Boletim do Tempo Presente - ISSN 1981-3384

O “ANJO AZUL”: amor e sexo no ocaso da democracia, República de Weimar, 1930

Francisco Carlos Teixeira Da Silva[I]

Resumo: este artigo apresenta uma análise histórica do filme o "Anjo Azul" e objetiva possibilitar uma discussão sobre as confusas relações entre sexo e moralidade, de um lado, e política e poder, de outro, a partir de uma estética expressionista nos de crise da República de Weimar (1919-1933).

Palavras-chave: Anjo Azul. Cinema. República de Weimar.

THE “BLUE ANGEL”: love and sex in the democracy decline, Weimar Republic, 1930

Abstract: this article presents a historical analysis of the film the “Blue Angel" and aims to enable a discussion about the confused relations between sex and morality, on the one hand, and politics and power, on the other, based on an expressionist aesthetic in the crisis of the Republic Weimar (1919-1933).

Keywords: Blue Angel. Cinema. Weimar Republic.

O tema básico do roteiro de Robert Liebmann – um dos mais importantes roteiristas e libretistas da UfA - [II], bastante modificado em relação ao romance original do Heinrich Mann (1871-1950) [III] publicado em 1905, portanto muito antes do clima asfixiante do nazismo, apresenta uma relação aparentemente banal: um pacato professor provinciano que se deixa arrastar, até o ridículo, pela paixão por uma cantora de cabaré, que exibe, com glamour pernas fabulosas. O tratamento do tema, dado pela direção de Josef Von Sternberg (1894-1969), com uma imensa carga imaginativa altamente erotizados e, também, remetendo significantes importantes para uma sociedade reprimida e recalcada, transforma a banalidade aparente em condição mítica da queda. Liebmann e Von Sternberg ao reconstruírem um “cabaret” como um “submundo” o transforma-o também num espaço do recalque, do inconsciente e onde tudo se nivela e se iguala.

O espaço do cabaré, esfumaçado, repleto de quinquilharias, com caminhos atravancados por onde se mover, é, em tudo, a antítese do mundo “exterior” bem-comportado e decente, com seu ordenamento limpo e claro, com regras explicitas e desprovido, ao menos aparentemente, de qualquer remissão à realização de desejos não regrados. A possibilidade de qualquer transgressão é oculta, um gozo interdito, nesse mundo de hierarquias e disciplina, permanece subterrâneo, expresso, por exemplo, nos pequenos cartões postais pornográficos que anunciam a existência do “bas fond”, do submundo. Espaço da repressão, daquilo que é reprimido, como um lugar colocado em suspenso, entre presilhas do bom-comportamento.

A contraposição da sala de aula bem-organizada, que os estudantes mostram-escondem em euforia, ameaçando a disciplina da sala de aula. Cabaret/sala de aula: será uma tônica alegórica permanente no filme, signo da subversão dos espaços sociais. Um pela intromissão do outro através do cartão postal onde a estrela do cabaré mostra suas pernas, e que, portanto,

deve ser oculto, interdito, e que, mesmo assim, emerge como um sinal evidente, para os personagens que o povoam, como sintoma do recalque de um a sexualidade que não deve ser dita, ou espiada. Embora seja produzida para o olhar.

De certa forma, o tema das relações do “submundo” com a “sociedade decente” – o homem de bem - fora tratado em grandes filmes anteriores – como “A Rua” (Die Strasse, Paul Grune)[IV], em 1923: “A Última Gargalhada” (Der letzte Mann, F.W. Murnau)[V], em 1924 e principalmente em “Lulu” (Der Büchse der Pandora, direção de G.W. Pabst), em 1929. Em todos estes casos o desenrolar da trama dava-se sobre a irresistibilidade do sexo e da paixão, em particular na relação de exposição do burguês bem-comportado com o submundo marginal das grandes cidades, em especial Berlim. Ocorria, aí, a perda da condição pessoal e social do personagem, com o longo cortejo da fascinação/degradação. Em “Lulu” ou “A Caixa de Pandora”, especialmente, a temática é levada às suas últimas consequências. Rodado por G. W. Papst a partir da peça clássica 'Die Büchese der Pandora', de Benjamin Franklin Wedkin (1864-1918)[VI], “Lulu” representa o caráter destruidor da liberalização sexual, aparentemente corrente entre os grupos marginais, artistas e outros habituées da noite, na visão do mundo burguês recalcado.

Através desse olhar aburguesado, o vício e crime são apresentados como o outro lado da negação da ordem e da moral. O dia, a limpeza, os espaços abertos são substituídos por um mundo em sfumatto, labiríntico, atravancado e difícil movimento, onde o álcool e o sexo dominam a razão. O sonho/delírio burguês se projeta como liberdade disfórico sobre o Outro.

O filme de Papst é, porém, um filme do período da estabilidade weimariana, 1927-1929: a economia apresentava um bom desempenho, o SPD recuperava seu prestígio e o velho jogo de coalizões da República de Weimar era retomado – embora, sob olhar expectativo e faminto do fascismo[VII]. Projetar-se na vertigem da desordem era uma aventura ainda possível, uma probabilidade com retorno, embora o risco estivesse presente, na gargalhada e na provocação dos alunos – tão marciais e tão eugênicos – se divertindo na queda do velho professor/poder e ordem burguês.

Por sua vez, o próprio Papst abria novos caminhos, como a "nova objetividade" – a “Neue Sächlichkeit”, explorando os dramas cotidianos dos marginais/alternativos, os quais ele via sem saída. Apenas nos seus bordos/arestas, esses mundos se tocavam: a respeitabilidade burguesa e a "cena" boêmia e marginal das grandes cidades[VIII]. Entretanto, esse simples toque, em si mesmo marginal, bastava para arrastar todos à catástrofe. A ordem não deveria permitir experimentações ou momentos de autolibertação.

O mundo burguês, que não resistia ao desvendar do seu desejo de degradação/libertação e, o marginal, despossuído de sua sedução simples pelo desejo dos emblemas exteriores do mundo burguês, eram atração e negação. Neste mundo sem saída de Papst, todos que se pensam prestes a realizar seus desejos são duramente condenados: o velho e rico Schoen, morto: a degradação abjeta do jovem Alwa e, por fim, o encontro mortal de, Lulu no East End londrino, com um tal Jack, que ficaria tetricamente conhecido na história... Desta forma, o filme termina feliz, ao menos para quem ganha a rua de volta para casa, pois todos que transgrediram foram punidos. Nesse mundo só existem polaridades de corrupções sociais: uma burguesia que se sabe condenada e um lumpenproletariat que se coloca ao serviço do apodrecimento. Ao longe, mas não tão longe, gangues/truppen de jovens/Jungen esperam para entrar em cena e condenar ambos na construção do “novo Reich”.

O que não há na noite de azul de Berlim? Lá não estão os trabalhadores. Há um cansaço, uma exaustão permanente no canto suave de Marlene, na forma em que retira maquiagem. Como se a história já estivesse acontecido. Assim, os anos de estabilidade e o abandono do

Expressionismo confluíam para mostrar, de um lado, a insensibilidade e avidez dos marginalizados e, de outro, a hipocrisia da burguesia.

Ao fim, nada ficará sem punição.

O "Anjo Azul" (Der Blaue Engel, 1930) aponta em uma direção oposta. À estabilidade sucedera a crise, o desemprego, os governos presidenciais autoritários[IX] e, as hostes dos jovens fascistas invadiam as ruas. A rua se torna um espaço perigoso: não há mais retorno tranquilo à casa. É necessário se decidir face ao espetáculo cotidiano da difamação da República e ao seu sistema eleitoral e partidário, face ao espetáculo cruel da violência das ruas, onde belos e impiedosos jovens se revoltam contra os “fracos” e “feios”, sendo o modelo de “feio” é, por excelência, o judeu, o estrangeiro, o não-ariano. Sintomaticamente Von Sternberg volta à estética expressionista, retomando o clima onírico do pós-guerra, onde a realidade é distorcida.

Toda a estória se passa em torno do cabaré “O Anjo Azul”, onde Lola-Lola canta e seduz os jovens locais, provocando a ira moralista do Professor Rath (que do campo de “Rat”, aconselhar” é transformado em 'Unrat' – lixo, imundice – para seus alunos). A visita punitiva de Rath ao "Anjo Azul" resulta no total encantamento/sedução do professor por Lola. De passo em passo dá-se a perda da liberdade de Rath, com cenas seguidas de degradação moral (de 'Rat' a 'Unrat' – de Conselheiro a Lixo).

O tema, em si, também não é novo: o Expressionismo se dedicara amplamente a tratar de relações de perda e aviltamento. Assim, Ernst Toller, na peça "As Massas e o Homem”, de 1919, cria um personagem, “A Mulher”, que apesar de toda uma trajetória de 'come-out' político e social abandona sua vida familiar de mulher burguesa – não resiste, às vésperas da revolução, ao desejo por um inimigo, e deixa o seu ex-marido, o portador da ordem:

> MULHER - ...Posso ir com você? Pela última vez, só hoje...? Ou estou sendo despudorada? Despudorada..., mas o sangue não tem pudor...

Segundos antes o campo político fora definitivamente delimitado, mostrando a impossibilidade de qualquer entendimento:

> HOMEM - ... Pois o fato é que, além da profissão do teu marido, você está prejudicando também o bem-estar do estado. Você está dando apoio ao inimigo interno, será que não percebe?

A temática atinge sua maior intensidade, e daí clareza, em Bertold Brecht, numa série de poemas de amor, escritos nos anos 1920. Na "Canção de Surabaya-Johnny", de 1925, uma jovem nativa é enganada, prostituída e abandonada pelo aventureiro-imperialista. Percebe o nexo colonizador da sua relação, e, assim mesmo, quer o seu homem:

> Surabaya-Johnny, por que és tão duro?
> Surabaya-Johnny, Oh! Deus, eu te amo tanto.
> Surabaya-Johnny, por que não sou feliz?
> Tu não tens coração, Johnny, e eu te amo tanto!

Já na "Canção de Bárbara", parte da "Ópera dos Três Vinténs" do mesmo Brecht, de 1928, Bárbara recusa pretendentes ricos e gentis, para se entregar a alguém que, sem dinheiro e com o colarinho sujo, não sabia tratar uma dama[X].

No "Anjo Azul" o viés perverso da relação Rath-Lola se expande, invade o conjunto da cena, e substitui o amor sexualizado pela situação de dominação e submissão. Ao calor

entusiástico de Rath corresponde a frieza de Lola-Lola, mas, não a recusa. Quanto mais fria, mais sedutora Lola se torna, enquanto Rath, cada vez mais 'Unrat', se torna o seu 'bobo'. Acompanhando-a, com um número cômico, onde exercita um canto de galo – que deveria ser símbolo de virilidade – representa em verdade apenas um clown, envelhecido e decadente. Na realidade, como um subtexto, trata-se de uma realidade dolorosa: Emil Jennings, o grande ator, inicia sua decadência profissional enquanto Marlene Dietrich atrai todas as atenções no set, incluindo o diretor.

'Unrat' assume o papel de escravo do seu ídolo. Amarrado à Lola, através de sua virilidade de homem madura, envelhecido, exposta em público como riso, 'Unrat' avança em direção à completa rendição, saturando-se do gozo no olhar de Lola. O sucesso do número cômico é grande, com todos querendo ver o "professor". Não se trata da performance do “canto do galo”, mas da degradação do personagem.

A degradação da condição burguesa, de sua autonomia e independência, é crescente. A trupe viaja para expor seu grande número: a captura da vontade burguesa, o consentimento na rendição, e retorna à cidade de 'Unrat', para consolidar a tortura e humilhação face aos símbolos do autorreconhecimento burguês de Rath: a torre da Igreja e a sala de aula, frente aos quais ele deve expor sua condição.

O drama escorre rapidamente de sua condição de farsa, do burlesco, para um quadro social. Rath-Unrat é um personagem-forma da imaturidade da classe média, que Kracauer denomina burguesia[XI]. Não se trata de burguesia enquanto categoria histórica, uma classe social dona dos meios de produção, mas um modo de vida e pensar 'burguês'. Contido, avaro, hipócrita: dito pelos sinos da cidade que tocam 'Ub'immer Treu und Redlichkeit' – sempre fiel e reto. Era isso que se esperava de um burguês, viver uma vida reta e moralmente inatacável, especialmente de um professor. E todo o contrário é o que Rath/Unrath oferece: a decadência de uma forma de vida.

Face ao outro, sua negação, Unrat – o burguês, responde com um processo incontrolável de regressão, que o leva a uma situação emocionalmente anterior aos seus alunos, que se negam a ver em Lola-Lola mais do que a garota questionável do 'Anjo Azul'. Tal regressão é típica das classes médias e de seus representantes típicos – funcionários e intelectuais de emprego – frente ao outro. O seu desejo no outro a obriga a submissão – único processo no qual o outro se interessará por ela – prazerosa ao desejo, do outro. Assim, num jogo especular, miragem dupla, cada um se identifica com o outro: eu troco a minha liberdade por um pacto de saturação do meu desejo no outro.

O pacto, entretanto, é impossível; ou, ao menos, gerador do mesmo vazio que pré-existia. Quanto mais 'Unrat' deseja envolver Lola-Lola na relação, mais precisa abdicar de sua liberdade, submeter-se ao ritual da confissão e da humilhação. Lola-Lola, por sua vez, não pode gozar até o final a transformação de 'Unrat' em "coisa que se titila"[XII]. Assim, conforme se intensifica a relação Unrat-Lola mais impossível se torna, marca da perversão.

A análise corrente do "Anjo Azul" enquanto ação de potência do amor sexual não se sustenta. Mesmo fortificando o mito do Mefisto-fêmea representado em Lola (e dada forma por Marlene Dietrich, que parece para sempre aprisionada pelo arquétipo mítico de seu personagem), como propõe Beyle[XIII], não é suficiente, posto não se tratar de amor e, sim, de necessidade de preenchimento do seu vazio, da hiância, "por onde pode entrar o mundo suprarracional do simbólico"[XIV].

É assim que a relação perversa Unrat-Lola, possibilitada pela regressão de 'Unrat' a um estágio infantil de masoquismo, prefigura o processo coletivo de regressão das classes médias face ao fenômeno do fascismo – uma perversão gozosa, mas insatisfatória. A rendição e a

entrega prazerosa da liberdade ao superior, mais belo e mais forte, numa festa onde se transforma em objeto-massa que existe para olhar, como no "Triunfo da Vontade” (Leni Riefensthal, 1935). Aí, a superioridade do outro, sua beleza e crueldade exercem sobre o imaginário coletivo das classes médias uma irresistível atração. Seus atributos históricos, perfeitos no Professor Rath, como a ciência, a fé e a retidão, são abandonados e ela se deixa atrair e, enfim, aprisionar seu consentimento/sedução. A "irazão" substitui tudo na busca do que se quer no outro como gozo no olhar.

A clareza do processo aumenta quando buscamos os demais personagens. Ora, a impossibilidade/realização do pacto explica como o desinteresse de quem domina avança conforme avança a submissão do dominado. A relação se distende e surge o risco do rompimento. O reconhecimento da superioridade do senhor por seu escravo nada vale "já que é apenas um que o reconheceu"[XV]. Torna-se necessário o espetáculo da exposição, ou seja, do olhar de ainda outro: não basta o olhar do ser que atormento. É necessário "...um duplo olhar que faz que eu veja que o outro me vê, e que um terceiro intervindo me vê sendo visto"[XVI]. Daí emerge, num polo, o prestígio – alimento da dominação – e, no outro polo, a vergonha. Assim, é necessário o olhar de um outro que saiba todo o tempo.

No "Anjo Azul" este que "me vê sendo visto" assume formas várias. A claque de alunos, em primeiro lugar. Estes sempre viam Rath enquanto 'Unrat', mesmo antes de Lola, pré-viam no professor o burguês a rendição final, a entrega da vontade. Deles, é o triunfo: cruéis, impiedosos, usam Lola-Lola mas, não são usados por ela. Atraem a marginalidade no que ela explicita da fraqueza do burguês, e a incorporam enquanto emblema radiante, mas, sempre descartável, tal qual a massa marginal do fascismo será descartada em 1934. Transformam, assim, o antagonismo e antipatia iniciais do professor em rendição, desmascaram sua hipocrisia e sua vocação à submissão. São os que estão por vir: em 1930, são formas premonitórias a quem a classe média se entrega.

Em segundo lugar, como o outro olhar "quem me vê sendo visto", está o palhaço, do 'Anjo Azul' – o verdadeiro – e o bedel, que assiste a morte de 'Unrat' ao pretender reconhecer seu mundo perdido (a escola). São olhares quase sem rosto, de pontos de observação. São os que não condenam, nem aplaudem – estão muito próximos de Rath-Unrat: enquanto bedel que guarda a ordem e enquanto o palhaço, sujeito conquistado para o gozo do outro. Apenas olham, em silêncio. Neles, o sentido perverso se adelga, estreita e se detém no limiar: basta olhar. Contidos, sobreviveram a Rath, a Lola-Lola e aos jovens que virão.

Lola-Lola, quase assassinada por 'Unrat' num momento de retorno a Rath, também se perde. Longe de Mefisto-fêmea ela se revela, aos olhos dos jovens que virão, só uma prostituta berlinense. É aí, e no instante da reversão Unrat-Rath que seu esforço de sustentar no olhar do outro o seu desejo, se esvai e, perdendo seu glorioso sentido de vitória, torna-se vergonha[XVII].

Notas:

[I] Professor Titular de História Moderna e Contemporânea/UFRJ. Professor Titular de Teoria Social/UFJF

[II] Robert Liberman, 1890-1942, era jornalistas, escritor e roteirista escreve vários roteiros, além de trabalhar nos jornais BZ, Berliner Morgenpost. Em 1933 exilou-se na França, onde foi capturado pelos alemães e internado no Campo de Auschwitz, onde foi assassinado em 1942.

[III] Heinrich Mann (1871-1950), escritor, ensaísta, teatrólogo, irmão de Thomas Mann, crítico do Nazismo exilou-se da Alemanha.

[IV] Die Strasse (A Rua), 1923, Direção Paul Grune. tem como abordagem a luta entre a burguesia e o proletariado na República de Weimar. A História de um homem comum atraído por uma prostituta e que se vê desvirtuado por

tal tentação é apagada pela restauração de uma ordem burguesa que fala mais alto que seus instintos apontando os perigos de tal aventura.In: https://filmow.com/a-rua-t58654/ficha-tecnica/.
[V] Der letzte Mann (A Última Gargalhada) Direção de F.W. Murnau, 1924, a decepção e humilhação de um velho porteiro quando é “rebaixado” na sua função.
[VI] Benjamin Franklin Wedekind (1864-1918) foi escritor, coreografo e diretor de cabaret tendo representado a melhor forma do cabaretismo alemão e de sua expressão artística, tanto em Berlim quanto em Paris.
[VII] NOLTE, Ernst. Die faschistischen Bewegungen. Munique, DTV, 1978, p.9.
[VIII] Ver' MAYER, Hans. Os Marginalizados. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1989 e HERZER, Manfred, "Liebe u. Vernunft der Urninge". Berlin, Bruno Gmuender Verlag, 1981.
[IX] “Governos Presidenciais”: ou seja, indicados diretamente pelo presidente da República – no caso o Marechal Hindenburg -, sem maioria parlamentares que pudessem sustentar o Gabinete nas votações no Reichstag.
[X] BRECHT, Bertold. Gedichte über die Liebe. Frankfurt, Suhrkamp, 1984, PP. 71-72 e 76-77.
[XI] KRACAUER, S. De Caligari à Hitler. Rio de Janeiro, Zahar, 1988, p.254.
[XII] LACAN, Jacques. O seminário. Livro 1. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.245.
[XIII] BEYLE, Cl. As obras-primas do Cinema. Lisboa, Martins Fontes, 1991, p.81 e p.141.
[XIV] LACAN, J. Op. Cit., p.249. Ver fundamentalmente SARTRE, Jean-Paul. L'être et Le Néant. Paris, Seuil, 1943, Parte II.
[XV] LACAN, J. Op, cit., p.252.
[XVI] LACAN, J. Op, cit., p.253.
[XVII] LACAN, J. Op, cit., p.252.

Referências Bibliográficas:

NOLTE, Ernst. Die faschistischen Bewegungen. Munique, DTV, 1978
MAYER, Hans. Os Marginalizados. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1989
HERZER, Manfred, "Liebe u. Vernunft der Urninge". Berlin, Bruno Gmuender Verlag, 1981.
BRECHT, Bertold. Gedichte über die Liebe. Frankfurt, Suhrkamp, 1984
KRACAUER, S. De Caligari à Hitler. Rio de Janeiro, Zahar, 1988
LACAN, Jacques. O seminário. Livro 1. Rio de Janeiro, Zahar, 1979
BEYLE, Cl. As obras-primas do Cinema. Lisboa, Martins Fontes, 1991

Ficha técnica:

Anjo Azul (Der Blaue Engel). Direção de Josef Von Sternberg; ROTEIRO: Robert Liebmann (com base no romance de H. Mann, "Professor Unrat"); ELENCO: Emil Jannings, Marlene Dietrich; MÚSICA: Friedrich Hollander; PRODUÇÃO: UFA, Alemanha, 1930.