

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v13i22.550>

MITO E COLÔNIAS NA REPÚBLICA DE WEIMAR Tabu, uma história dos mares do Sul de Friedrich Wilhelm Murnau (1931)^{1,2}

MYTH AND COLONIES IN THE WEIMAR REPUBLIC Friedrich Wilhelm Murnau's *Tabu: A Story of the South Seas* (1931)

MYTHE ET COLONIES DANS L'ALLEMAGNE DE WEIMAR Tabou, une histoire des mers du Sud de Friedrich Wilhelm Murnau (1931)

CATHERINE REPUSSARD

Mestre de conferência, Universidade de Estrasburgo

repussardcatherine@wanadoo.fr

Resumo: A desconstrução do pensamento colonial não é apanágio das vozes pós-coloniais contemporâneas que concentram suas análises sobre a questão da percepção da alteridade a partir de uma mirada saída das “periferias” e dirigida ao “centro”. No seu último filme *Tabu*, uma história dos mares do Sul (1931), Friedrich W. Murnau denuncia a destruição das culturas extra-europeias, notadamente da cultura polinesiana, sob a influência de um intervencionismo político, económico e cultural europeu. Mas ele insiste, igualmente, sobre a propensão das “culturas naturais” (Donna Haraway) engendrarem sua própria destruição. Toda a tentativa de emancipação, ilustrada pelo amor proibido que um jovem pescador de pérolas nutre por uma esplêndida jovem, transgride o interdito e leva a morte. Assim, o filme de Murnau, situado entre o documentário e a ficção expressionista, coloca em cena perfeitamente o rejeito da modernidade ocidental, questionando, ao mesmo tempo, a ideia de retorno às origens. Este questionamento confere a *Tabu* uma força particular, especialmente no contexto político da Alemanha dos anos 30.

Palavras-chave: Murnau. Cinema. Polinésia. Modernidade. Tradição.

Abstract: Contemporary postcolonial scholars, whose approaches focus on the perception of the Other using a counter-gaze from the ‘peripheries’ towards the ‘centre’, are not alone in having endeavoured to deconstruct colonial thought. In his last film *Tabu, eine Geschichte aus der Südsee* (1931), Friedrich Wilhelm Murnau denounced the destruction of non-European cultures (Polynesian in that case) under the influence of the political, economic and cultural European interventionism. He also highlighted the inclination of ‘cultural natures’ (Donna Haraway) to generate their own destruction. All attempts at emancipation, including the young pearl diver Matahi’s forbidden love for the beautiful girl, come up against the immutable taboo dictated by the priest Hitu, who represents Tradition (and murders Matahi), and are doomed to end in death. Halfway between documentary and expressionistic fiction, *Tabu* is a brilliant depiction of the rejection of Western modernity and meditation on the idea of a return to the origins – a particularly resonant work, especially given the political context of Germany in the 1930s.

Keywords: Murnau. Cinema. Polynesia. Modernity. Tradition.

¹ Artigo submetido à avaliação em junho de 2016 e aprovado para publicação em novembro de 2016.

² A versão original (em francês) do artigo foi apresentada pela autora durante a jornada de estudos “imagem e imaginário colonial”, realizada dia 22 de janeiro de 2016 no Instituto de Estudos Avançados de Paris. Tradução para o português de Sílvio Marcus de Souza Correa.

Résumé : La déconstruction de la pensée coloniale n'est pas l'apanage des voix postcoloniales contemporaines qui concentrent leurs approches sur la question de la perception de l'altérité à partir d'un contre-regard issu des 'périphéries' et dirigées vers 'un centre'. Dans son dernier film *Tabu, eine Geschichte aus der Südsee* (1931), Friedrich Wilhelm Murnau dénonce la destruction des cultures extra-européennes, en l'occurrence de la culture polynésienne, sous l'influence d'un interventionnisme politique, économique et culturel européen. Mais il insiste également sur la propension des « culturenatureurs » (Donna Haraway) à générer leur propre destruction. Toute tentative d'émancipation, illustrée par l'amour interdit qu'un jeune pêcheur de perles Matahi porte à une splendide jeune fille, Réri, brise en effet l'immuable tabou dicté par le prêtre Hitu, représentant de la Tradition (et assassin de Matahi) et ne peut que mener à la mort. Ainsi, le film de Murnau, se situant entre documentaire et fiction expressionniste, met-il parfaitement en scène le rejet de la modernité occidentale tout en interrogeant l'idée de retour aux origines. Ce questionnement confère à *Tabu* une force particulière, notamment dans le contexte politique de l'Allemagne des années 30.

Mots clés: Murnau. Cinéma. Polynésie. Modernité. Tradition.

Introdução

A encenação imaginária no momento colonial de relação dos europeus ao mundo extra-europeu foi interpretado pelas teorias pós-coloniais como fruto de uma cultura desenvolvida por “homens brancos ocidentais” diante da alteridade, como performatividade de uma superioridade que implica a submissão, tanto no plano (bio)político quanto econômico e cultural. Desse modo, ela foi igualmente analisada na grelha de trabalhos do teórico pós-colonial Homi Bhabha como expressão de uma relação ambivalente à alteridade através do conceito de *mimicry*, insistindo não mais sobre os aspectos binários ligados à colonização, mas sobre a “flutuação” ou a fluidez dos valores e dos modelos impostos e imitados pelos colonizados subalternizados, levando finalmente o discurso europeu a um reajustamento permanente.³

No entanto, como eu já demonstrei em meu último livro, a desconstrução do pensamento colonial não é apanágio das vozes pós-coloniais contemporâneas que concentram seus aportes sobre a questão da percepção da alteridade a partir de um contra-olhar vindo das “periferias” e dirigido a “um centro”, sob o efeito de uma espiral de retroação de um colonial imaginado e reinscrito.⁴ Pode-se tomar por exemplo a tentativa de Friedrich Wilhelm Murnau.⁵ O mestre em expressão

³ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 60. Traduction française de Françoise Bouillot.

⁴ Cf. Catherine Repussard, *Utopies coloniales et Modernité, Espace germanophone et espace monde*, Le Manuscrit, Paris 2016.

⁵ Friedrich Wilhelm Murnau, nome artístico de Friedrich Wilhelm Plumpe (1888-1931), um dos mestres do cinema expressionista alemão. Ele se afirma rapidamente como realizador de grande talento

cinematográfica sob a República de Weimar, encena no seu último filme *Tabu, uma história dos mares do Sul* (1931) e um dos últimos filmes mudos, a destruição das culturas extra-europeias, neste caso da cultura da Polinésia, sob a influência de um intervencionismo político, económico e cultural europeu. O próprio Murnau afirma: “Nós queríamos fazer um filme, longe de Hollywood, com pessoas de um outro mundo, de uma outra raça [...], e o que acontece com elas no caso de entrar em contato com a civilização.”⁶ Mas o filme mostra igualmente outra coisa, notadamente a propensão dessas “culturas naturais” – como chama Donna Haraway⁷ – a engendrar sua própria destruição, em resposta a toda tentativa de emancipação que quebra o tabu ditado pela tradição.⁸ Numa introdução de uma obra que reúne uma documentação sobre Murnau e o Pacífico Sul, Enno Palatas nota que “Muito que conta o filme são histórias triangulares, em geral, esse terceiro elemento não é de carne e osso, mas sim uma fantasmagoria, uma imagem, um texto, um livro.”⁹ Assim, *Tabu* coloca em cena, perfeitamente, a ambivalência, aquela onde o espaço terceiro (Third Place), visando a desconstruir um chamado aporte “binarista” europeu ou mais largamente ocidental, adquire toda a sua significação. No filme, o espaço terceiro é mobilizado pelas crenças, pelos mitos e rituais que mantêm os povos da Polinésia confinados em seus limites.

Portanto, o filme é construído linearmente e “antiteticamente”: dois capítulos sucessivamente apresentados por intertítulos, marcadores fundamentais do cenário, são respectivamente intitulados: O Paraíso e, em contra ponto, o Paraíso Perdido. Ao reatualizar esses “mitologemas/ideologemas”¹⁰, o filme de Murnau se

por um estilo que evoca o expressionismo pictural e poético, notadamente no filme *Nosferatu* (1922), inspirado em *Dracula*, de Bram Stoker. Murnau faz outros filmes como *O último dos homens* (1924) e *Fausto* (1926), que o eleva ao nível de Fritz Lang e Georg Wilhelm Pabst, principais figuras do cinema alemão do entre-guerras. Pelos estúdios da Fox, Murnau realiza *Aurora*, considerado como a sua obra-prima e um dos melhores filmes da história do cinema.

⁶ Citado por Marc Bozza, Michael Herrmann (Hg.), *Schattenbilder – Lichtgestalten : Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau. Filmstudien*, Transcript, Bielfeld, 2009.

⁷ Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.

⁸ Cf. Sigmund Freud : *Totem und Tabu*, in *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a. Bd. IX : Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion, Frankfurt am Main, 1974, S. 287-44, ici p. 323 : « Wir konstruieren die Geschichte des Tabu aber Folgendermaßen nach dem Vorbild der Zwangsverbote. Die Tabu seien uralte Verbote, einer Generation von primitiven Menschen dereinst von außen aufgedrängt, das heißt also doch wohl von der früheren Generation ihr gewalttätig eingeschärft. Diese Verbote haben Tätigkeiten betroffen, zu denen eine starke Neigung bestand. »

⁹ Friedrich Wilhelm Murnau, *Südseebilder, Texte, Fotos und der Film Tabu*, F.W. Murnau Stiftung, Wiesbaden und Bertz & Fischer, Berlin, 2005.

¹⁰ Cf. Gilbert Durand : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunot, Paris, 1992 (1960), p. 33. Por ideograma, deve-se entender o seguinte : “constelações de imagens [...] mais ou menos

inscreve num aporte mítico assumido e mesmo reivindicado, que lhe permite transcender as clivagens culturais e dar uma “outra” dimensão ao fenômeno colonial que, se ele afeta e impacta as alteridades da Europa, acusa também a crise profunda que travessa a modernidade ocidental.

O filme em contexto colonial

O cenário do filme é assinado por Edgar G. Ulmer, segundo uma ideia original de Robert Flaherty.¹¹ Na paradisíaca ilha de Bora-Bora, um jovem pescador de pérolas, Matahi, se apaixona por uma esplêndida jovem, Reri. Mas em razão de sua grande beleza, ela foi escolhida por Hitu, grande sacerdote e instância moral absoluta, que lhe destina o papel de sacerdotisa. Pela tradição, ela deve continuar virgem e Hitu declara o tabu. Aquele que transgredir o tabu será condenado a morte. Mas os dois amantes, incapazes de reprimir o ímpeto da paixão que lhes atrai reciprocamente, decidem fugir do Tahiti. O jovem Matahi, que não conhece o valor do dinheiro, é explorado também pelos inescrupulosos comerciantes chineses e também pelos corrompidos aduaneiros franceses que negociam a um preço muito baixo as pérolas que ele pesca nos lugares mais perigosos de uma lagoa que um dos oficiais franceses declarara igualmente zona proibida, a fim de evitar muitos afogamentos. Mas Hitu os encontra e os amantes decidem fugir novamente. A fim de pagar sua passagem em direção a uma outra ilha, Matahi transgride a lei e vai pescar na zona proibida. Enquanto isso, Reri acaba por aceitar o destino atribuído pelo sacerdote Hitu. Assim, ela espera salvar a vida do seu amante. Excelente nadador, Matahi consegue alcançar a embarcação que leva Reri de volta. Mas Hitu corta as cordas, impedindo ao jovem pescador subir a bordo. O filme termina com o naufrágio de Matahi e o fluxo e o refluxo das ondas.

constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo de símbolos convergentes”. Os ideologemas podem ser apreendidos como travas imaginativas enredadas com as ideologias de uma época. Ver ainda: Gilbert Durand : *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris 1996. Pour l'espace germanophone cf. Kurt Hübner : *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985 ou Hans Blumenberg : *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main 1996. Citons encore les travaux de Ernst Cassirer : *Der Mythos des Staates, Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*. Frankfurt / Main 1994 (1949).

¹¹ *Tabu* ou *Tabu, A Story of The South Seas*. Realização: Friedrich Wilhelm Murnau ; Fotografia : Floyd Crosby e Émile Savitry ; Música: Hugo Riesenfeld ; País de produção : États-Unis ; Format : cinema mudo ; Duração : 84 minutes ; Ano : 1931.

O ataque ao mundo mercantil não impede Murnau de pensar em lucrar com o seu diário de viagem e com as mais de 500 fotografias que ele mesmo fez.¹² Em sua obra consagrada ao cineasta, Lotte Eisner evoca um telegrama que Murnau enviou no dia 30 de março de 1929 a Kurt Korff, redator da Ullstein: “Viajo dentro de dez dias num Yacht próprio pelas ilhas Marquesas [...], talvez Samoa. Tereis interesse, e se sim, para cada Stop quanto paga Ullstein?”¹³ Murnau não hesita a publicar suas fotografias nos jornais de grande tiragem como *Berliner Illustrierte*, *Querschnitt* ou ainda *Die Dame*, a fim de recolhar fundos. Cabe destacar que a Fox acabara de romper um contrato com Murnau. O cineasta anuncia então a sua partida para o Pacífico Sul na intenção de produzir um filme “com gentes de outro mundo e de outra raça” e abordar temas “para além da civilização europeia”.¹⁴ Esse objetivo é, igualmente, compartilhado por Robert Flaherty com quem Murnau havia a pouco conhecido e com quem funda no mesmo ano a *Flaherty-Murnau Productions*. Os dois cineastas decidem de não filmar uma história concebida anteriormente, mas de passar mais ou menos um ano na Polinésia afim de produzir um testemunho durante esse período, um filme de cariz etnográfico que deveria revelar a realidade da vida cotidiana sob outras latitudes, provavelmente motivados também pela fascinação dessas exóticas ilhas da Polinésia. Vale lembrar que o colonialismo alemão fez-se presente nessa parte do Pacífico Sul.¹⁵ Espaço marítimo que também foi centro nevrálgico de numerosos projetos imaginativos que pulularam no espaço público estético europeu, fenômeno que Gabriele Dürbeck qualificou de « oceanismo ».¹⁶ Escusado é lembrar o imenso sucesso do romance *cult*, apesar da qualidade medíocre, publicado por Otto Ehrenfried Ehlers, em 1896, *Samoa, a pérola dos Mares do Sul*, cristalizando todos os sonhos e desejos do exotismo colonial.¹⁷ Tem-se ainda *O*

¹² « Eine Hand aus dem Stereo-Off- Zu Murnaus Photographien », in *FilmGeschichte*, Nr 7/8 Juni 1996, p. 21 *et passim*.

¹³ Lotte Eisner, *Murnau*, Frankfurt am Main 1979, S. 47

¹⁴ Janet Bergstrom, *Murnau in America : Chronicles of lost films*, cité par Enno Palatas, p. 20.

¹⁵ Hermann Joseph Hiery (ed.), *Die deutsche Südsee, 1884-1914, ein Handbuch*, F. Schöningh, Paderborn, 2001 et plus précisément Horst Gründer, *Die historischen und politischen Voraussetzungen des deutschen Kolonialismus*, in Hermann Hiery (ed.), *Die deutsche Südsee*, p. 27-57. Para consultar uma obra muito difundida na época: Ernst von Hesse-Wartegg, *Samoa, Bismarckarchipel und Neuguinea, Drei deutsche Kolonien in der Südsee*, Weber, Leipzig, 1902.

¹⁶ Gabriele Dürbeck, *Stereotype Paradiese, Ozeanismus in der deutschen Süseeliteratur*, Tübingen, Niemeyer, 2007.

¹⁷ Otto Ehrenfried Ehlers, *Samoa, die Perle der Südsee*, Berlin, Paetel, 1896.

Papalagi, de autoria Erich Scheurmann e publicado em 1920.¹⁸ Nesse romance, o chefe nativo faz uma arenga para o recém-chegado viajante ocidental. Essa literatura faz eco aos relatos de viagem de Bougainville, Chamisso, Forster ou Cook e aos grandes escritores como Melville, Stevenson, Conrad e Loti, que foram lidos e apreciados no meio literário germânico.

No início de sua viagem, Murnau tinha a intenção de fazer dois filmes, um no Taiti e outro em Bali, “a última Tule de nossos desejos”, assim formulou David Flaherty, seu efêmero colaborador.¹⁹ O filme sobre Bali seria realizado nos anos 30 pelo seu amigo Walter Spiess sob o título: Bali, a ilha dos demônios (1933). Murnau pôde também ter sido influenciado pelo trabalho de Gauguin, cuja tumba ele visitou, de Nolde ou de Matisse, que ele conheceu pessoalmente, cristalizando a conjunção de expressionismo e exotismo. Eis o que deseja Murnau, emaranhado na rede do exotismo, colocar em cena, no seu caso um verdadeiro “apóstrofe do meio ao viajante”, para usar uma expressão de um oficial da marinha e grande escritor sobre os Mares do Sul.²⁰ Essas escolhas tornam facilmente compreensível a impetuosa colaboração com Flaherty que desejava fazer um filme documentário sobre os povos da Polinésia. Robert Flaherty tinha realizado *Nanook of the North* em 1922. Depois, ele filmou *Moana*, em 1926, e empregou pela primeira vez o termo “documentário”, assim como no filme *White Shadows in the South Seas*, realizado dois anos mais tarde.²¹ Em razão de um profundo desacordo quanto à natureza mesma do projeto (e talvez também por um motivo pessoal, pois Flaherty achava Murnau muito “prussiano” para o seu gosto²²) e mesmo que a sua influência resta visível e legível, principalmente na primeira parte do filme, Flaherty se retira rapidamente do projeto.²³ Ele deixa a Murnau toda a responsabilidade do filme, se documentário ou ficção. Por

¹⁸ Erich Scheurmann, *Der Papalagi. Die Reden des Südseehäuptlings Tuiavii aus Tiavea*, Zürich, Oschverlag, 2000 (1920). O título do romance significa, em língua de Samoa, “branco” ou “estrangeiro” (Nota do tradutor).

¹⁹ Floyd Crosby, *The Development of Cinematography, The American Film Institute*, Louis B. Mayer Oral History Collection, N° 4, Beverly Hills, 1973, p. 13.

²⁰ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 40.

²¹ *White Shadows in the South Seas* é um filme realizado por W. S. Van Dyke et Robert J. Flaherty, lançado em 1928. O filme é uma adaptação do romance de Frederick O'Brien *White Shadows in the South Seas*, parte de uma trilogia sobre as experiências vividas pelo autor nas ilhas do Pacífico e publicado em 1919. Produzido por Hunt Stromberg e Irving Thalberg para a Metro-Goldwyn-Mayer, a filmagem ocorreu no Taiti durante cinco meses. Trata-se do primeiro filme filmado nas ilhas da Polinésia francesa.

²² Murnau não era natural da Prússia, mas sim de Bielefeld, na Westfália (Nota do tradutor).

²³ Sobre o papel de Flaherty na elaboração de *Tabu*, ver Mark J. Langer : « Tabu. The Making of a Film », in *Cinema Journal* 24 / 3 (1985), p. 43-64.

seu turno, o cineasta alemão procura antes de tudo poetizar e mistificar a distância tanto espacial quanto temporal própria ao exotismo e visa produzir um filme de gênero inédito, um “documentário expressionista”.

Um “documentário expressionista”?

Para o artista Murnau, trata-se em primeiro lugar de mostrar a alteridade, o Outro da Europa. *Paraíso*, a primeira parte do filme pretende ser essencialmente documental. Trata-se de filmar fielmente a maneira de pescar com tridente dos insulares, a maneira deles de mergulhar em busca de pérolas, de dançar... No entanto, essa parte do filme é menos artificial somente num primeiro olhar. Murnau passou alguns meses fazendo ensaios para seleção dos tipos nativos, escolhidos segundo “a sua beleza” e a “sua pureza racial”, afim de fazer corresponder imaginário e realidade.²⁴ Nota-se que a origem indígena dos atores devia ser um suporte do efeito de real tão procurado pelo cineasta: o pescador de pérolas é verdadeiramente Matahi, o velho chefe Hitu e a heroína, Reri, é uma jovem mestiça franco-taitiana, aliás, Anna Chevalier. É ainda o que sublinha um dos intertítulos no início do filme: « *Only native-born south sea islanders appear in this picture with a few half-castes and Chinese* ».

Apesar dos esforços, Murnau, o gênio do filme mudo do expressionismo alemão não poderá de modo algum fazer a economia da “arquitetura fílmica” que lhe é própria. Devido à sua ancoragem nos códigos do expressionismo, o seu documentário se transforma em “documentário de arte”.²⁵ Para o escritor Rudolf Kruz, “o expressionismo afirma, ele não querer passivamente aceitar algo, mas sim formatar. O alemão quer tornar clara a esfera desse sentimento global comum, ele quer registrar o espírito da ação. Tem-se os humores de uma paisagem, que não são possíveis de registrar por meios normais. O ‘espírito’ [...] se forma por meio de uma vontade construtiva.”²⁶ Em *Tabu*, trata-se, por conseguinte, de produzir, de construir sentido com o fito de dar o espírito do lugar, “*the sense of place*”, tanto por meios técnicos quanto por um forte simbolismo. Pode-se mesmo destacar a importância do elemento aquático, cascatas, banhos, mar, ondas, o imutável sempre renovado,

²⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁵ Enno Palatas, *Murnau*, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

sempre reiniciado, como o fluxo e o refluxo das ondas da cena final significando o desaparecimento do homem na natureza aquática transformada em tabu.

Murnau logra, igualmente, um olhar e uma percepção no lugar do nativo, notadamente na cena onde os habitantes não se encontram em condições de resistir ao apelo que lhes impele a se precipitar em direção às suas canoas para ir ao encontro do veleiro que surge no horizonte. Mas esse fora de si tem seus limites. Utilizando a técnica da câmera solta²⁷, cara ao cinema expressionista, Murnau faz cruzar-se e intercruzar-se as canoas, Mahati retorna para buscar seu pequeno irmão, a multidão de canoas são comparáveis a um cardume.²⁸ Os nativos não são mais percebidos como indivíduos, mas como uma massa indefinida. Pode-se filmar a interioridade de uma massa?

A propósito, as tentativas de mostrar as experiências individuais na sua diferença parecem destinados ao malogro e isso ainda mais forte quando Murnau filma, na mais pura tradição expressionista e do filme mudo, forçando os contrastes ligados a uma filmagem em preto e branco e não cessando de jogar com os contrastes luminosos e com as sombras: por exemplo, a sombra do feiticeiro sobre a areia, transforma-se num tipo de lança, depois, como um réptil que passa sobre o casal adormecido na cabana. Murnau filma, igualmente, corpos nus como poderia os pintar Hans Thoma, autor de *Solidão* (1906), quando acentua a tristeza amorosa de Matahi. Rudolf Arnheim despreza Murnau na sua crítica do filme, evocando um estilo à la Karl May no que concerne ao script, principalmente naquela passagem em que as autoridades da Polinésia abrem os manuscritos-pergaminhos. Mas tem mais: Arnheim retorna de forma contumaz a criticar a maneira de atuar dos nativos num quadro tão natural que ele designa ironicamente de “Hollywood-Tahiti”.²⁹ Por sua vez, o crítico francês Jean Robin escreveu: [...] não é raro de ver no cinema nativos que sobem em coqueiros, ou dançam, mas temos os visto também naturalmente verdadeiros?³⁰ O que essas críticas consideram um exotismo barato é reforçado pela trilha sonora, cuja importância é fundamental para um filme mudo como *Tabu*. Para esse filme, Murnau contou com o seu amigo, o compositor Hugo Riesenfeld. A trilha sonora soa familiar,

²⁷ A « entfesselte Kamera », em alemão, é um recurso técnico que mescla *tracking shots*, *pan shot* e *dolly moves* (nota do tradutor).

²⁸ Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*, Fischer, Frankfurt / Main, 1980, p. 210.

²⁹ Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, Hrsg. von Helmut H. Diederiches, Fischer, Frankfurt / Main, 1979, p. 237.

³⁰ Jean Robin, *Tabu*, Cinémond, 21/5/1931, n° 135, p. 329.

o que permite a Murnau de levar o espectador através do filme a partir de elementos conhecidos. Mas a mescla de imagens de paisagens exóticas com músicas que lembram um coral evangélico foi duramente criticada por Rudolf Arnheim.³¹

Enfim, a vontade expressa de Murnau de mostrar e pôr em cena a opressão dos “naturais” o conduz a forçar o traço do “binarismo” colonial ao qual corresponde de uma parte a encenação da alteridade, do tipo “culturenature” feliz, em particular a beleza/bondade dos povos da Polinésia, “as felizes primitivas raças”. Pensamos nas cenas de pesca, de banhos e da dança que se pretendem documentais e que remetem efetivamente a elementos codificados concernentes aos preparativos da festa (principalmente a decoração dos lugares ou o ornamento dos corpos) assim que as fases de seu desenrolar aos quais se sobrepõem elementos dramáticos como a dor dos amantes, ou ainda a intervenção final de Hitu afim de antecipar a partida.³² Por outro lado, Murnau nos mostra que uma “cultura desnaturada”, entendemos a cultura ocidental ou toda aquela ocidentalizada representada no filme pelo personagem do comerciante chinês, leva uma “cultura natural” à ruína. Central é a cena da festa quando Matahi quer compartilhar sua felicidade e reconhece a dívida que lhe submete Ah Fong. A festa ocidental é também marcada pela música e pela dança, malgrado um outro código. Trata-se de um baile, todos os ocidentais ou insulares ocidentalizados (a diferença é marcada no filme pelo plano amplo sobre os pés dos dançantes onde pode-se distinguir os ocidentais calçados e os insulares pés-desalços se divertindo ao ritmo de uma Java e pelo ballet de linhas que aparecem e desaparecem sobre vários planos, em profundidade e lateralmente. No entanto, apesar do “essencialismo” redutor, do “binarismo” próximo da cultura colonial, Murnau não faz a economia do terceiro termo: o vapor que aparece ao horizonte, símbolo da opressão ocidental, tendo a bordo o capitão do navio, e o curandeiro nativo, Hitu, que encarna aquela através de quem o mal chega. Quando esse último declara que Reri é tabu, não é tanto a liberdade sexual que é visada, mas muito mais a afirmação do desejo de autonomia.³³ Oportuno lembrar que, para Freud, cuja publicação de Totem e Tabu é relativamente recente à época e, portanto, pode-se apenas deplorar à análise

³¹ Rudolf Arnheim, *op. cit.*

³² Ver sobre isso, Claude Hodin, *Murnau ou les aventures de la pureté*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 147 *et passim*.

³³ Wolfgang Kasprzik, « Eine Außensicht der Innerlichkeit. Murnaus Film Tabu », in Maik Bozza, Michael Herrmann (dir), *Schattenbilder-Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau*. Transcript, Bielefeld, 2009, p. 153-171, ici p. 163.

que resume o subtítulo da obra (*Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Mental dos Selvagens e dos Neuróticos*) ao considerar que os tabus correspondem a interditos de longa data que foram impostos à humanidade.³⁴ Pela sua contumácia em fazer perdurar a tradição, Hitu acaba por matar Matahi. As culturas polinesianas, apresentadas como verdadeiras “culturas da felicidade” geram elas mesmas sua própria destruição, devido à sua ancoragem na superstição. Aliás, o script do filme tinha sido intitulado *A superstição do nativo*. Pela presença do feiticeiro, o filme toma então uma outra dimensão, entrando a fundo num aporte mítico, pelo qual vê-se o mito corromper-se em rito.

O mito do paraíso polinésio

A ilha do Pacífico Sul continua a ser a ilha protótipo do não-lugar, a utopia. Pode-se abordá-la como faz Wolfgang Kasprzik: “Um enredo multifocal [...], que pode se espriar de Samoa ao Taiti”.³⁵ Para Jean Servier, a ilha se justapõe às primeiras manhãs do mundo, aos tempos da perfeição primeva.³⁶ De fato, o mitologema/ideologema da “nostalgia das origens” que atravessa com força o conjunto da produção literária e visual colonial alemã, se impõe uma vez mais em *Tabu*. A cultura colonial implementa uma verdadeira “patologia do retorno” que lhe permite forçar o grande retorno às origens primordiais, ao paraíso em particular afim de repensar e/ou de recomeçar *ab origine* a civilizar o mundo de outra forma, aliás, do espaço extra-europeu ou à época na esfera colonial da Europa, afim de reviver essa última, por um “efeito de retroação”. Esse mitologema/ideologema é indiscutivelmente enredado com a ideia de uma necessária ruptura com a modernidade europeia, julgada malsã e nefasta. O rejeito à Europa se mescla à crítica da civilização a qual é adjunta um discurso sobre a natureza exótica mesmo que equivocado. Por detrás do encantamento tem-se um perigo: os elementos, principalmente a água é percebida, ao mesmo tempo, como fonte de vida e de morte, assim como ressaltam as últimas imagens do filme onde vê-se ir e vir as ondas.

A propósito, a primeira parte do filme é igualmente em ressonância com sua época: o imaginário do Éden-Taiti, do bom selvagem de beleza artística que faz

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Gallimard, Paris, 1973, p. 45.

eco ao culto do corpo tal qual se desenvolve no quadro dos ideais do movimento da “reforma da vida” (*Lebensreform*) que ocorre na Alemanha por volta de 1900 e que busca conjugar o belo e o bom.³⁷ Para Siegfried Kracauer, *Tabu* é antes de tudo um filme sobre a beleza.³⁸ Murnau procurou sobretudo a colocar em valor a estética dos corpos, sobrepondo os ideais de beleza helênica aos daquela nativa, cujo corpo e traços perfeitos podem ser percebidos como penhora da harmonia perfeita que procurava tanto os adeptos da “reforma da vida”.

Assim, o caráter mítico proposto por Murnau logra ultrapassar os limites de um simples filme exótico, buscando uma validade universal algures nos Mares do Sul, logra Murnau um sentido válido em qualquer parte do mundo. Que Papeete seja precisamente localizado não muda nada, não muda ninguém. A essa eclosão do lugar sobrepõe-se a eclosão do tempo. Esse “nenhum lugar e por toda parte” do mito corresponde então um “agora e sempre”. Eis o objetivo perseguido por Murnau. Conforme Flaherty, Murnau escolheu deliberadamente produzir um filme mudo, num momento em que o cinema falado já tendia a predominar, em vista de lhe conferir um valor mais universal e assim de todos os tempos. O tempo circular do mito lhe confere igualmente uma força real, através daquilo que o filósofo Hans Blumenberg considerava por um novo “absolutismo das imagens e dos desejos” que ele opõe a um “absolutismo da realidade”.³⁹ A história que conta Murnau e Flaherty nesse filme ultrapassa um quadro temporal e um lugar, ela é universal e sempre um recomeço. Lotte Eisner tinha observado em 1931 na ocasião da estréia do filme: “É uma velha história que Murnau e Flaherty contam, como se ela continuasse sempre nova. De amor, de renúncia, de grande proibição e de morte por amor.”⁴⁰ No filme *Tabu* é posto em cena um amor indefectível que parece advir de um conto ou de uma lenda e finalmente faz do relato de uma história conhecida de todos. Matahi e Reri são Tristão e Isolda, Romeu e Julieta... cuja história é reatualizada e contextualizada de outro jeito.

A segunda parte do filme, intitulada *Paraíso Perdido*, apresenta uma nova maneira de tratar o tempo. O calendário marcador da eterna fuga do tempo é o reflexo

³⁷ Marc Cluet / Catherine Repussard (éds), *La réforme de la vie ou la dynamique sociale de l'impuissance politique*, Francke, Tübingen, 2013.

³⁸ Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.

³⁹ Hans Blumenberg : *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main 1996.

⁴⁰ Lotte H. Eisner, *Murnau*, Frankfurt/Main, 1979, p. 330.

de uma concepção ocidental. Essa percepção linear se opõe a uma percepção circular como é o tempo mítico e o tempo imemorial do Pacífico Sul, segundo Victor Segalen. O gênio do Murnau é de ter captado e mostrado essa ambivalência maior: há alguma coisa de ameaçador para o indivíduo nas “culturas da natureza”. A imutabilidade é fonte de opressão, de maneira que toda a veleidade de mudança não pode vir senão pela destruição, a morte. A modernidade ocidental é corrompida e malsã, mas a tradição é tanto quanto. Ambas são o fruto da crença mais ou menos “imaginada”, um conjunto de valores morais transmitidos e socialmente codificados. No centro do filme tem-se a temática da transgressão (levando à morte) e, em *Tabu*, a tradição vence o conflito contra a modernidade: imutáveis, as forças do mito estão sempre a obrar.

Murnau captou perfeitamente aquilo que podemos considerar como a encenação do outro e o reflete as angústias e os desejos diante do que se tem por estrangeiro, levando a ambivalência das atitudes (desejos e crenças).⁴¹ Falar do outro remete sempre ao falar de si, sobretudo em contexto colonial. Assim, *Tabu* coloca em cena um imaginário europeu transposto e o essencial mesmo do imaginário colonial se constitui nisso. De fato, trata-se da transposição de conflitos políticos, econômicos e culturais a um outro lugar. No contexto de influência germânica, a Polinésia torna-se um teatro para tratar da difícil relação entre tradição e modernidade, do questionamento sobre a germanidade, da vontade do retorno a uma autenticidade germânica primeira que Jost Hermand chama de “Alemanha genuína”.

Essa tentativa de superação da modernidade ocidental, assim que a ideia de retorno às origens, vai de par com a ideia de corrupção da germanidade pela modernidade, notadamente pela acumulação de bens materiais que corrompe toda forma de liberdade. No entanto, o retorno à tradição, ou pior ainda, a uma “tradição imaginada” que não é nada mais que superstição conduz inevitavelmente à violência e à morte. É isso que Murnau mostra num quadro de um filme colonial popular, de apelo mítico de um belo conto situado em terras distantes e encantadoras e que ganha uma força particular no contexto político da Alemanha dos anos 30.

⁴¹ Cabe lembrar que Murnau (1888-1931), esteve em conflito com a lei (artigo 175 do direito penal alemão) durante a sua juventude e, por conseguinte, sujeito a todas as pressões até a revolução de novembro.