

Trabalho e estranhamento no filme *A última gargalhada*

Michel Goulart da Silva¹

Resumo: Este artigo analisa o filme alemão *A última gargalhada* (1927), dirigido por Friedrich Murnau, dentro do contexto das crises econômica, social e política por que passava a Alemanha no período posterior à Primeira Guerra Mundial. Procura-se analisar os elementos fílmicos como parte de um contexto histórico específico e em diálogo com os conceitos de trabalho e estranhamento. Por outro lado, são analisadas possíveis relações deste filme com o cinema expressionista e suas concepções estéticas, embora sem considerá-lo como parte desse movimento.

48

Palavras-chave: Cinema alemão; Expressionismo; Trabalho; Estranhamento; Friedrich Murnau.

Resumo: This article analyzes the German film *The Last Laugh* (1927), directed by Friedrich Murnau, within the context of economic crises, social and policy by passing Germany in the period after the First World War. It seeks to analyze the film elements as part of a specific historical context and in dialogue with the concepts of work and alienation. On the other hand, are analyzed possible relations with this movie and its expressionist cinema aesthetic conceptions, although without considering it as part of this movement.

Palavras-chave: German Cinema, Expressionism, Labor, Alienation; Friedrich Murnau.

¹ Doutor em História pela Universidade do Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Catarinense (IFC).

Introdução

Uma das possíveis formas de refletir a respeito do filme *A última gargalhada* (1924), dirigido por Friedrich Murnau, é pensá-lo como expressão de um momento de crise política e social vivido no local e na época em que foi produzido.² Com essa afirmação não se quer sugerir que o filme seja expressão de uma crise estética ou uma representação mecânica do contexto econômico, social e político por que passava a Alemanha. A sociedade alemã sofria com as difíceis condições de vida provocadas pela derrota do país na Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, é possível entender que o filme *A última gargalhada*, além de apresentar alguns dos elementos estéticos característicos do expressionismo, também expressava de forma bastante concreta algumas das preocupações de uma época marcada pelo pessimismo na sociedade alemã.³

No filme conta-se a história de um idoso que trabalha carregando malas em um hotel e, em virtude de sua idade, é forçado a mudar de cargo. A partir disso, sofre uma profunda crise de identidade. Substituído por um empregado mais jovem, ele é posto para trabalhar como ajudante de lavatório. Como o emprego do porteiro era o maior orgulho de sua vida, se entrega à vergonha da perda do posto diante de seus vizinhos e amigos. O homem acaba roubando do hotel seu antigo uniforme de porteiro, que simbolizava sua glória passada.

Neste artigo discute-se o filme como parte do contexto das crises econômica, social e política pelas quais passava a Alemanha. São analisados alguns elementos fílmicos como parte de um contexto histórico específico e em diálogo com os conceitos de trabalho e de estranhamento, conforme discutidos por Karl Marx. Por outro lado, são analisadas possíveis relações deste filme com o cinema expressionista e suas concepções estéticas, embora não se considere o filme estritamente como parte daquele movimento artístico.

² *Der letzte Mann* (Alemanha, 1924), dirigido por Friedrich Murnau. Uma possível tradução do título original em alemão é *O último homem*.

³ Segundo o crítico alemão Siegfried Kracauer (1988, p. 17-9), “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do qualquer outro meio artístico”, pois “os filmes nunca são produto de um indivíduo” e “os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas”. O autor também afirma que os filmes não refletem “tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência”. Segundo ele, “a vida interior se manifesta em vários elementos e conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema”.

O filme e seu contexto

O filme *A última gargalhada* normalmente é associado a um movimento artístico genericamente conhecido como Expressionismo Alemão. Esse movimento estético teve seu início na poesia e nas artes plásticas, espalhando-se também para o teatro e o cinema ao longo das primeiras décadas do século XX. Um de seus pioneiros é o pintor norueguês Edward Munch, cuja obra mais conhecida é o quadro *O grito*, de 1893. O quadro “representa, de forma bastante clara, a visão da composição estética das obras do expressionismo: capta impressões do mundo exterior e expressa-as, deformando-as” (SILVA, 2009, p. 47). Por outro lado, é bastante difícil periodizar o movimento, na medida em que se associa a ele um conjunto de produções artísticas bastante diversas e fragmentadas, produzidas nas primeiras décadas do século XX.⁴ Cardinal (1988, p. 17) afirma que “o movimento expressionista foi desarticulado e descentralizado demais para ser reduzido a uma fórmula restrita e ordeira”.

Para os expressionistas, há um mundo exterior do qual o artista faz parte e que exerce influência sobre ele, ou seja, uma realidade que é percebida por meio dos sentidos e que origina estados de espírito, sentimentos, reflexões, idéias, enfim, um conjunto de impressões, e que são expressas em um determinado tipo de arte. Essa arte expressionista seria uma “expressão dessas impressões”, uma vazão em forma de arte dessa subjetividade do artista, “expressão direta dos sentimentos que se originam da própria vida do criador, sem a mediação e a interferência provável da racionalidade” (CARDINAL, 1988, p. 25). São visões de aspectos trágicos do mundo exterior, imagens cruas e exageradas, que destroem o realismo, a harmonia, a serenidade, e que chegam ao mundo exterior “como uma coisa ainda quente e ativa, que pulsa e respira como uma coisa viva” (CARDINAL, 1988, p. 28). Portanto, a arte expressionista é uma representação distorcida e deformada da realidade, realizada de forma intencional. O mundo representado

⁴ Pode-se dividir o expressionismo em três fases, assim definidas em Silva (2009, p. 43-4): “A primeira fase, do período entre 1910 e 1914, denominada ‘expressionismo precoce’, pretendeu romper com os modelos estéticos e de pensamentos anteriormente predominantes, sendo por isso também conhecida como fase do ‘destrucionismo’. A segunda fase, entre 1914 e 1918, ou seja, exatamente durante a Primeira Guerra, era conhecida como ‘alto-expressionismo’ e foi considerada uma fase de maturidade e auge de criação. Esta foi uma época fortemente marcada pela busca de alternativas e saídas para a humanidade. A terceira fase (1918-25), chamada de ‘expressionismo tardio’, se refere ao momento quando o expressionismo alcança as outras artes. A periodização desta fase é considerada a mais difícil de ser feita por conta de sua grande diversidade”.

nessas obras nunca é mostrado de forma naturalista, como se a realidade fosse objetiva e imutável, mas por meio das expressões subjetiva do artista.⁵

Outro aspecto do expressionismo tem a ver com a utilização de temas fantásticos ou da cultura popular. Nesse caso, a própria filmografia de Murnau é exemplar, na medida em que dirigiu duas adaptações de obras literárias que remontam a essas temáticas. Um desses filmes é *Nosferatu* (1922), uma das primeiras aparições do vampiro Drácula no cinema. Esse filme rende muitas histórias ainda hoje, em função da não utilização do nome original do livro de Bram Stoker, aparentemente para fugir das obrigações de direitos autorais, e em função das constantes modificações na equipe.⁶

Outro filme de Murnau que trata de temas fantásticos é uma adaptação do *Fausto*, de Goethe, realizada em 1926, cuja história centra-se na trajetória de um homem que faz um pacto com Mefistófeles, o demônio. Trata-se da interpretação de Murnau à obra clássica de Goethe e que viria a ser tema recorrente no cinema, assim como o era na literatura desde o século XIX.

O filme *A última gargalhada* parece fugir dos temas fantásticos ou mesmo da estética expressionista. Contudo, da mesma forma que não chega a ser uma obra expressionista, também não se pode considerá-lo um filme realista. A estética expressionista talvez apareça muito mais nos sonhos do porteiro, no contraste claro-escuro de algumas cenas ou mesmo na interpretação caricatural feita por alguns atores, entre outros fatores, do que na construção da narrativa. Portanto, neste filme, Murnau parece apenas utilizar alguns elementos da estética expressionista, não criando para o cinema uma obra que se pudesse enquadrar numa tipologia de filme claramente vinculada a essa corrente artística.

⁵ Segundo Cardinal (1988, p. 9), “existe um dogma básico no Expressionismo que afirma que os impulsos criativos verdadeiros brotam das profundezas do indivíduo, a um nível primitivo da vida emocional ainda não atingido pelo conhecimento da arte acadêmica, da história da arte e pela história como um todo. Dessa forma, o desejo de criar é identificado a um impulso atemporal que, a princípio, pode manifestar-se a qualquer momento, em qualquer cultura e em qualquer parte do mundo”.

⁶ Realizou-se posteriormente o filme *À sombra do vampiro* (*Shadow of the Vampire*, EUA, 2000, dirigido por Elias Merhige), que, por meio de uma história de ficção, narra a trajetória da produção de *Nosferatu*, que teria sido marcada por numerosas crises e de cuja equipe sobraram ao final do trabalho apenas o diretor e outras poucas pessoas. Uma das hipóteses para esses problemas seria o fato de que o vampiro que aparece no filme ser um vampiro de verdade, o que explicaria o extremo realismo das cenas em que essa personagem aparece.

Quando o filme foi realizado, poucos anos haviam se passado desde que a Alemanha saiu derrotada da Primeira Guerra Mundial. Naquele contexto, a monarquia que governava a Alemanha foi derrubada e o país se viu agitado por intensas mobilizações sociais, havendo uma primeira tentativa de tomada do poder por organizações dos trabalhadores alemães, nos anos 1918 e 1919. Nesse processo foram construídos conselhos operários semelhantes àqueles que se formaram na Rússia revolucionária de 1905 e de 1917. Contudo, na Alemanha, a revolução foi derrotada e alguns dos seus principais dirigentes, como Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, foram assassinados, em janeiro de 1919.

O período posterior à derrota da primeira revolução, conhecido como República de Weimar (1918-1933), também esteve agitado por intensas mobilizações. Houve inclusive uma nova tentativa de revolução, que também fracassou, em 1923. Contudo, essa conjuntura apontava no sentido de crise dos partidos de esquerda e de grande crescimento dos nazistas, que apareceriam como alternativas na luta por transformações sociais. Os nazistas, sob a liderança de Adolf Hitler, ao longo da década de 1920, ocuparam espaços – sociais, políticos e mesmo eleitorais – que as esquerdas paulatinamente perderam, colocando-se como oposição aos governos de liberais e socialistas moderados. Segundo os nazistas, estes governos seriam os culpados pelas crises que assolavam o país.

Havia um cenário de poucas esperanças. Durante muitas décadas, os trabalhadores alemães tinham apostado na construção de um grande partido operário, o Partido Social Democrata (SPD). O partido chegou ao governo em 1918, tratando apenas de administrar a crise da democracia burguesa e do sistema capitalista, sem pôr fim à situação de misérias e dificuldades dos trabalhadores alemães. Nos anos seguintes, o discurso raivoso dos nazistas ganhou espaço, apontando o dedo para os supostos responsáveis por aquela situação, identificando como inimigos judeus, comunistas, socialistas, homossexuais, ciganos, artistas de vanguarda, entre outros.

Análise do filme

O filme *A última gargalhada*, realizado em meio a essas disputas políticas, reflete uma situação que pode ser identificada por meio de dois aspectos. Primeiro, um problema social, que no filme se manifesta na questão do emprego, mas que também pode estar relacionado a questões salariais ou de condições de vida em seu

sentido mais geral. Segundo, um pessimismo em relação ao futuro, diante de uma crise das esquerdas e de qualquer projeto social como aqueles que vinham sendo discutidos desde o final do século XIX no conjunto do movimento socialista alemão.

O filme, nesse sentido, descreve a situação de um trabalhador que perde seu posto de trabalho, em função da idade. O porteiro, embora tendo de carregar peso e passar a maior parte do seu tempo em pé, recepcionando os clientes do hotel, encara esse trabalho como algo positivo, satisfatório. Essa situação nos remete a Karl Marx, quando afirma que “o trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um *meio* para satisfazer necessidades fora dele” (MARX, 2008, p. 83). Ou seja, sua satisfação não está ligada ao prazer pelo que executa, na medida em que no capitalismo “o trabalho mesmo se torna um objeto, do qual o trabalhador só pode se apossar com os maiores esforços e com as mais extraordinárias interrupções” (MARX, 2008, p. 81). O trabalhador estabelece uma relação de estranhamento com o objeto do seu próprio trabalho.

Para além de garantir o seu sustento e o de sua família, esse emprego lhe assegura a admiração das pessoas com quem convive, que o saudam como um general quando sai de casa para ir ao trabalho. Essa forma de alheamento do ser pode ser vista pela seguinte fórmula: “Quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio” (MARX, 2008, p. 81). O trabalhador não apenas mantém uma relação de estranhamento com o seu trabalho e com o objeto do trabalho, mas inclusive com seu próprio ser. O trabalhador se torna, segundo Marx (2008, p. 81-82), um “servo do seu objeto”, cujo “auge desta servidão é que somente como *trabalhador* ele se manter como *sujeito físico* e apenas como *sujeito físico* ele é *trabalhador*”.

O filme, por outro lado, cria uma divisão bastante demarcada entre o mundo dos trabalhadores aglomerados em pequenas casas e a imponência do hotel. No filme são mostradas:

duas esferas sociais unidas por fortes laços. Vestindo seu brilhante uniforme com uma dignidade inimitável, Emil Jannings como o velho porteiro do hotel, não apenas auxilia os hóspedes através da porta giratória, mas também oferece bala às crianças no pátio da casa de cômodos onde mora com alguns parentes. Todos os inquilinos, em particular as mulheres, respeitam seu uniforme que, por sua mera presença, parece conferir um *glamour* místico à sua modesta existência. Eles o reverenciam como um símbolo da suprema autoridade e estão felizes porque lhes é permitido reverenciá-lo (KRACAUER, 1988, p. 121).

Mas na sua idade não seria mais possível aquele tipo de trabalho. O gerente do hotel percebe que ele tem dificuldades de carregar as bagagens dos clientes e o remove de suas funções, o encarregando da função de zelador do banheiro masculino. Quem o substitui na função de porteiro é um trabalhador mais jovem. Não se sabe se essa mudança de função teria alguma consequência salarial, mas, para o antigo porteiro, essa era uma forma de rebaixamento. Não sendo mais ele a recepcionar os hóspedes, teria de deixar de usar o uniforme que simbolicamente lhe dava certa superioridade, passado a vestir apenas uma simples blusa branca.

Um apego simbólico à função encarada como superior leva-o a uma depressão bastante profunda. Não tem ânimo para trabalhar. Embriaga-se no casamento da filha, o que o impede de executar direito até mesmo a nova função que exerce no hotel. Chega a cometer um furto no seu local de trabalho. Não um furto qualquer: seu antigo uniforme, que utiliza para fingir perante a família e os vizinhos que ainda exerce a antiga função no hotel e, portanto, ainda supostamente manteria seu antigo status. Seus familiares e vizinhos são também afetados pela mudança de status, afinal têm o porteiro como uma referência. Em função disso, logo que:

sabem da ignominiosa blusa branca, se sentem alienados daquele mundo superior com o qual comungavam através do uniforme. Sentem-se socialmente abandonados e jogados de volta à melancolia de seus apartamentos e de suas almas (KRACAUER, 1988, p. 121).

Na cena em que o uniforme lhe é retirado do corpo por outro funcionário (por sinal, bastante jovem), suas expressões são de dor, como se estivessem lhe tirando a própria pele. O porteiro torna-se motivo de escárnio entre os vizinhos. Em meio a sonhos, produto em grande medida do excesso de álcool, ele usa o uniforme para dizer a si mesmo que algo do passado ainda permanece, sendo

animado por delírios em que, por exemplo, consegue carregar facilmente uma caixa bastante pesada. O destino parece arrastá-lo para um final trágico, isolado, em que consegue a solidariedade apenas do vigia noturno.

Em uma segunda parte do filme, que marca uma ruptura na narrativa, parecendo ser mais um sonho do que uma continuação da história anterior, o porteiro fica rico. No livro *Tela demoníaca*, que é um dos estudos mais importantes a respeito do expressionismo alemão, Lotte Eisner (1985, p. 73) defende a hipótese de que esse final feliz teria sido inserido em função de interesses comerciais da produtora, a UFA, levando o diretor a concluir o filme com desdém. Segundo Luiz Nazário (1999, p. 172-173), essa versão é confirmada por Otto Mayer, irmão do roteirista Carl Mayer. Contudo, para Sigfried Krakauer (1988, p. 121), outro importante estudioso do cinema alemão, essa hipótese da “pressão dos produtores” é uma “lenda”, pois não foi encontrado nenhum documento exigindo a modificação. O final feliz, nesse sentido, seria uma paródia dos finais felizes de Hollywood. Segundo Krakauer (1988, p. 121), “o que segue é uma agradável farsa que zomba dos finais felizes típicos do cinema norte-americano”.

Na própria tela do filme aparece um aviso de que essa parte teria um caráter um tanto quanto fantástico, chamando-a de “epílogo improvável”. Seria uma forma de não acabar o filme com a morte do porteiro, destino lógico no contexto da narrativa. Essa segunda parte:

começa com o porteiro ricamente vestido jantando no restaurante do hotel. Enquanto ele tenta conviver com complicados pratos, os hóspedes, divertindo-se, mostram uns aos outros uma notícia de jornal que diz que um milionário norte-americano deixou sua fortuna para a última pessoa que viu antes de morrer, e esta pessoa foi o ajudante de banheiro. O resto do conto de fadas exhibe a prodigalidade ingênua com a qual o velho porteiro distribui dinheiro para os honrados e desonrados do mesmo modo. Depois de saborear seu triunfo no hotel, ele e seu camarada, o vigia noturno, saem numa carruagem levada por quatro cavalos (KRACAUER, 1988, p. 122).

Essa fuga da realidade promovida pela narrativa pode ser interpretada como a forma que o porteiro encontra de manter o antigo status, em seu delírio encontrando uma fuga da realidade que o cerca. Considerando o contexto de crise pessoal em que vivia o personagem, cercado, ademais, pelo pessimismo vivenciado pelo conjunto da sociedade, pode-se inferir que a fuga para o sonho seria sua

única alternativa.⁷ Naquela sociedade, portanto, não haveria projeto societário ou mesmo pessoal que pudesse apontar rumos de transformações sociais.

Por outro lado, neste caso também a ideia de estranhamento pode conter elementos explicativos. Marx (2008, p. 85) lembra que uma consequência de o homem “estar estranhado do produto do seu trabalho, de sua atividade vital e de seu ser genérico é o estranhamento do homem pelo homem”. O trabalho do protagonista do filme está objetivado em um casaco que provoca respeito por parte de seus amigos e familiares, sem que isso se concretize, por exemplo, em uma melhoria da situação financeira do trabalhador. Possui apenas um valor simbólico, um objeto, que para ele representa o que de mais importante há em sua vida. Quando o perde, portanto, perde também parte do que acredita ser seu próprio ser.

Considerações finais

Portanto, o filme expressa de diferentes formas uma situação complexa, de grandes dificuldades por que passava não apenas a Alemanha, como boa parte da Europa. Havia uma classe trabalhadora em todo o continente com dificuldade de manter condições mínimas de sobrevivência e de emprego. Uma de suas esperanças, que ainda é uma esperança de muitas pessoas no presente, seria ter a sorte de ganhar uma loteria ou receber alguma herança por acaso.

Ao final do filme, o trabalho deixa de ser encarado como algo positivo e engrandecedor, passando a ser visto como um mero mecanismo que possibilita garantir a sobrevivência, fazendo com que o estranhamento em relação ao trabalho se torne ainda maior. Somente uma herança, vinda de quase ao acaso, poderia evitar a morte ou uma situação de degradação do ser humano.

⁷ Essa poderia ser uma forma de expressar no cinema o que a crítica literária chamou de “alternativa de Axel”. Edmund Wilson (2004, p. 277-8), analisando algumas obras literárias contemporâneas do expressionismo, afirma que os escritores que seguem essa alternativa encerram-se “em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades”. Contudo, esses escritores não se desvincularam da sociedade completamente, fornecendo “boa soma de crítica social interessante” (WILSON, 2004, p. 280).

Referências

- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- SILVA, Michel. *Cinema, história e política*. Rio de Janeiro: CBJE, 2009.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. 2. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2004