseguiu entrar em contato com seu público específico: os que sofriam os terríveis efeitos da crise econômica.

Kuhle Wampe, portanto, ocupa um lugar muito especial na história do cinema alemão, ao lado de obras fundamentais como **Metrópolis** (1927, Fritz Lang), **O anjo Azul** (1930, Josef von Sternberg), **Ópera de três vinténs** (1931, Pabst), **M, O Vampiro de Dusseldorf** (1931, Fritz Lang). O filme dirigido por Slatan Dudow desempenhou um papel significativo nesta conjuntura, levando para as telas discussões políticas e estéticas instigantes.

Entretanto, em fevereiro de 1933, os nazistas põem fogo no *Reichstag* e jogam a culpa nos comunistas. Foi o pretexto para um implacável terrorismo cultural, prisões em massa, fechamento de órgãos de imprensa, etc. Em março de 1933, Goebbels assume o ministério de Propaganda e **Kuhle Wampe** foi definitivamente proibido. Sem alternativas, Brecht parte para o exílio.

Se na Alemanha o filme ficou pouco tempo em cartaz, no exterior não chegou a fazer sucesso. Entre 1932 e 1934, foi exibido em diversas cidades: Paris, Amsterdã, Londres, Nova York e Moscou. Nesta última, a recepção foi particularmente fria. O filme, marcado pelas sofisticadas propostas de Brecht e Eisler, não se adequava às exigências estético-políticas do, então dominante, “realismo socialista”.

Assim como acontecera com boa parte da filmografia de Sergei M. Eisenstein, ou com parcelas do teatro e da poesia de Wladimir Maiakovski,⁵⁴ **Kuhle Wampe** teve

⁵² Para uma apreciação mais aprofundada da questão musical em *Kuhle Wampe*, recomenda-se a consulta da obra de Ilma Esperança (**O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993).

⁵³ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988, p. 229.

⁵⁴ Sobre esse tópico, merece destaque: PATRIOTA, Rosângela. História e Teatro: dilemas estéticos e políticos de Vladimir Maiakovski. **História**. São Paulo, 13: 185-196, 1994.

sua recepção solapada pelo “dogmatismo” alimentado por uma “burocracia”, que ampliara seu poder junto ao Estado Soviético, a partir da segunda metade dos anos 1920.

Em nosso entendimento, quando analisamos **Kuhle Wampe** tanto do ponto de vista político quanto no que concerne às suas propostas estético-formais, de modo articulado sob a forma de uma obra aberta, é possível compreender melhor as razões que levaram essa obra a incomodar não só os setores conservadores (a exemplo do poder judiciário), mas, sobretudo, os próprios simpatizantes das propostas de esquerda que esperavam encontrar um filme destituído de experimentações com a linguagem, ou seja, abertamente propagandístico.

