



INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

A representação da transição do papel da mulher na obra cinematográfica de Thea von Harbou: de democracia da República de Weimar para a ditadura fascista do Terceiro Reich

Mariana Souza Moraes

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologia da Informação

Orientadora:

Doutora Maria Cláudia Álvares, Professora Associada (com Agregação),  
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2023



SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS

---

Departamento de Sociologia

A representação da transição do papel da mulher na obra cinematográfica de Thea von Harbou: de democracia da República de Weimar para a ditadura fascista do Terceiro Reich

Mariana Souza Moraes

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologia da Informação

Orientadora:

Doutora Maria Cláudia Álvares, Professora Associada (com Agregação),  
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2023

Direitos de cópia ou Copyright  
©Copyright: Mariana Souza Moraes

O Iscte - Instituto Universitário de Lisboa tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.



Josafá disse:

Não sei quem descobriu. Provavelmente as mulheres, que pensaram nas crianças e resolveram voltar para as suas casas. Não dá para tirar nada do povo furioso. Mas é certo que, quando viram a água preta saindo dos túneis da ferrovia subterrânea e perceberam que o desligamento das máquinas destruíra também a estação de bombeamento, a proteção de sua cidade, as pessoas ficaram enlouquecidas, desesperadas. Dizem que muitas mães, cegas e surdas para todas as ideias, como se estivessem possuídas, tentaram mergulhar nos fossos inundados, quando, apavoradas, perceberam a inutilidade de qualquer tentativa de resgate, elas tornaram feras e almejavam a vingança.

Von Harbou, T. (2019). Metrópolis. Aleph. (p. 364)



## **Agradecimentos**

Quero expressar minha sincera gratidão a várias pessoas que desempenharam papéis cruciais em minha jornada acadêmica. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu irmão, Gustavo Souza Moraes, pelo suporte inestimável que ele me ofereceu ao longo deste percurso. Sua constante motivação e encorajamento foram determinantes para o meu sucesso. Aos meus pais, Marcia Regina de Souza Moraes e Pedro Luiz Moraes, quero expressar minha profunda gratidão. Eles sempre acreditaram em mim, apoiaram minhas escolhas e foram fontes de inspiração ao longo do meu percurso. Um agradecimento especial vai para meu parceiro da vida, Steven Witte, que esteve ao meu lado com seu amor e cuidado, tornando jornada vivência acadêmica mais leve. Também direciono um agradecimento para minha amiga Ana Carolina Urias, pelas trocas apoio valiosas que tivemos juntas nesse período. Também desejo agradecer à minha orientadora, Cláudia Alvares, cuja orientação e conhecimento foram fundamentais para o desenvolvimento da minha pesquisa. Sua orientação cuidadosa contribuiu significativamente para a qualidade deste trabalho. Por fim, gostaria de estender meu agradecimento à diretora de mestrado, Rita Espanha, pelo seu comprometimento e dedicação ao ensino e à formação dos alunos.

A todos vocês, meu sincero obrigado por fazerem parte deste trabalho.



## **Resumo**

No início do século XX, na Alemanha, ocorreram profundas transformações sociais, especialmente no que se refere aos papéis desempenhados por mulheres na esfera pública. Essas mudanças desafiaram os meios de comunicação do país a se adaptarem a uma audiência cada vez mais feminina e consciente de seu papel na sociedade. É nesse contexto de ruptura sociopolítica que esta pesquisa se insere. Uma hipótese inicial sugere que a experiência democrática vivida na República de Weimar, que concedeu igualdade constitucional às mulheres, não conseguiu superar os aspectos sexistas, nacionalistas e racistas que persistiam na Alemanha e que foram apropriados e manipulados pelo movimento Nacional-Socialista. Assim sendo, realizou-se análise comparativa da transição do papel da mulher dentro da obra cinematográfica da argumentista Thea von Harbou, que abarca essas duas épocas. A partir de uma análise do discurso Foucauldiana, este trabalho conclui que, ao subjugar o ideal feminino a uma lógica biológica na sociedade, neste caso, racista e sexista, o Nacional-Socialismo utilizou a imagem e os papéis das mulheres para promover seus objetivos e ideais, influenciando significativamente a construção da identidade de género na Alemanha durante esse período crítico da história.

Palavras-chave: Nacional-Socialismo; República de Weimar; cinema; Thea von Harbou; Sexismo; Racismo.



## **Abstract**

At the beginning of the 20th century, profound social transformations occurred in Germany, especially concerning the roles of women in the public sphere. These changes challenged the country's media to adapt to an increasingly female audience, conscious of its role in society. It is in this context of sociopolitical upheaval that this research is situated. An initial hypothesis suggests that the democratic experience lived in the Weimar Republic, which granted constitutional equality to women, did not manage to overcome the sexist, nationalist, and racist aspects that persisted in Germany and were appropriated and manipulated by the National Socialist movement. This dissertation comparatively analyzes the transition of women's roles within the cinematic works of the screenwriter Thea von Harbou, which encompass these two time-frames. Through a Foucauldian discourse analysis, this study concludes that, by subjugating the feminine ideal to a biological logic of society – in this case, one that was racist and sexist –, National Socialism used women's image and roles to promote its goals and ideals, significantly influencing the construction of gender identity in Germany during this critical period of history.

**Keywords:** National Socialism; Weimar Republic; Cinema; Thea von Harbou; Sexism; Racism.



## ÍNDICE GERAL

|  |            |
|--|------------|
| <b>RESUMO</b>  | <b>I</b>   |
| <b>ABSTRACT</b>  | <b>III</b> |
| <b>GLOSSÁRIO</b>   | <b>VII</b> |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO</b>   | <b>1</b>   |
| 1.1. A EVOLUÇÃO DE THEA VON HARBOU: DAS NARRATIVAS NACIONALISTAS AO <i>PUBLICISMO</i><br>NACIONAL-SOCIALISTA | 6          |
| 1.1.1. <i>Thea von Harbou enquanto publicista do Nacional-Socialismo</i>                                     | 7          |
| 1.1.2. <i>As Questões de Género na Comunicação Nacional-Socialista</i>                                       | 10         |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO 2 - REVISÃO DA LITERATURA</b>  | <b>12</b>  |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO 3 - METODOLOGIA</b>  | <b>25</b>  |
| 3.1. CORPUS ANALÍTICO  | 27         |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO 4 - ANÁLISE</b>  | <b>29</b>  |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO 5 - CONCLUSÃO</b>  | <b>40</b>  |
| <br>   |            |
| <b>FONTES</b>  | <b>41</b>  |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>  | <b>43</b>  |



## GLOSSÁRIO

ADF – Análise do Discurso Foucauldiana

BDF – *Bund Deutscher Frauenvereine* (Associações Femininas Alemãs)

BDM – *Bund Deutscher Mädels* (Liga das Moças Alemãs)

DFW – *Deutsches Frauenwerk* (Obra das Mulheres Alemãs)

DVLP – *Deutsche Vaterlandspartei* (Partido da Pátria Alemã)

KKK – *Küche, Kinder und Kirche* (cozinha, criança e igreja)

KPD – *Kommunistische Partei Deutschlands* (Partido Comunista da Alemanha)

NSDAP – *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães)

RMVP – *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (Ministério para o Esclarecimento do Povo e Propaganda)

SPD – *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (Partido Social-democrata da Alemanha)

UFA – *Universum Film*

VDT – *Verband deutscher Tonfilmautoren* (Associação de Guionistas Alemães de Filmes Sonoros)

WILPF – *Women's International League for Peace and Freedom* (Liga Internacional das Mulheres pela Paz e Liberdade)

Zentrum – *Deutsche Zentrumspartei* (Partido do Centro Alemão)



## CAPÍTULO 1

### INTRODUÇÃO

No início dos anos 1920, as massas se tornaram uma força política significativa na Alemanha (Fulda, 2009). A nova constituição do país, aclamada na época como uma das mais democráticas do mundo, concedeu a todos os cidadãos adultos, independentemente do sexo, o direito ao voto (Bridenthal et al., 1984). Além disso, ao abolir a censura e a repressão do antigo regime monárquico, a nova constituição criou um ambiente propício para a expansão da imprensa e o desenvolvimento de novos meios de comunicação, como o cinema (Bär, 2022; Fulda, 2009). Essas liberdades civis sem precedentes estabeleceram um novo paradigma em relação ao papel das mulheres na esfera pública alemã (Carter & Sandberg, 2020). Em suma, a República de Weimar (1919-1933) parecia ter proporcionado às mulheres o que a social-democrata Clara Böhm-Schuch (1879-1936)<sup>1</sup> chamou de "base necessária sobre a qual podemos construir a igualdade que nos tornará verdadeiramente livres" (Böhm-Schuch in Bridenthal & Koonz, 1984, p. 36). No entanto, esse ambiente democrático, que impulsionou o desenvolvimento de meios de comunicação e ofereceu às mulheres os pilares para sua autossuficiência, foi destruído pelo *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP, Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães) quando assumiu o poder e implementou um regime explicitamente patriarcal, sexista e racista (Bock, 2015; Rossy, 2011).

No momento de sua fundação em 1919, a República de Weimar foi testemunha de uma notável mudança demográfica resultante dos eventos ocorridos durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (Bridenthal et al., 1984). Nesse período, aproximadamente 1,7 milhão de soldados alemães perderam a vida<sup>2</sup>, cerca de 3% da população do país (Statista, 2021), o que ocasionou uma prevalência numérica das mulheres em relação aos homens (Gupta, 1991). É crucial enfatizar que as mudanças demográficas em questão não se restringiram apenas ao âmbito quantitativo, como a variação da proporção populacional, mas também englobaram uma transformação estrutural no que concerne à *Nova Mulher Alemã* (Carter & Sandberg, 2020). Uma dessas mudanças foi a promessa de igualdade constitucional que conferiu às mulheres a posição de maior parcela de eleitores no país (Bridenthal et al., 1984).<sup>3</sup> Simultaneamente, a *Nova Mulher Alemã* alçou novos espaços e posições no mercado de trabalho, assim

---

<sup>1</sup> Böhm-Schuch foi uma figura política importante na República de Weimar, sendo eleita pelo *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (SPD, Partido Social-democrata da Alemanha) para o *Reichstag* (parlamento) em todas as eleições nas quais as mulheres puderam participar, no período entre 1919 e 1933 (Notz, 2018). Ela deixou um legado significativo para o movimento feminista e socialista alemão (Wenzel, 1992). Sua morte, em 1936, está relacionada à perseguição sofrida por várias mulheres na política alemã durante o Terceiro Reich (1933 - 1945) (Notz, 2018). Seu funeral atraiu entre 6.000 e 8.000 pessoas, sendo reconhecido como um dos maiores atos antifascistas ocorridos durante o regime nazi (Sandvoß, 2019).

<sup>2</sup> Há fontes acadêmicas que indicam um número superior a 2 milhões de soldados mortos no conflito (Bridenthal & Koonz, 1984).

<sup>3</sup> Na primeira eleição após a constituinte, em 1919, aproximadamente 80% das mulheres com direito a voto compareceram às urnas, o que demonstrou uma mobilização expressiva quando comparado com o sufrágio feminino nos outros países europeus (Duverger in Bridenthal & Koonz, 1984). Ademais, a participação dos eleitores masculinos foi fortemente afetada pela burocracia da desmobilização do pós-guerra, resultando em um número significativo de abstenções por parte dos homens (Bremme in Bridenthal & Koonz, 1984).

como assumiu um papel central e independente na administração dos lares (Hagemann, 2002 & Kuhlman, 2008 in Quinn, 2017). Nesse contexto, estabelecer um diálogo com essas audiências femininas transformadas tornou-se crucial para obter sucesso nas eleições (Bridenthal & Koonz, 1984; Gupta, 1991).

Todos os partidos políticos empreenderam campanhas intensivas com o objetivo específico de atrair o novo eleitorado feminino (Bridenthal & Koonz, 1984). Partidos de orientação política centrista e de direita, por exemplo, aproveitaram-se das estratégias propagandísticas adotadas durante a Primeira Guerra Mundial, que enalteciam a autoestima da mulher na frente doméstica<sup>4</sup>, e reenquadraram o discurso anteriormente relacionado à defesa da pátria para promover a vitória de suas respectivas agremiações partidárias (Bridenthal & Koonz, 1984). Essas campanhas frequentemente apelavam para *slogans* como “Precisamos de Você” e “Sem vocês, a Alemanha vai entrar em colapso e cair no caos do socialismo” (Bridenthal & Koonz, 1984, p. 41).

Além do âmbito da comunicação política, a produção em massa de opinião pública com especial apelo às audiências femininas também desempenhou um papel relevante nos mais diversos meios. No contexto da imprensa, os jornais generalistas passaram a incluir seções específicas com o objetivo de atrair o público feminino (Fulda, 2009). Pesquisas de mercado e inquéritos realizados à época revelaram que as consumidoras mulheres não apenas tinham o comportamento de ler as notícias, mas também exerciam uma influência determinante na escolha do jornal que a família compraria (Fulda, 2009). Paralelamente a essa tendência de mercado, na qual as audiências se tornaram mais femininas, a crescente importância das notícias levou os políticos a se preocuparem em ajustar seus comportamentos, considerando o possível reflexo dessas informações sobre a percepção popular (Eksteins in Fulda, 2009).

A literatura e o cinema também emergiram como meios relevantes nesse contexto, constituindo-se inclusive como poderosos instrumentos exemplificativos da transformação da imagem da mulher no país (Licciardi, 2018). O cinema, através da sua inovação na projeção e distribuição de imagens em movimento que podiam contar histórias, rapidamente emergiu como um meio de comunicação no qual "os acontecimentos e os temas tratados (...) tornaram-se matriz, que deu forma aos mitos urbanos e quotidianos da época" (Bär, 2022, p.12). Esta evolução tecnológica teve um impacto significativo na percepção que as pessoas tinham de si mesmas e na forma como percebiam o mundo ao seu redor (Bär, 2022). Algumas historiadoras feministas argumentam que a presença significativa de mulheres nas audiências cinematográficas, impulsionada pelas mudanças econômicas e políticas na Alemanha no início do século XX, pode ser interpretada como parte desse desafio mais amplo à estrutura predominante na experiência pública, que tradicionalmente adotava a visão de mundo masculina como norma (Carter & Sandberg, 2020). Esses detalhes sugerem que a crescente relevância do público feminino, tanto no âmbito da indústria cultural que engloba o cinema e a literatura, como na esfera da

---

<sup>4</sup> Bridenthal et al., (1984) utiliza o termo frente doméstica (*home front*) para descrever as atividades de guerra ocorridas no interior do país e que envolviam a população civil.

imprensa e da comunicação política, impôs um novo paradigma aos meios de comunicação do país, em relação à produção de entretenimento e informação. Por outras palavras, essa força exerceu um papel significativo na estruturação do modelo de formação da opinião pública na Alemanha nas primeiras décadas do século XX.

Poucos indivíduos foram tão habilidosos quanto Thea von Harbou (1888-1954) ao retratar, dentro da cultura de massa, o papel das mulheres alemãs diante dessas transformações sociais. Na qualidade de escritora e guionista, von Harbou conquistou reconhecimento como uma das principais autoras da República de Weimar, destacando-se por alcançar grandes índices de vendas de livros e bilheteria de filmes na Alemanha (Feilchenfeldt et al., 2010). A maior parte das suas obras, que abrangem mais de oitenta filmes e cinquenta livros (Feilchenfeldt et al., 2010; Scholz, 2015), tinham mulheres como protagonistas e, frequentemente, apresentavam a jornada da heroína como um despertar patriótico ou enfatizavam a importância da mobilização das mulheres em tempos de guerra (Gerdes, 2016; Quinn, 2017). A coleção de contos *Der Krieg und die Frauen* (A Guerra e as Mulheres) de 1913, e o filme *Metropolis* (1927) são exemplos de narrativas nas quais as protagonistas femininas desempenham papéis cruciais, indo à luta para a preservação da ordem na nação - fosse durante períodos de guerra, como no primeiro caso, fosse em momentos de crises internas, como no segundo caso. Persiste o exemplo emblemático da saga *Die Nibelungen* (Os Nibelungos), inspirada nos mitos *Nibelungenlied* relativos à origem da humanidade em determinadas culturas nórdicas-germânicas (Schlatter in Scholz, 2015). Nas mãos de von Harbou, essa narrativa adquiriu novos símbolos e significados. A personagem Brünnhild, a título de exemplo, na reinterpretação da escritora, destoa da representação tradicional da donzela desacordada no cume de um monte, aguardando a salvação pelo herói, como delineado por Richard Wagner (1813-1883) em sua obra *Der Ring des Nibelungen* (O Anel dos Nibelungos) de 1876; enquadrada para as audiências femininas dos anos de 1920, na versão de von Harbou, Brünnhild emerge como uma rainha guerreira em uma sociedade matriarcal pagã.

Ao introduzirem protagonistas femininas ativas, dispostas a *lutarem* na frente doméstica da guerra para proteger suas famílias, lares e pátria, as narrativas dessas obras, e de inúmeras outras dos mais diversos autores, romperam com o antigo lema imperial *Küche, Kinder und Kirche* (KKK, que significava cozinha, criança e igreja)<sup>5</sup> (Licciardi, 2018). A partir de um apelo ao nacionalismo, essas obras enalteciam a moral da mulher alemã e enfatizavam o comportamento individual que elas deveriam ter em prol de seu povo (Quinn, 2017). No caso das obras de von Harbou, ela frequentemente enquadrava

---

<sup>5</sup> De acordo com Bridenthal & Koonz (1984), o lema *Küche, Kinder und Kirche* surgiu como resultado dos esforços de propaganda imperial antes da Primeira Guerra Mundial, com o objetivo de tornar a maternidade mais atrativa. No período do império, os partidos de centro e de direita acreditavam que, por meio da criação de leis conservadoras e mensagens positivas sobre a família, poderiam superar as tensões sociais surgidas em relação aos altos índices de divórcio e ao decréscimo da taxa de natalidade no país. Nesse contexto, o poder político da época priorizou políticas públicas que reforçavam o modelo tradicional de família, em detrimento da implementação de medidas que garantissem maior igualdade às mulheres, especialmente às mães em famílias monoparentais, como pedia a mobilização política das mulheres na Alemanha. Tais políticas públicas incluíam leis mais rígidas contra o aborto, bem como a oferta de cursos de economia doméstica e auxílios financeiros para as donas de casa (Bridenthal & Koonz, 1984).

o trabalho doméstico não remunerado das mulheres como uma fonte de patriotismo dentro da guerra, pois, segundo a perspectiva da autora, a determinação feminina em alimentar suas famílias e manter seus espíritos motivados era o “golpe de espada que atingia os inimigos de nossa nação onde eles pensavam nos derrotar mais rapidamente” (Von Harbou in Quinn, 2017, p. 57).

No período do Terceiro Reich (1933-1945), também se observa a atenção dada pelo regime às mulheres (Gupta, 1991). Uma pesquisa superficial em arquivos de propaganda nazi evidência que grande parte das campanhas visuais do partido era direcionada às audiências femininas (Rossy, 2011; Rupp, 1978). As mulheres e as jovens na Alemanha foram submetidas a uma propaganda que, ao longo de doze anos de regime, institucionalizou uma perspectiva misógina em relação aos papéis de gênero na sociedade (Rossy, 2011). De acordo com Bock (2015), a partir de uma trama de argumentos biológicos, o sexismo e o racismo nacional-socialista submetiam todas as mulheres a alguma forma de discriminação. Tanto as mulheres consideradas arianas e incentivadas a terem filhos, quanto aquelas consideradas inferiores, como judias e romani, que eram desencorajadas a terem filhos, estavam submetidas ao enquadramento da maternidade (Evans in Gupta, 1991). Essa concepção é amplamente aceita na academia e contribuiu para o surgimento de uma extensa literatura sobre o processo de marginalização da vida pública sofrido pelas mulheres durante o Nacional-Socialismo (Rossy, 2011).

À primeira vista, pode parecer que a visão nazi sobre o papel limitado das mulheres à maternidade seja apenas uma perpetuação dos estereótipos de gênero tradicionais (Koonz, 2013), como no lema KKK. No entanto, essa impressão oculta como as transformações ocorridas ao longo das décadas de 1910 e 1920 podem ter sido apropriadas e manipuladas pelo discurso nacional-socialista. Como mencionado anteriormente, as audiências femininas na Alemanha no início do século XX, passaram a se ver como protagonistas, cidadãs mobilizadas e socialmente ativas (Carter & Sandberg, 2020; Quinn, 2017). Nesse contexto, a ideologia nacional-socialista, marcadamente sexista, teve de enfrentar as mudanças estruturais relacionadas ao papel das mulheres na esfera pública alemã. A presente pesquisa propõe a hipótese de que essa emancipação não tenha sido tão abrangente como frequentemente sugerido, mas, ao contrário, deixou lacunas que foram incorporadas e assimiladas pelo Nacional-Socialismo como parte da mobilização feminina a favor do regime. Diante disso, uma análise comparativa dos conteúdos de comunicação de ambos os períodos emergem como um meio de examinar como os símbolos associados à feminilidade mudaram de acordo com as necessidades de cada regime político.

A cineasta Thea von Harbou, mencionada anteriormente, além de notória escritora durante a República de Weimar, também atuou como colaboradora do NSDAP desde o momento em que este chegou ao poder em 1933. Desempenhando uma função de relevância nos esforços de comunicação do regime, ela estabeleceu uma relação estreita com Joseph Goebbels (1897-1945) na *Reichspropagandaleitung* (Direção de Propaganda do Reich), sendo, inclusive, nomeada presidente da *Verband deutscher Tonfilmautoren* (VDT, Associação de Guionistas Alemães de Filmes Sonoros) (Feilchenfeldt et al., 2010; Scholz, 2015). Conforme destacado por Scholz (2015), embora o trabalho de

von Harbou como guionista durante a década de 1920 tenha desempenhado um papel de extrema relevância no desenvolvimento da indústria cinematográfica alemã, especialmente ao estabelecer um modelo a ser seguido pelos profissionais do sector, sua associação com o nacional-socialismo resultou na marginalização da sua obra após o término da Segunda Guerra Mundial.<sup>6</sup>

No início do século XX, as obras literárias de von Harbou e seus filmes a partir de 1920, que tinham propósitos educativos ao enfatizar comportamentos desejáveis das mulheres durante tempos de guerra (Gerdes, 2016), apresentavam um modelo idealizado de nacionalismo alemão e enalteciam seus traços imperialistas (Scholz, 2015). Além disso, as obras de von Harbou, em sintonia com a maior parte dos produtos da cultura de massa destinados às audiências femininas, acabaram por estabelecer, "de forma casual, os modelos de feminilidade burguesa como normas de comportamento em todas as camadas sociais" (Gerdes, 2016, p. 24). Além disso, von Harbou personificava as mudanças ocorridas no papel da mulher na esfera pública alemã. A escritora, além de seu proeminente destaque profissional, também conduziu uma vida pessoal e política notavelmente moderna para sua época. Ela contraiu matrimônio em três ocasiões, sendo o terceiro casamento com o jornalista indiano, Ayi Ganpat Tendulkar (1904-1975), realizado clandestinamente, dado que tal união era proibida no Terceiro Reich. Em 1931, ela desempenhou um papel importante como líder civil na campanha que pleiteava o fim da criminalização do aborto (Feilchenfeldt et al., 2010; Grossmann, 1984). Efetivamente, durante um comício de Dia das Mães, organizado por grupos feministas não-comunistas, ela proferiu as seguintes palavras:

“Precisamos de um novo código sexual porque o antigo foi criado por homens e nenhum homem está em condições de compreender a agonia de uma mulher que carrega uma criança que sabe que não pode alimentar. Esta lei derivada da psicologia masculina, que obriga a mulher a ter um filho, cria, mesmo que não deliberadamente, uma inferioridade constitucional da mulher em relação ao homem que serve de baluarte contra a atividade da mulher na vida econômica e pública.” (Von Harbou in Grossmann, 1984, p. 75).

Sendo assim, a trajetória profissional de von Harbou, frequentemente negligenciada e às vezes relegada em favor de seu segundo ex-marido, o diretor Fritz Lang (1890-1976), oferece uma perspectiva valiosa para a compreensão da representação da transição do papel da mulher na democracia da República de Weimar para a ditadura fascista do Terceiro Reich. Em outras palavras, seu trabalho possibilita uma análise comparativa entre os dois regimes políticos a partir do momento em que ela estabeleceu, por meio da cultura de massas, padrões simbólicos na construção da imagem da *Nova Mulher Alemã*. Sua obra cinematográfica se constitui como uma janela para a história das mulheres e uma análise através de uma abordagem que considera sua relevante contribuição para o desenvolvimento

---

<sup>6</sup> Scholz (2015) também indica que, atualmente, há um esforço de pesquisadores em resgatar o trabalho de von Harbou como escritora em estudos que abrangem um contexto social e cultural mais amplo, visando, principalmente, compreender sua influência literária no gênero cinematográfico (Scholz, 2015).

do cinema na Alemanha, bem como sua participação na construção do discurso Nacional-Socialista difundido pela cultura, nos capacita a compreender de forma mais abrangente e profunda a complexa idealização do papel das mulheres alemãs no início do século XX.

### **1.1. A Evolução de Thea von Harbou: Das Narrativas Nacionalistas ao *Publicismo* Nacional-Socialista**

Nesta seção contextualizaremos a relevância do tema central desta pesquisa: *a representação discursiva de gênero no cinema de Thea von Harbou*. Inicialmente, exploraremos as razões subjacentes à delimitação do tema da pesquisa, explicando a escolha de estudar Thea von Harbou em detrimento de outras figuras, como Veit Harlan (1899-1964) ou Leni Riefenstahl (1902-2003). Em seguida, examinaremos o significado das questões de gênero na obra de von Harbou, estabelecendo os pressupostos necessários para responder à seguinte pergunta: *como se deu a transição do papel da mulher na democracia da República de Weimar para a ditadura fascista do Terceiro Reich através da obra cinematográfica de Thea von Harbou?*

Até o início dos anos 1930, a escritora se identificava como uma mulher nacionalista, porém, evitava envolver-se na política partidária. Mesmo em 1931, quando utilizou sua imagem como uma das líderes da campanha contra a lei que criminalizava o aborto no país, esquivou-se de qualquer associação com partidos políticos (Grossmann, 1984). Nesse contexto, a compreensão de von Harbou enquadrava o nacionalismo como algo intrínseco à identidade alemã, mas não necessariamente como uma posição política. Quando a primeira parte da saga *Die Nibelungen*, intitulada *Siegfried*, estreou em 1924, von Harbou e o realizador do filme, Fritz Lang, inseriram na abertura do filme o seguinte qualificador: *Dem deutschen Volke zu eigen* (Propriedade do povo alemão). Este qualificador é acompanhado pela interpretação de von Harbou, traduzida para imagem por Lang (Grafe et al., 1993), da jornada do que eles consideravam ser um dos últimos grandes heróis da mitologia germânica, Siegfried, um semideus que, no término do filme, é assassinado pelo próprio povo alemão. Além disso, um ano depois, em 1925, ao lançar seu livro *Metropolis*, von Harbou afirmou no prefácio que a obra não teria implicações políticas, distanciando o seu trabalho de qualquer motivação política. Ela escreveu:

“Este livro não é uma imagem do presente. Não é uma imagem do futuro. Não se passa em lugar algum. Não serve a nenhuma tendência, nenhuma classe, nenhum partido. Este livro é um acontecimento que gira entorno de uma percepção: o mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração.” (von Harbou, 2019).

Contudo, a postura inicial de von Harbou, que enquadrava o nacionalismo como neutralidade política, mostrou-se ambivalente no início da década de 1930 quando ela passou a colaborar com o NSDAP. Há divergências quanto ao ano de sua filiação ao partido, com algumas fontes sugerindo 1932, enquanto outras apontam 1941 (Feilchenfeldt et al., 2010). No entanto, a questão da data de filiação de

Thea von Harbou ao NSDAP parece irrelevante, uma vez que existem numerosas evidências que indicam o compromisso da escritora com a ideologia do partido desde o início do regime em 1933.

Já no mesmo ano em que Adolf Hitler (1889-1945) ascendeu ao poder, em 1933, von Harbou fez sua estreia como realizadora, ao menos formalmente.<sup>7</sup> Ela dirigiu dois filmes em colaboração com o regime Nacional-Socialista.<sup>8</sup> Era a primeira vez que a cineasta assumia tal cargo na produção de um filme. No entanto, essa guinada política em sua carreira não se deu sem que houvesse um conflito entre as contradições de sua vida profissional e a ideologia nazi. Nos primeiros meses do Terceiro Reich, o último projeto em colaboração com seu ex-marido naquele momento, intitulado *Das Testament des Dr. Mabuse* (O Testamento do Dr. Mabuse), enfrentou censura e proibição de exibição no país, embora tenha obtido autorização para distribuição internacional (Feilchenfeldt et al., 2010; Tratner, 2006). Simultaneamente, o primeiro filme que von Harbou dirigiu, *Elisabeth und der Narr*, foi censurado sob a alegação de que a obra expressava perturbação religiosa para os católicos (Deutsches Filminstitut, 2015). A diretora teve de fazer ajustes significativos no filme e concordar que, embora originalmente destinado a adolescentes, a exibição seria proibida para menores de dezoito anos (Deutsches Filminstitut, 2015). Esse início turbulento dentro do regime não a impediu de continuar a trabalhar para o Ministério da Propaganda e, após adaptar-se à ideologia do partido, ascender a cargos de liderança na nova indústria cinematográfica alemã, agora voltada para a propaganda. Rapidamente, ela passou a ser chamada de "rainha dos guiões nacional-socialistas" (Sigmund in Scholz, 2015, p. 379).

### 1.1.1. Thea von Harbou enquanto *publicista* do Nacional-Socialismo

Analisar o Nacional-Socialismo, assim como outros movimentos fascistas, requer uma abordagem que transcenda a suposição de que esses fenômenos políticos surgem exclusivamente a partir das ideias de um único indivíduo, muitas vezes sujeito à processos de demonização (Koschorke, 2016) ou até mesmo à atribuição de anomalias psicológicas. É evidente que existe uma diferença entre a elaboração de uma ideologia complexa e a habilidade de concretizá-la em um movimento político eficaz e influente, capaz de mobilizar as massas em torno de seus princípios, como aconteceu durante o Terceiro Reich (Koschorke, 2016). O Nacional-Socialismo, ao longo de aproximadamente vinte e cinco anos (treze deles como partido na República de Weimar e os doze subsequentes no poder), consolidou-se por meio da colaboração de inúmeros indivíduos e de uma ampla variedade de instâncias e instituições que, de forma coordenada, promoveram a ideologia do partido junto a diversos grupos na sociedade alemã (Koschorke, 2016).

---

<sup>7</sup> O trabalho colaborativo de Thea von Harbou com Fritz Lang, apesar de inicialmente parecerem distintos, “fundiram-se – e confundiram-se – nos produtos finais, os filmes acabados” (Coates, 1991, p. 42). É importante destacar que embora Lang tenha eventualmente compartilhado créditos com von Harbou pelo guião, como no caso de *Spione* (1928), o oposto, ou seja, a direção dos filmes nunca foi creditada conjuntamente ao casal.

<sup>8</sup> O primeiro filme é *Elisabeth und der Narr* (Elisabeth e o Tolo), lançado em janeiro de 1934, e o segundo é o conto de fadas, *Hanneles Himmelfahrt* (Ascensão de Hannele), de abril do mesmo ano.

O autor sustenta a tese de que o livro de Hitler, *Mein Kampf*, serviu para delinear os princípios operacionais do Nacional-Socialismo, incluindo técnicas discursivas a serem adotadas na propaganda do partido (Koschorke, 2016). Portanto, além de corresponder aos anseios dos leitores mais fanáticos como um repositório de pressupostos racistas e biológicos relacionados aos problemas sociais da Alemanha, a obra canônica do NSDAP, conforme explica Koschorke (2016), exerceu um enorme poder de mobilização. Isso significa que ela criou um cenário propício para a convergência de grupos de interesses em torno do partido, incluindo vários membros da elite econômica alemã e alguns intelectuais.

Conforme argumenta Koschorke (2016), para que um movimento se torne de massas, é necessária a congregação de adeptos comprometidos na promoção da ideologia em várias esferas da sociedade, alcançando lugares que escapam à influência direta do líder. Ele explica que, além do papel na disseminação da doutrina nazi, os intelectuais do partido estavam divididos em dois grupos distintos. O primeiro grupo era composto por intelectuais técnicos, como médicos, juízes e professores, que contribuíam para a legitimação dos pressupostos ideológicos adotados pelo movimento. O segundo grupo era formado por *publicistas*, incluindo escritores, jornalistas e cineastas, que desempenharam um papel fundamental na criação de referências ideológicas para o movimento (Koschorke, 2016). Nesse sentido, a promoção da ideologia Nacional-Socialista exigiu esforços coordenados de grupos e indivíduos cujo objetivo era alcançar públicos cada vez maiores em diversas esferas da sociedade alemã. Essa colaboração multifacetada foi essencial para a expansão e consolidação do Nacional-Socialismo ao longo das décadas de 1920 e 1930.

Em síntese, a perspectiva teórica apresentada por Koschorke (2016) enfatiza a necessidade de se ampliar o escopo da análise ao investigar o Nacional-Socialismo, evitando a limitação decorrente do foco exclusivo na visão de Adolf Hitler ou, especificamente para os propósitos deste estudo, dos líderes masculinos do partido. Esse enquadramento é relevante aos objetivos desta pesquisa na medida em que analisa a formação dos mitos sociais que fundamentaram as narrativas e as representações coletivas direcionadas às mulheres na Alemanha do entre guerras (Koschorke, 2016). Dado o caráter, até mesmo a necessidade, de o Nacional-Socialismo unir indivíduos sob a estrutura organizacional do movimento, torna-se evidente que a investigação viesse compreender o papel desempenhado pelos *publicistas* do partido, inclusive voltando-se para as poucas mulheres *publicistas* que contribuíram para a formação da doutrina.

Duas cineastas femininas que atuaram como *publicistas* do Terceiro Reich e que se destacaram foram Leni Riefenstahl e Thea von Harbou. Ambas desempenharam papéis fundamentais na disseminação de conteúdos audiovisuais, embora com focos distintos. Von Harbou contribuiu significativamente para o cinema alemão de ficção (Scholz, 2015), enquanto Riefenstahl se destacou na narrativa visual de megaeventos do NSDAP, além de estabelecer padrões visuais para a cobertura de eventos esportivos (Bach, 2007). É relevante notar que, mesmo após o declínio do Terceiro Reich, ambas as cineastas optaram por não fornecer esclarecimentos sobre a sua associação ao Nacional-Socialismo

(Scholz, 2015). Também é importante ressaltar que suas trajetórias profissionais apresentam diferenças substanciais em inúmeros outros aspectos.

Riefenstahl se tornou notória por seus documentários encomendados pelo NSDAP nos anos 1930. Antes disso, na década de 1920, ela era conhecida por sua participação, maioritariamente como atriz, em um gênero de cinema popular da época: os filmes de montanha e neve (Bach, 2007). Essas produções eram valorizadas por suas filmagens ao ar livre, algo incomum naquele momento em que a maioria dos filmes era produzida em estúdios (Bach, 2007). No entanto, apesar do apreço por seu aspecto estético, esses filmes eram frequentemente alvo de críticas devido às atuações e guiões fracos, falta de apelo ao público, serem repetitivos e, por vezes, falta de fluidez narrativa (Bach, 2007). Essas críticas levaram a uma forte contestação em relação ao trabalho de Riefenstahl em seus primeiros anos de carreira, uma situação que só seria superada, temporariamente, durante o Terceiro Reich (Bach, 2007).

Von Harbou, por sua vez, já era reconhecida desde a década de 1910 por suas obras literárias de grande sucesso comercial e, a partir da década de 1920, pela sua bem-sucedida incursão na indústria cinematográfica (Feilchenfeldt et al., 2010; Scholz, 2015). A escritora foi contratada da maior produtora de cinema da Alemanha na época, a *Universum Film AG* (UFA), e frequentemente era encarregada de escrever argumentos para os principais diretores do estúdio, incluindo Carl Theodor Dreyer (1889-1968), Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) e Joe May (1880-1954), além de sua parceria bem-sucedida com seu segundo marido, Fritz Lang (Scholz, 2015). Durante o mesmo período, Leni Riefenstahl atuava em filmes de baixo orçamento, muitas vezes filmes independentes, e frequentemente dependia do patrocínio de amigos para financiar suas produções, como o primeiro filme que dirigiu, *Das blaue Licht - Eine Berglegende aus den Dolomiten* (A Luz Azul - Uma Lenda das Montanhas dos Dolomitas) de 1932 (Bach, 2007). Além disso, von Harbou, quase quatorze anos mais velha que Riefenstahl, nasceu em uma família da baixa nobreza alemã que, embora falida, dedicou-se a proporcionar-lhe uma educação literária de alta qualidade (Scholz, 2015). Riefenstahl provinha de uma família de trabalhadores precarizados da região de Wedding, em Berlim, que saiu da pobreza apenas quando ela era jovem (Bach, 2007).

Outra característica que diferenciava significativamente o trabalho de von Harbou em relação ao de Riefenstahl, tornando-a uma figura de interesse para o NSDAP antes mesmo de Riefenstahl atuar em seu primeiro filme, era seu forte apelo junto às audiências femininas. Desde a década de 1910, von Harbou conseguia estabelecer conexões com o público feminino por meio de suas novelas, livros e filmes, enquanto o trabalho de Riefenstahl não explorava esse nicho específico. Em relação ao partido nazi, na mesma época em que von Harbou cativava as mulheres e se tornava um dos autores mais vendidos na Alemanha, o NSDAP era frequentemente acusado de ser o partido mais hostil às mulheres no país (Bridenthal et al., 1984; Feilchenfeldt et al., 2010; Rupp, 1978). Portanto, em relação à obra cinematográfica de ambas as *publicistas*, a de von Harbou se destaca nos objetivos desta pesquisa, principalmente por ter intencionalmente, mas não apenas, estabelecido, por meio da cultura de massas, padrões simbólicos na construção da imagem da mulher na Alemanha. Em suma, Thea von Harbou,

inicialmente uma defensora do nacionalismo alemão, optou por colaborar com o Terceiro Reich, inclusive como uma influente divulgadora da ideologia nazi do início ao fim do regime.

### **1.1.2. As Questões de Género na Comunicação Nacional-Socialista**

A relação entre as mulheres e o Nacional-Socialismo é um tópico frequentemente abordado em pesquisas acadêmicas. Gupta (1991) direciona a atenção para algumas indagações comuns desses trabalhos, como a possível influência do apoio das mulheres na vitória do NSDAP nas eleições parlamentares no início da década de 1930, e como as mulheres alemãs puderam se aliar a um regime tão abertamente contrário aos direitos das mulheres. Bridenthal & Koonz (1984) em sua tentativa de responder a essas perguntas, argumentam que não há dados suficientes para determinar se o voto feminino foi crucial para o partido de Hitler chegar ao poder em 1932. No entanto, ressaltam que, durante a República de Weimar, período em que as mulheres passaram a ter direito ao voto, os partidos conservadores, como o *Deutsche Zentrumspartei* (*Zentrum*, Partido do Centro Alemão), e o *Deutsche Vaterlandspartei* (DVLP, Partido da Pátria Alemã), experimentaram um aumento significativo em seu apoio eleitoral, com um crescimento de 12% e 9%, respectivamente, na representação parlamentar (Bridenthal & Koonz, 1984). É importante observar que as questões levantadas por Gupta apresentam consideráveis desafios e permanecem no domínio das suposições. Se forem tratadas como definitivas, podem limitar o campo de análise e compreensão desse complexo período da história alemã.

No campo dos estudos de comunicação, é comum encontrar uma abundância de trabalhos que se concentram na compreensão da representação das mulheres na propaganda Nacional-Socialista, geralmente partindo do pressuposto de que as mulheres teriam participado nas atividades propagandísticas do regime apenas como audiência. A maioria das pesquisas nesse domínio preocupam-se em investigar as características peculiares do pró-natalismo nazi, com ênfase nas dimensões sexistas, deixando de explorar outras intencionalidades da propaganda dirigida às mulheres ao longo de toda a história do NSDAP, nomeadamente a interação entre o racismo e o sexismo dentro da estrutura ideológica do movimento (Bock, 1983). Além disso, existe um campo de investigação que adota uma abordagem comparativa dos conteúdos propagandísticos produzidos no começo do Terceiro Reich em relação àqueles produzidos a partir de 1939, altura que marca o início da guerra. Isso inclui uma análise da ineficácia da propaganda que buscou mobilizar a força de trabalho feminina durante o conflito bélico, sem sucesso (Gupta, 1991; Rossy, 2011).

Entretanto, essas abordagens frequentemente negligenciam três aspectos essenciais. O primeiro diz respeito à autopercepção das mulheres dentro da ideologia nazista. Nesse sentido, perguntas como: *Como as mulheres alemãs percebiam seu papel através da ideologia nazi?* raramente são o foco da investigação. Em decorrência deste aspeto, surge a segunda indagação incidindo sobre a relação entre receptor e emissor, audiências e produtor, e, neste sentido, a maior parte das pesquisas estabelece a noção de que as mulheres, enquanto público-alvo, eram passivas e não influenciavam nem o modelo

nem os conteúdos da comunicação do regime. A última característica diz respeito a separação entre sexismo e racismo, que decorre do pressuposto de que a misoginia nacional-socialista, isto é, o controle masculino sobre as mulheres, se limitava à valorização do trabalho não remunerado na maternidade. Essa divisão sugere que o sexismo era direcionado apenas às mulheres consideradas étnicas e socialmente superiores (por forma a assegurar linhagem), enquanto o racismo visava as mulheres tidas como inferiores (por forma a assegurar que não se reproduzissem), conforme explicado por Bock (1983). No entanto, essa divisão fictícia entre as mulheres não captura completamente a complexa violência de gênero perpetrada pelo regime nazi. O que foi observado por Bock (1983) é uma interseção entre sexismo e racismo, onde o sexismo racista ou o racismo sexista (uma nuance de perspectiva) foram usados para impor formas de disciplina sobre todas as mulheres na Alemanha nazi. Para ilustrar essa interseção, ela escreveu:

“O *feito de dar à luz* exigido das mulheres aceitáveis era calculado cuidadosamente de acordo com o número daquelas que não deveriam dar à luz (Burgdorfer, 1942; Pfothner, 1937). E a pressão mais forte sobre essas mulheres aceitáveis para procriar, criar um lar organizado para o marido e os filhos, e aceitar a dependência do provedor talvez não tenha vindo tanto da propaganda contínua e positiva sobre a *maternidade valiosa*, mas exatamente do oposto: a propaganda e a política negativas que impediam que mulheres indesejadas, pobres e desviantes tivessem filhos e se casassem, rotulando-as como mulheres desordeiras ou mulheres solteiras com muitos filhos como inferiores. Assim, o racismo poderia ser usado e foi usado para impor o sexismo na forma de trabalho doméstico não remunerado às mulheres superiores.” (Bock, 1983, p. 591).

Quando consideramos essas questões trazidas por Bock (1983) à luz dos estudos de comunicação, podemos, ao invés de apenas analisar como a maternidade nazi reconduzia a mulher à esfera doméstica, observar como a imagem da não-mulher disciplinava a mulher tida como ideal. Em suma, a literatura disponível carece de trabalhos que transcendam a temática do incentivo estatal à maternidade e que investiguem tanto a contribuição das mulheres na concepção da propaganda nazista quanto a faceta anti-natalidade da ideologia, que pode ter sido muito mais eficiente em disciplinar as mulheres ao serviço dos interesses do regime do que as campanhas pró-natalidade. Assim, como sugerido nos objetivos deste trabalho, pretende-se investigar como as expectativas das audiências femininas influenciou os conteúdos propagandísticos do regime.

## CAPÍTULO 2

### REVISÃO DA LITERATURA

Na introdução deste trabalho, mencionei o otimismo de Clara Böhm-Schuch em relação aos direitos concedidos às mulheres em 1919. Três anos mais tarde, a social-democrata publicou um folheto intitulado *Willst Du mich hören?: Weckruf an unsere Mädel* (Você Quer me ouvir? Um alerta para nossas meninas), no qual, ao longo de vinte e três páginas, oferece conselhos para as jovens alemãs, incentivando-as a buscarem independência por meio do trabalho. O texto combina elementos de preocupação materna, convocação para a luta socialista e pacifismo com clichês morais (Wenzel, 1992). Ao concluir seu panfleto, Böhm-Schuch destaca a relevância do sufrágio feminino, expressando que "cada jovem moça [deve] desenvolver sua aptidão de tal maneira que não seja influenciada pelo fluxo nas eleições (...) e que vote com plena responsabilidade e poder de decisão." (Böhm-Schuch, 1922, p. 21). A social-democrata ainda adverte as meninas para os conteúdos de literatura e cinema que elas consomem. Böhm-Schuch critica os romances que, segundo ela, projetam perspectivas irrealistas sobre a vida e também emite críticas severas ao cinema, que ela categoriza como um "perigo ainda maior para o desenvolvimento da vida interior" (Böhm-Schuch, 1922). Ela argumenta que um filme pode deixar os nervos agitados e que, por conseguinte, teria o poder de influenciar e confundir a mente das meninas (Böhm-Schuch, 1920).

Embora a social-democracia nutrisse esperanças em relação ao futuro da Alemanha, reconhecia as conquistas da nova constituição de 1919 não como terminadas, mas antes enquanto possibilidade de lutar por uma sociedade mais igualitária (Bridenthal & Koonz, 1984). A aversão de Böhm-Schuch à cultura de massas estava enraizada em sua ideologia fortemente marcada pelo marxismo. Isso ocorria como resposta à predominância do conservadorismo na indústria do entretenimento, que exercia um grande apelo sobre os jovens da classe trabalhadora (Gerdes, 2016). Essa característica refletia um fenômeno mais amplo na política alemã da época, caracterizada pela polarização entre grupos socialistas e nacionalistas (Bridenthal & Koonz, 1984; Koschorke, 2016). Apesar da Constituição democrática da República de Weimar ter sido um marco na promoção da unidade alemã, questões internas, como a persistente crise econômica e a disseminação do mito do *exército invicto*, representado pelo conceito de *Dolchstoßlegende* (traduzido em português por *punhalada nas costas*, assente na ideia de que a derrota na Primeira Guerra Mundial resultou de uma traição interna), contribuíram para o fortalecimento dos movimentos radicais tanto de direita quanto de esquerda (Bär, 2022).

O primeiro grupo concebia o *nós-ideal* com base em uma suposta herança nacional compartilhada, simbolizada pela ancestral *Kultur* alemã (Elias, 1997). Este grupo definia os valores de união, considerados imutáveis e eternos, com base em um passado compartilhado entre os membros do *volk* como nação. Em contraste, o segundo grupo definia o *nós-ideal* a partir da perspectiva da classe trabalhadora e, portanto, via a divisão social como resultado do conflito entre trabalhadores e capital (Koschorke, 2016). Essas duas perspectivas também se manifestaram no contexto da mobilização

feminina, onde as feministas associadas às classes trabalhadoras abordavam a coletividade sob a lente da luta de classes, enquanto as feministas burguesas defendiam a concepção de uma coletividade nacional unificada (Bridenthal et al., 1984).

As reformas implementadas na República de Weimar em relação aos direitos civis, liberdades e garantias, como mencionadas por Böhm-Schuch (in Bridenthal & Koonz, 1984), institucionalizaram o novo papel das mulheres alemãs no período pós-guerra, permitindo-lhes expandir sua presença na política e no mercado de trabalho (Bridenthal et al., 1984; Gupta, 1991). Um exemplo disso foi a presença feminina no *Reichstag*, onde, no período compreendido entre 1919 e 1933, 111 mulheres foram eleitas como deputadas (Rossy, 2011), sendo que todos os partidos, com a exceção do NSDAP, elegeram ao menos uma parlamentar mulher (Bridenthal et al., 1984). Conforme observado por Böhm-Schuch acerca do sufrágio universal, a nova constituição não somente conferiu às mulheres o direito de exercer o voto, como também reconheceu sua presença em todas as esferas do governo local e estadual, e possibilitou sua participação na Assembleia Nacional (in Bridenthal & Koonz, 1984).

Novas lideranças femininas surgiram nos movimentos da classe trabalhadora, como Marie Jankowski (1887-1946) no SPD e Olga Benário (1908-1942) no *Kommunistische Partei Deutschlands* (KPD, Partido Comunista da Alemanha). Até mesmo os partidos liberais e conservadores incorporaram grupos de mulheres em suas estruturas (Bridenthal & Koonz, 1984). Organizações como a *Bund Deutscher Frauenvereine* (BDF, Federação das Associações Femininas Alemãs)<sup>9</sup>, que era o maior grupo feminista do país na época, demonstravam confiança na maneira como a república havia se iniciado (Bridenthal & Koonz, 1984; Gupta, 1991). Todos esses grupos políticos acreditavam que o início promissor permitiria a implementação de amplas reformas legais, bem como a constituição de uma legislação social mais abrangente, o estabelecimento da igualdade salarial, uma maior proteção para as trabalhadoras e melhores oportunidades educacionais para as mulheres e as meninas (Bridenthal & Koonz, 1984; Gupta, 1991).

Esse princípio de ascensão feminina no âmbito político também se refletia na indústria cultural. Antes mesmo de von Harbou escrever seu primeiro guião para o cinema, notáveis figuras femininas, como Fern Andra (1894-1974), Hanna Henning (1884-1925), Marie Luise Droop (1890-1959) e Olga Wohlbrück (1867-1933), já haviam se destacado no sector (Carter & Sandberg, 2020). A atriz estadunidense Fern Andra, por exemplo, é reconhecida como uma das pioneiras na direção de filmes na Alemanha já em 1915, tendo fundado sua própria produtora cinematográfica e adquirido um estúdio de filmagem nos anos da República de Weimar (Knight, 1992). Dentro desse cenário, a cineasta americana emergiu como uma figura importante na construção de novos paradigmas femininos na Alemanha no início do século XX.

---

<sup>9</sup> A *Bund Deutscher Frauenvereine* (BDF) foi uma importante organização de feministas burguesas na Alemanha durante a República de Weimar (Gupta, 1991). Fundada em 1894, era uma coalizão de várias associações femininas que trabalhavam pela igualdade de género e pelos direitos das mulheres. A BDF participou das lutas por reformas legais, sufrágio feminino, igualdade salarial e melhores oportunidades educacionais. No entanto, foi dissolvida e suas atividades foram proibidas pelo regime nacional-socialista em 1933 (Bock, 1989; Gupta, 1991).

Ainda enquanto atriz, durante a Primeira Guerra Mundial, os papéis interpretados por Fern Andra, bem como por outras divas do cinema mudo alemão, por exemplo Asta Nielsen (1881-1972), Henny Porten (1890-1960) e Maria Carmi (1904-1992), desafiavam os estereótipos tradicionais de gênero (Licciardi, 2018). Suas personagens deixaram de representar as tradicionais mulheres do lema de propaganda imperial KKK, e passaram a retratar mulheres de ação, dispostas a sacrificar-se por sua pátria (Licciardi, 2018). O discurso de gênero predominante naquela época enquadrava a mulher como uma trabalhadora disciplinada e emocionalmente forte, especialmente em relação à sua disponibilidade na defesa da nação (Gerdes, 2016). A função pedagógica do cinema (Bär, 2022) ajudava a orientar os comportamentos desejados para as mulheres diante das adversidades políticas no início do século XX, independentemente de serem manifestados de maneira explícita ou implícita (Gerdes, 2016). Ao retratar uma variedade de situações, as narrativas cinematográficas proporcionavam uma oportunidade para a avaliação dos sucessos e fracassos enfrentados por cada personagem (Gerdes, 2016). Nesse contexto, o cinema emergiu como um meio de comunicação influente no âmbito da sociedade de massa.

Os filmes passaram a ilustrar a profunda metamorfose nas dinâmicas sociais do país, decorrente do surgimento da *Nova Mulher Alemã*, especialmente em suas contribuições para a força de trabalho, os cuidados da família e, posteriormente na República, detentoras de direitos políticos (Hagemann, 2002 & Kuhlman, 2008 in Quinn, 2017). Essas transformações passaram a ser contadas no cinema através de personagens que exerciam o papel de voluntárias da Cruz Vermelha, mães aflitas, viúvas desamparadas, espãs habilidosas, heroínas corajosas, e até mesmo traidoras (Licciardi, 2018). As representações das figuras femininas nos filmes não somente demonstravam o surgimento de novas ocupações e papéis sociais atribuídos às mulheres alemãs, como também evidenciavam que, durante a Primeira Guerra Mundial, determinadas funções desempenhadas por mulheres adquiriram uma nova importância ou foram reinterpretadas com base em seu valor na mobilização para o conflito, passando a serem reconhecidas como atividades coletivamente importantes naquele contexto (Bridenthal & Koonz, 1984; Licciardi, 2018). Von Harbou, a título de exemplo, retratava as personagens femininas que desempenhavam atividades domésticas, como o tricô para os soldados, como patriotas dedicadas que contribuíam para os esforços de guerra do país (Quinn, 2017).

Durante a Primeira Guerra Mundial, ocorreu uma mudança significativa nas suposições anteriores sobre a discriminação de gênero no mercado de trabalho, baseadas nas então alegadas atribuições da *natureza feminina* (Rupp, 1978). Bridenthal e Koonz (1984) explicam que essas suposições consideravam que certas atividades profissionais eram exclusivas dos homens devido às exigências físicas e mentais e, neste sentido, era alegado que as mulheres não possuíam a capacidade biológica para desempenhá-las. As demandas de guerra impostas às mulheres na frente doméstica, no entanto, revelaram que essas premissas não eram verdadeiras, principalmente à medida em que cada vez mais mulheres assumiam postos de trabalho historicamente designados aos homens (Bridenthal & Koonz, 1984). Segundo Koonz (1984), os mitos acerca da suposta fraqueza natural das mulheres foram dissolvidos quando tantas evidências mostravam que elas poderiam desempenhar qualquer função antes

tida como exclusivamente masculina. Essa experiência revolucionária projetou as mulheres alemãs em uma nova perspectiva de vida. Agora, elas compreendiam que eram capazes de se sustentar por si mesmas, em vez de depender do apoio e da proteção masculina (Hagemann, 2002 & Kuhlman, 2008 in Quinn, 2017). Nesse processo, elas se tornaram a peça central da estrutura familiar, enquanto os homens, ausentes lutando nas trincheiras, deixaram de ser essenciais para a manutenção da vida doméstica. No entanto, essa nova perspectiva deparou-se com uma série de desafios. Ainda que as representações idealizadas da figura feminina presentes na literatura e no cinema tenham a intenção de valorizar a mulher patriótica, caracterizada por um comportamento autônomo, é evidente que tais representações permaneceram permeadas por simbolismos patriarcais (Licciardi, 2018).

Os questionamentos sobre a divisão sexual do trabalho estenderam-se para o contexto político após o colapso do regime monárquico que desencadeou o fim da Primeira Guerra Mundial e a criação da República de Weimar (Bridenthal et al., 1984). O novo regime herdou a tensão vivida entre os sexos durante a guerra (Bridenthal & Koonz, 1984). Para além dos traumas, a experiência no conflito foi vivenciada de maneiras distintas por homens e mulheres. Enquanto para as mulheres, o período foi caracterizado por uma ruptura em relação às suas limitações na esfera pública, para os homens, a experiência bélica foi permeada por atos de violência e a reafirmação de suas masculinidades na camaradagem das trincheiras (Bridenthal et al., 1984). Enquanto a indústria cultural fortalecia os ideais de masculinidade, os símbolos femininos eram reinterpretados para incorporar imagens de mulheres de grande determinação, prontas para lutarem e dispostas a realizar sacrifícios (Gerdes, 2016).

A desmobilização acentuou a contradição entre as expectativas masculinas e a realidade vivenciada pelas mulheres. Os estereótipos de gênero, reforçados pela experiência dos homens durante a guerra, “intensificaram as demandas masculinas por qualidades tranquilizadoras e procriativas esperadas das mulheres” (Bridenthal et al., 1984, p. 06). Foi-lhes designado o papel de mediadoras na reintegração dos homens na família e no mercado de trabalho (Bridenthal et al., 1984). Paradoxalmente, muitas mulheres foram compelidas a retornarem a seus empregos tradicionais, caracterizados por baixos salários, enquanto outras tiveram de continuar a realizar o trabalho doméstico não remunerado (Bridenthal et al., 1984).

A obra mais conhecida de von Harbou nos dias atuais, *Metropolis*, exemplifica esse sentimento. A narrativa é centrada na trajetória de uma mulher que se dedica tanto fisicamente (inclusive envolvendo-se em lutas contra homens) quanto espiritualmente em orientar o homem *escolhido* para pacificar e restabelecer a ordem na nação. A epígrafe presente tanto no romance, publicado em 1925, quanto no filme, lançado em 1927, "o mediador entre a mente e as mãos deve ser o coração" (von Harbou, 2019), possui um simbolismo ainda mais expressivo nesse contexto, uma vez que a mente é representada pela elite, as mãos pelos trabalhadores e o coração por essa heroína patriótica. A última cena do filme retrata a protagonista posicionada atrás do homem *escolhido*, que por sua vez, está entre seu pai, que é o gestor da cidade, e o líder dos trabalhadores, sendo ela quem sugere ao *escolhido* para unir as mãos entre os dois antagonistas para que a ordem fosse reestabelecida na nação.

A expectativa inicial de que as *questões femininas* estariam finalmente em pauta na política, infelizmente, não se materializou ao longo dos anos. Embora muitas mulheres tenham sido eleitas para cargos políticos e inúmeras outras tenham sido nomeadas para cargos públicos, a participação feminina no parlamento sofreu uma queda significativa entre a primeira eleição, em janeiro de 1919, e a última, em março de 1933 (Bridenthal et al., 1984). Nesse período, a representação parlamentar das mulheres caiu de 8,7% para 3,8% (Statista, 2023). Além disso, o trabalho das mulheres na esfera política foi condicionado aos temas considerados *femininos* – como educação e maternidade (Bridenthal et al., 1984). Conforme os anos foram passando, tornou-se evidente que as garantias políticas estabelecidas com o intuito de promover a igualdade entre os sexos foram ineficazes devido às persistentes desigualdades nas condições de trabalho, nos direitos e no bem-estar social, que ainda privilegiavam predominantemente os homens (Bridenthal & Koonz, 1984). Um exemplo disso é o seguro-desemprego, que era oferecido exclusivamente aos homens (Gupta, 1991).

Não há consenso entre historiadores e feministas de que a experiência das mulheres durante a República de Weimar tenha sido verdadeiramente emancipatória (Gupta, 1991). Naquela época, algumas defensoras dos direitos das mulheres afirmavam que o acesso à política parlamentar não resultou em uma influência real, e na prática, os homens continuavam tomando as decisões mais importantes sozinhos (Koonz, 2013). A feminista alemã Lida Gustava Heymann (1868-1943), que no período que precedeu a Grande Guerra lutou pelo sufrágio feminino e foi cofundadora e líder do ramo alemão da *Women's International League for Peace and Freedom* (WILPF, Liga Internacional das Mulheres pela Paz e Liberdade), em fevereiro de 1919, escreveu um artigo para a revista feminista *Die Frau im Staat* (A Mulher no Estado), expressando sua profunda consternação com o resultado da eleição para a Assembleia Nacional, que, na perspectiva dela, elegeu apenas 36 mulheres entre um total de 421 delegados (Sharp, 2014). Ela descreveu essa situação como "lamentável" e afirmou que "o antigo *Reichstag* e a nova Assembleia Nacional se parecem malditamente similares" (Heymann, 1991 in Sharp, 2014, p. 356).

Ainda no cenário político, todos os partidos políticos aproveitaram a autoimagem das mulheres como donas de casa e mães para reforçar e reproduzir as antigas ideias estereotipadas sobre os papéis de gênero (Bridenthal & Koonz, 1984). Até mesmo os partidos socialistas (KPD e SPD), que buscavam transformar as mulheres de esposas em trabalhadoras por meio de seu discurso, não questionava o duplo fardo da mulher no trabalho e nos afazeres domésticos (Bridenthal et al., 1984). A propaganda dos partidos liberais e conservadores, por exemplo, não apenas enfatizava a importância das mulheres no lar e na família, como também utilizava o conceito de *esferas separadas*<sup>10</sup> como justificativa para legitimar determinadas desigualdades entre os sexos (Bridenthal & Koonz, 1984). Essa ideia sustentava a

---

<sup>10</sup> De acordo com Gupta (1991), o conceito de *esferas separadas* refere-se à dicotomia masculino/feminino, que estabelece a mulher no contexto privado e o homem no espaço público, determinando a ideia de que o homem, no casamento, representa a força, a dominação e o mundo, enquanto a esposa representa a fraqueza, a sexualidade, a subordinação e o lar. Nesse sentido, esses domínios opostos são considerados complementares de forma *natural* ou *biológica*.

proposição de que os homens e as mulheres exercem papéis socialmente diferentes em virtude de suas disparidades biológicas, e que, em teoria, nenhum gênero é superior ao outro e que, na verdade, são complementares (Bridenthal et al., 1984; Gupta, 1991). Através desse subterfúgio discursivo, isto é, ao reafirmar os modelos de papéis de gênero herdados da monarquia na república, os partidos conservadores e liberais não manifestavam uma oposição direta às reformas estabelecidas pela nova constituição. Em vez disso, eles procuravam estabelecer uma nova forma de legitimidade para as desigualdades existentes, recorrendo a argumentos supostamente científicos, como os fundamentados na biologia.

O conceito de *esferas separadas* pode ser identificado em várias campanhas e movimentos ao longo dos anos da República de Weimar, especialmente no que diz respeito aos novos espaços que as mulheres passaram a ocupar. Inicialmente, o sentimento de *Dolchstosslegende* (*punhalada nas costas*), originando na camaradagem masculina entre os soldados, foi utilizado como recurso discursivo para atribuir a derrota na guerra à frente doméstica em vez de ao exército, direcionando a culpa a grupos como os judeus, comunistas, social-democratas e também às mulheres (Bridenthal & Koonz, 1984). Acreditava-se que elas não conseguiram controlar a desordem e a falta de lei na frente doméstica, sugerindo uma traição aos soldados alemães que estavam sacrificando suas vidas nas trincheiras (Bridenthal & Koonz, 1984).<sup>11</sup> Por outras palavras, esse sentimento promovia a ideia de que as mulheres, ao não cumprirem suas responsabilidades femininas em relação à nação, seriam responsáveis pela derrota na guerra (Bridenthal et al., 1984).

Nesse contexto de disputa, onde a imagem da mulher era negociada conforme o interesse político, surgiu uma campanha dentro do parlamento contra as *ganhadoras duplas* - ou seja, contra mulheres casadas que trabalhavam enquanto seus maridos também estavam empregados (Gupta, 1991). Alegava-se que essas famílias com dois provedores estavam supostamente tomando os empregos dos homens desempregados (Bridenthal et al., 1984). Além de culpar as mulheres por algo que transcendia as suas vontades, a questão central dessa campanha girava em torno da validade da presença das mulheres no ambiente de trabalho. Rotulá-las como *ganhadoras duplas* também implicava afirmar que o papel principal da mulher não era o trabalho assalariado, mas sim o trabalho não remunerado na maternidade e no lar. Essa perspectiva recebeu apoio de quase todos os partidos no *Reichstag*, incluindo o SPD e com a exceção apenas do KPD (Bridenthal et al., 1984; Gupta, 1991).

Embora as conquistas no âmbito constitucional almejassem estabelecer uma sociedade democrática e igualitária, é notável que a mentalidade alemã da época ainda se encontrasse amplamente permeada por ideais conservadores, que manifestavam abertamente traços de racismo, propensão à violência e uma aversão à modernidade (Gupta, 1991). Durante o período do entre guerras, a Alemanha foi

---

<sup>11</sup> Fulda (2009) explica que a imprensa também cooperou com a perspectiva da derrota na frente doméstica a medida em que passou a publicar apenas a mensagem propagandística do império sobre o conflito. Neste sentido, os jornais não noticiavam o que de facto acontecia nos campos de batalha, o que ajudou a criar uma ideia de que a guerra estava a ser vencida (Fulda, 2009).

caracterizada por uma atmosfera ideológica que enfatizava a existência de bodes expiatórios, considerados como um peso para a sociedade e responsáveis por todas os problemas que o país enfrentava (Bock, 1983; Rossy, 2011). Em um contexto político polarizado entre nacionalistas e socialistas, ambos os grupos empregavam a estrutura discursiva do *nós versus eles*. Os nacionalistas identificavam estrangeiros como uma ameaça, enquanto os socialistas nomeavam as elites capitalistas como bodes expiatórios (Koschorke, 2016). No âmbito das questões de gênero, havia uma convergência, pois ambos os grupos percebiam a transformação das mulheres como uma ameaça à sua ordem ideal.

À medida que imputava às mulheres a responsabilidade pelas adversidades nacionais devido ao suposto incumprimento de seus papéis de gênero preconcebidos pela *natureza*, concepções como a *punhalada nas costas* (utilizada para justificar a derrota na guerra) e o conceito de *ganhadoras duplas* (associado ao elevado índice de desemprego do país) evidenciam a predominância do discurso conservador nas mais distintas esferas da sociedade alemã, bem como sua tendência discriminatória em relação às mulheres (Bridenthal & Koonz, 1984; Gupta, 1991). Fosse a derrota na guerra, fosse as crises internas, a conduta das mulheres era associada à responsabilidade pelos insucessos da nação. Esperava-se que assumissem a tarefa de curar os soldados feridos, bem como de manter o otimismo entre seus filhos e maridos engajados na guerra, além de realizar sacrifícios econômicos durante períodos de escassez (Gerdes, 2016). Por meio do discurso, a elas foi atribuída a incumbência de sustentar moralmente os pilares da nação.

A predominância do conservadorismo no âmbito discursivo ao longo da década de 1920, em face de notáveis transformações políticas e sociais relacionadas às mulheres, salienta a limitação intrínseca da tentativa de emancipação feminina na Alemanha por meio de reformas constitucionais, resultando em conquistas pouco concretas (Gupta, 1991). Apesar das novas oportunidades e liberdades proporcionadas pela constituição, muitas mulheres alemãs também sentiam que haviam perdido proteção (Koonz, 2013). A percepção predominante sobre a mulher trabalhadora divergia significativamente da visão positiva apresentada por Böhm-Schuch em seu folheto de 1922, no qual buscava enquadrar o trabalho como parte da realização pessoal feminina. Essa diferença se fundamentava no sentido de que as transformações de paradigma em relação ao papel da mulher na sociedade não eram vistas como algo positivo, mas sim como um declínio na condição feminina (Bridenthal et al., 1984). Esse sentimento era especialmente evidente quando comparado com a idealização da mulher tradicional alemã, associada ao papel de esposa e mãe, onde o lar era percebido como um lugar seguro em meio à deterioração da vida pública na República de Weimar (Koonz, 2013). Algumas mulheres experimentaram pressões sociais que as levaram a aspirar a se dedicar exclusivamente aos seus papéis tradicionais de esposas e mães (Gupta, 1991).

Mesmo diante das oportunidades oferecidas, muitas delas não viam sentido em confrontar as estruturas de submissão patriarcal, uma vez que ainda prevalecia o argumento de que priorizar suas responsabilidades familiares e o ambiente doméstico lhes proporcionaria maior segurança (Koonz, 2013). Para aquelas que foram criadas dentro das expectativas tradicionais de gênero, a defesa do

patriarcado representava a preservação de suas identidades, uma vez que aprenderam a valorizar seu papel na maternidade e no lar (Rupp, 1978). A democracia, por outro lado, em meio a constantes crises econômicas e sociais, como as dos anos 1920 e início dos anos 1930 na Alemanha, era vista como sinônimo de "caos, anomia e competição" (Koonz, 2013, p. 12), ou seja, a percepção sobre o regime político de Weimar que lhes conferia um novo *status* na esfera pública frequentemente era negativa, sendo associada a instabilidade e desordem (Gupta, 1991). A tumultuada experiência democrática alemã no início do século XX, que abrangeu o período pós-guerra, duas depressões econômicas e a reforma política, levou inúmeras mulheres a se organizarem com o objetivo de “preservar seu espaço vital ameaçado dentro do contexto da família tradicional” (Koonz, 1984, p. 14).

No final do século XIX e início do século XX, uma parcela significativa do movimento de mulheres na Alemanha adotou uma abordagem conservadora, alicerçada em conceitos que, nos dias atuais, seriam considerados sexistas. Antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, o movimento experimentou uma fase progressista com inclinação à esquerda liberal, como a já citada Lida Gustava Heymann; entretanto, essa radicalização se mostrou superficial e de efêmera duração, sendo reprimida com o início da guerra (Gupta, 1991). No início dos anos 1930, em meio à crise, ocorreu uma notável transformação nessa dinâmica, resultando em uma postura predominantemente conservadora da mobilização das mulheres no país (Bridenthal et al., 1984). Grupos como o BDF, por exemplo, adotaram uma inclinação mais à direita nesse período (Evans in Gupta, 1991).

A maior parte das feministas alemãs sustentaram, ao longo de todo o período da República de Weimar, a convicção de que seu lugar na sociedade demandava a preservação da harmonia conferida pelo conceito de *esferas separadas* e, portanto, defendia que não houvesse uma sobreposição entre *mundos masculino* e o *feminino*, mas antes que se complementassem (Koonz, 1984). O referido pressuposto adotado no âmbito da mobilização feminina alemã levou muitas de suas representantes a defenderem que sua participação na política era benéfica, visto que contribuiria para introduzir preocupações mais humanitárias e pacifistas no debate público, contrapondo-se à alegada predisposição belicista dos líderes masculinos (Koonz, 2013). A defesa do conceito de *esferas separadas*, por ambas as frentes da mobilização feminina na Alemanha, além de enfatizar a complementaridade dos gêneros, não questionava o *duplo fardo* das mulheres; pelo contrário, o discurso das *esferas separadas*, promovido pela direita como o da esquerda, reforçavam a ideia de que o papel da mulher era conciliar o trabalho remunerado com as responsabilidades domésticas (Bridenthal et al., 1984).

O feminismo alemão da época<sup>12</sup>, que estando intrinsecamente vinculado ao seu contexto histórico e cultural, não contestava os papéis de gênero tradicionais (Gupta, 1991; Koonz, 2013). Em resumo, a mentalidade da mobilização das mulheres alemãs era fortemente influenciada por uma combinação de preocupações específicas às mulheres (principalmente sobre a maternidade), valores patriarcais

---

<sup>12</sup> Há pesquisadores que se recusam a chamar de feminismo e falam apenas em *mobilização das mulheres alemãs* (Bridenthal et al., 1984).

interiorizados e uma deferência peculiar à comunidade, abrangendo tanto classe (no caso das feministas socialistas) quanto nação (no caso das feministas burguesas) (Bridenthal et al., 1984). Um exemplo é a discussão das questões demográficas, que ocorria através de discursos pró-natalidade e era amplamente aceita em todas as vertentes feministas da Alemanha (Rossy, 2011), mostrando como o sexismo e o conservadorismo, ainda presente em diversos grupos políticos do país, atribuía às mulheres não apenas a responsabilidade pelos problemas nacionais, mas também a possível solução para essas questões.

Essa visão de mundo dentro da mobilização feminina alemã estava profundamente influenciada pela nostalgia em relação à natureza (Rupp, 1978). À medida que a vida das mulheres era afetada pela guerra, revolução e crises econômicas, aumentava o sentimento de que a nação idealizada, enquanto realidade sem problemas, seria alcançada através da busca por um estado natural (Koonz, 2013). Ideias como essas levaram muitas mulheres a acreditar que voltar à vida doméstica, conforme incentivado pelo regime Nacional-Socialista, representaria uma melhoria da sua condição feminina (Gupta, 1991). Durante todo esse período, a ideia predominante era a mesma: "o sonho de um homem forte e uma mulher gentil, cooperando sob a orientação rígida de um Estado ordenado" (Koonz, 2013, p. xx). Existem, inclusive, historiadoras feministas que sustentam a ideia de que o movimento das mulheres na Alemanha se tornou vulnerável e atrativo à ideologia nazi (Gupta, 1991).

Segundo Rupp (1978), ainda nos anos 1920, um grupo de feministas iniciou debates dentro do NSDAP, defendendo um conjunto de ideias centradas na suposição de uma natureza histórica da sociedade germânica. Segundo essa perspectiva, influências estrangeiras, como os judeus e a lei romana, teriam fomentado a ideia de inferioridade feminina na sociedade alemã (Rupp, 1978). Esse grupo feminista acreditava que, na utopia nórdica da antiga sociedade germânica, as mulheres arianas desfrutavam, em relação aos homens, de plena igualdade e oportunidades para utilizar seus talentos em prol do seu *povo* (Rupp, 1978). Com referências mitológicas, como a Edda e os escritos de Tácito<sup>13</sup>, essas feministas nacional-socialistas defendiam que as *questões das mulheres* só poderiam ser respondidas por meio de um Estado antisemita e Nacional-Socialista que visasse potenciar os aspectos biológicos das mulheres alemãs (Rupp, 1978).

A já mencionada saga cinematográfica *Die Nibelungen* de 1924 exemplifica de forma significativa essa representação do passado mitológico idealizado destruído por influências estrangeiras que supostamente corromperam a ordem germânica. Nesse sentido, a obra reflete a concepção presente em diversas frentes da mobilização das mulheres na Alemanha, incluindo as socialistas, as nacionalistas e, posteriormente, as nacional-socialistas, que viam o resgate do passado uma forma de fortalecer suas identidades em meio às transformações sociais e políticas da República de Weimar que supostamente as distanciaram das suas características femininas (Bridenthal & Koonz, 1984; Rupp, 1978). A versão cinematográfica de *Die Nibelungen* foi o maior sucesso de bilheteria durante a era de ouro do cinema

---

<sup>13</sup> Edda é uma coleção de poemas sobre a mitologia nórdica/germânica, incluindo histórias com personagens como Odin, Thor e Loki, ou Woden, Donar e Loki para os alemães. Tácito, por sua vez, foi um historiador romano cujos escritos abordam os povos germânicos a partir da perspectiva do Império Romano no século I d.C. (Koehne, 2014).

alemão (Feilchenfeldt et al., 2010) e é impossível negar que sua narrativa não tenha surtido grande impacto nas audiências da época devido ao esforço em construir um modelo de identidade nacional alemã, baseado no modo como tal passado mítico foi corrompido com o assassinato do homem heroico e o ressentimento da mulher viúva, figuras essas evocativas da recente Grande Guerra.

A mobilização feminina dentro do NSDAP foi severamente restringida após o partido assumir o poder em 1933. A introdução de novas leis de censura e a implacável perseguição política direcionada a diversas organizações resultaram no efetivo silenciamento dessas mulheres, que anteriormente haviam considerado a possibilidade de debater lideranças políticas dentro do Nacional-Socialismo (Rupp, 1978). Nesse sentido, o espaço das mulheres no partido foi progressivamente limitado, tendendo aquelas a ser principalmente relegadas a grupos e organizações de mães e jovens que buscavam desenvolver habilidades para a sua futura função materna em *prol da raça* (Bridenthal et al., 1984). Dados referentes ao ano de 1939 revelam que as duas principais organizações femininas dentro do NSDAP, a *Bund Deutscher Mädel* (BDM, Liga das Moças Alemãs) e a *Deutsches Frauenwerk* (DFW, Obra das Mulheres Alemãs), contavam com um total de 3,3 milhões de membros, todas elas subordinadas à liderança e direção masculina (Bridenthal et al., 1984). Nesse contexto, embora sua presença fosse massiva, as mulheres estavam sub-representadas e ocupavam posições marginais (Gupta, 1991).

De facto, durante o período do Terceiro Reich, uma perspectiva preponderantemente masculina imperou no que se refere ao papel das mulheres na sociedade (Gupta, 1991). No livro *Mein Kampf* de Adolf Hitler, publicado em 1925, que se destaca como um dos pilares ideológicos do nacional-socialismo, observa-se uma notável ausência de referências às mulheres. Conforme observou Rossy (2011), embora o livro aborde uma ampla gama de temas, incluindo ameaças de guerra e alusões a assassinatos em massa, a abordagem de Hitler em relação às mulheres é restrita à questão da maternidade. Ele condena veementemente o controle de natalidade, sustentando que essa prática permitiria "preservar até mesmo os mais fracos" (Hitler in Rossy, 2011, p. 53). Essa ideia foi posteriormente refletida em políticas públicas, como a esterilização compulsória de mulheres com doenças hereditárias (Bock, 1983). Além disso, a visão do líder nazi sobre o processo de gestação estava limitado a uma perspectiva puramente biológica, com motivações eugênicas, negligenciando a compreensão do fenômeno como uma questão socio-feminina mais ampla (Rossy, 2011). O líder do NSDAP, se esforçava para refutar discursos, como o comunista, que alegavam que os nazis restringiam o papel da mulher à procriação (Gupta, 1991). Em um comício direcionado às mulheres, Hitler expressou que "não é degradante para nenhuma mulher ser mãe... ao contrário, é uma grande honra" (Hitler in Gupta, 1991).

Ao fundamentar a organização social em preceitos biológicos, como o racismo e o sexismo, a visão de mundo nacional-socialista limitava-se a perceber a mulher única e exclusivamente com base na sua distinção dos homens, enfatizando a maternidade como sua principal atribuição (Bock, 1983). No entanto, isso não implicou uma menor importância do apoio feminino ao partido, o *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP, Ministério para o Esclarecimento do Povo e

Propaganda), que sob a liderança de Joseph Goebbels, conferiu à perspectiva feminina uma das prioridades do regime (Bridenthal & Koonz, 1984).

Ao assumir o cargo de ministro da propaganda, Goebbels proferiu, de forma deliberada, seu primeiro discurso público direcionado a uma audiência feminina, que ele chamou de "feliz coincidência" (Goebbels, 1934, p. 118). Nessa ocasião, enfatizou que "a mulher é a educadora da juventude e, portanto, a portadora da promessa do futuro" (Goebbels, 1934, p. 121). Tal discurso indica que o regime nazi via o papel das mulheres na sociedade, restrito à maternidade, não apenas como uma função de procriação para solucionar os problemas demográficos do país, mas também como uma atividade fundamental na doutrinação das futuras gerações dentro da perspectiva ideológica do partido, ou seja, as mulheres eram vistas como garantia da perpetuação do Nacional-Socialismo. Na sequência, Goebbels complementou: "E se a família representa a fonte de força do povo, então a mulher é o seu cerne e o seu motor central" (Goebbels, 1934, p. 121).

Esse excerto evidencia o empenho da propaganda nacional-socialista em enaltecer o trabalho não remunerado das mulheres na esfera da maternidade e nas responsabilidades domésticas, enquadrando essas funções como fundamentais na construção da *Volksgemeinschaft* (Rupp, 1978). Traduzido como comunidade do povo ou comunidade nacional, o conceito de *Volksgemeinschaft*, que permeava a Alemanha do final do século XIX e início do século XX, desempenhou um papel crucial na propaganda nazi ao enfatizar a unidade patriótica baseada em uma mitologia racial e consciência alemã (Bridenthal et al., 1984). Inicialmente, o conceito foi utilizado pelo partido como uma posição política contrária ao sistema parlamentar da República de Weimar (Fulda, 2009). No entanto, ao direcionar a propaganda para as mulheres já na década de 1930, os nazis empregaram o *Volksgemeinschaft* para enquadrar a família como célula fundamental do povo, reforçando a ideia de que a "maternidade era a contribuição feminina para a comunidade nacional" (Gupta, 1991, p. 40). Resumidamente, o regime Nacional-Socialista utilizou o conceito de *Volksgemeinschaft* para subjugar os indivíduos à autoridade do partido e legitimar a exclusão de grupos considerados indesejáveis ou de *raças estranhas* dentro da comunidade nacional idealizada, como foi o caso da perseguição às mulheres judias e às lésbicas (Bock, 1983; Bridenthal et al., 1984).

Ao incorporar estrategicamente o conceito de *Volksgemeinschaft* na propaganda, o ministro tinha o objetivo de retratar as mulheres alemãs como *guardiãs da raça* e não associar sua feminilidade com vulnerabilidade e passividade, a exemplo dos preceitos vitorianos (Gupta, 1991). Nessa construção discursiva, a maternidade passou a ser vista como uma forma pela qual a mulher alemã poderia reafirmar sua suposta superioridade racial, força, robustez e vigor atlético (Gupta, 1991). A concepção de família nesse contexto era apresentada como uma interface que permitia a incursão do Estado nos domínios domésticos, representando, assim, um desvio revolucionário em relação à premissa liberal que sustentava a salvaguarda da unidade familiar contra qualquer interferência pública (Rossy, 2011).

Por meio de políticas públicas, o Nacional-Socialismo destruiu o individualismo e a privacidade, principalmente sobre a influência maternal na educação dos filhos (Gupta, 1991; Koonz, 2013). A

reconfiguração discursiva da família como um propósito dentro da comunidade nacional permitiu o enquadramento da função das mulheres na sociedade de acordo com as necessidades econômicas do regime (Gupta, 1991). Durante o período do Terceiro Reich, por exemplo, uma parcela da expressiva redução da taxa de desemprego pode ser atribuída as políticas governamentais que restringiram às mulheres ao ambiente doméstico (Rossy, 2011). Medidas como a concessão de incentivos fiscais e econômicos a casais jovens considerados racialmente adequados, nos quais a mulher assumia o compromisso de permanecer em casa, resultaram em uma significativa diminuição da força de trabalho e, portanto, menos trabalhadores desempregados (Gupta, 1991). Nessa perspectiva, é factível afirmar que parte da estabilidade econômica alcançada pelo regime teve como contrapartida o sacrifício das mulheres (Rossy, 2011), particularmente ao confiná-las em seus lares para mitigar problemas associados ao foro masculino. Em última instância, a confluência das convicções misóginas com os princípios sociais reacionários do nacional-socialismo culminou na institucionalização de retóricas como *ganhadoras duplas* no trabalho e lar.

Uma faceta ainda mais preocupante da aplicação do conceito de *Volksgemeinschaft* sobre as mulheres estava relacionada às consequências enfrentadas por aquelas que não podiam gerar filhos que atendessem às exigências raciais do partido (Bock, 1983). Richard Walther Darré (1895-1953), um intelectual nazi e ministro da agricultura do regime, criou um sistema que exemplifica como as mulheres estavam categorizadas no Terceiro Reich. Ao considerar a demografia nas áreas rurais do país, ele classificou as meninas alemãs em quatro categorias: as altamente adequadas para serem mães, as menos adequadas para serem mães, as inadequadas para serem mães e as totalmente inadequadas para a maternidade - uma tipologia remanescente da criação de gado (Darré *in* Gupta, 1991). Esta tipologia racista e sexista exemplifica de que maneira o sistema de categorização nazi referente às meninas dentro do regime espelhava a maneira pela qual as mulheres foram subjugadas e confinadas a uma alegada conformidade com a maternidade. Em suma, aquelas que não eram consideradas adequadas para serem *mães da raça* não tinham espaço de existência na *Volksgemeinschaft*, sendo inicialmente esterilizadas compulsoriamente, excluídas e marginalizadas nos campos de trabalho forçado e depois assassinadas em câmaras de gás (Bock, 1983).

Ao retratar algumas mulheres, as *racialmente superiores*, como participantes ativas na construção da comunidade nacional idealizada, o discurso nacional-socialista falava com a *Nova Mulher Alemã*. É plausível argumentar que o empenho de Goebbels e dos demais membros do partido em destacar o papel das mulheres como elemento central na *Volksgemeinschaft*, especialmente nessa função doutrinária de transmissão dos valores e ideais nacional-socialista às crianças, pode ter sido motivado pela relevância adquirida por elas em seus lares durante a Primeira Guerra Mundial e a República de Weimar. No entanto, apesar de valorizar a maternidade como uma expressão mais significativa do feminino ao desvinculá-la da simples continuidade da linhagem masculina, a concepção ideológica nacional-socialista acabou por condicionar a importância das mulheres apenas ao envolvimento em atividades relacionadas com o cuidado ou serviço de outras pessoas, como marido, família, nação ou *Führer*

(Tröger, 1984). Nesse sentido, o discurso da *Volksgemeinschaft* não impunha uma subalternidade direta das mulheres em relação aos homens. Ao invés disso, tentava mobilizar as mulheres para que elas decidissem por si só serem submissas ao regime. A experiência da República de Weimar pode ter mostrado às mulheres na Alemanha que podiam fazer os mesmos trabalhos que os homens, porém, o Nacional-Socialismo perguntou se elas deveriam seguir esse caminho.

A propaganda nacional-socialista explicitamente criticava a *Nova Mulher Alemã* como um símbolo da suposta degeneração da sociedade na democracia de Weimar (Bridenthal et al., 1984). No entanto, os membros do partido, incluindo Goebbels, reconheciam que essa imagem da mulher não se limitava apenas à cultura das *flappers*. Ao contrário, a *Nova Mulher Alemã* era caracterizada por sua participação no processo de votação, controle de natalidade, realização de abortos ilegais e recebimento de melhores remunerações, o que a tornava mais presente nos escritórios, fábricas e lares do que em cafés e cabarés (Bridenthal et al., 1984). Essa nova caracterização das mulheres alemãs, construída ao longo das décadas de 1910 e 1920, pode ser vista na propaganda nazi através da forma como as mães solteiras, independentemente de suas particularidades, fossem elas viúvas, divorciadas ou não-casadas, eram retratadas como *heroínas da raça* (Koonz, 2013).

A caracterização da mulher como um elemento central na *Volksgemeinschaft*, juntamente com o surgimento do antagonismo em relação à não-mulher, exemplifica de forma evidente como a ideologia nacional-socialista pode ter absorvido as transformações sociais representadas na comunicação social da época e as manipulou como instrumento para alcançar seus objetivos políticos. Através de enquadramentos que valorizavam a maternidade, como a exaltação das mães solteiras, a propaganda nazi forneceu justificativas para a política do regime que obrigava as mulheres consideradas racialmente adequadas a terem filhos (Koonz, 2013). Na outra face desse esforço político estava a perseguição das mulheres tidas como racialmente inadequadas para a *Volksgemeinschaft* idealizada – todas obrigadas a trabalharem sem remuneração ou mal pagas (Bock, 1983). Assim, a hipótese presente neste trabalho sugere que a propaganda nacional-socialista assimilou, reenquadrou e manipulou as transformações que ocorreram na esfera pública alemã em relação às mulheres durante o período subsequente à Primeira Guerra Mundial. Isso implica perceber como a propaganda, por meio de sua abordagem discursiva, espelhou as políticas públicas do Terceiro Reich que conferiram às mulheres uma posição de inferioridade em relação aos homens, especialmente ao restringi-las às suas capacidades de gerar indivíduos considerados racialmente adequados ao regime.

Conforme mencionado anteriormente, Thea von Harbou exerceu um papel de destaque na produção de filmes que delineavam o papel da mulher na sociedade nacional-socialista durante todo o regime. Ademais, seu notável contributo para a consolidação da indústria cinematográfica na década de 1920 (Scholz, 2015) proporciona uma perspectiva esclarecedora para a compreensão da transformação da representação da mulher alemã na esfera pública. Na próxima seção, discutiremos a delimitação do escopo da pesquisa, a metodologia adotada neste trabalho e a subsequente análise do conteúdo relacionado às obras cinematográficas de von Harbou.

## CAPÍTULO 3

### METODOLOGIA

Neste capítulo, abordaremos a metodologia que orienta a pesquisa: a *Análise do Discurso* de Michel Foucault, que chamaremos de ADF. Compreenderemos porque a ADF se apresenta como uma metodologia adequada para esta investigação e exploraremos suas ferramentas metodológicas que possibilitam a análise de como as *imagens visuais*, enquanto práticas discursivas, não apenas refletem as relações de *poder* existentes, mas também carregam um conjunto de *conhecimentos* que produzem sujeitos e subjectividades (Rose, 2007).

Conforme ressaltado por Foucault, o discurso é um conjunto de afirmações que estruturam a compreensão do mundo e podem estar manifestados por meio de imagens e textos – ou até onde a linguagem permite (in Rose, 2007). Além disso, o discurso é considerado produtivo, pois tem a capacidade de disciplinar os sujeitos não pela imposição de regras de comportamento, mas sim ao moldar a própria percepção do sujeito humano (Foucault in Rose, 2007). Para o autor, o *conhecimento*, longe de ser objetivo e imparcial, é moldado e influenciado pelas estruturas de *poder* presentes no discurso (Foucault in Rose, 2007). Portanto, na perspectiva Foucauldiana, o discurso não consiste apenas nas expressões verbais ou visuais sob as quais se manifesta, mas também no conjunto de conhecimentos, instituições, sujeitos e práticas que o definem como tal (Rose, 2007).

Diversos significados podem ser comunicados por meio do discurso, principalmente através de *imagens visuais* que articulam um conjunto heterogêneo de ideais e que tornam “certas coisas visíveis de formas particulares, e outras coisas invisíveis, por exemplo, e os sujeitos serão produzidos e atuarão dentro desse campo de visão” (Rose, 2007, p. 137). Neste sentido, as *imagens visuais*, enquanto discursos, têm a capacidade intrínseca de forjar perspectivas particulares em relação a questões sociais, como as referentes a classe, raça, gênero e sexualidade (Rose, 2007). Koschorke (2016) argumenta que parte do poder das construções discursivas reside no facto de conseguirem oferecer um conjunto específico de soluções para os problemas sociais. De uma maneira geral, os meios de comunicação visuais, como pôsteres, fotografias e filmes, por incorporarem ao mesmo tempo inúmeras ideias, diferentemente da fala e da escrita, além de deterem um potencial pedagógico, são poderosos meios de propagação dos interesses subjacentes às visões de mundo que incorporam (Rossy, 2011).

Um exemplo de como o *poder* produz *conhecimento* pode ser identificado no discurso da historiografia tradicional. Neste contexto, é comum que o discurso estabeleça a experiência masculina como o padrão universal da história, relegando a vivência das mulheres, que constituem pelo menos a “outra metade da humanidade”, a uma condição de subalternidade (Bock, 1989, p.10). Isso tem como consequência a percepção das mulheres como meras observadoras dos eventos históricos, o que não nega apenas o reconhecimento de seu papel enquanto sujeitos históricos, mas também obscurece como fatores socioculturais são percebidos de forma diferente pelos gêneros (Bock, 1989). Rose (2007) argumenta que, muitas vezes, os discursos que constroem a feminilidade são forjados de modo a fazer

da mulher um sujeito visto, ou seja, um sujeito objeto da visão do homem.<sup>14</sup> O discurso do determinismo biológico, especialmente no que diz respeito à dimensão de gênero, por exemplo, fundamenta-se na dicotomia sexual entre homens e mulheres para legitimar as desigualdades socioculturais existentes (Bock, 1989). Esse discurso promove a ideia de que as diferenças de gênero são intrinsecamente naturais, tornando-as, assim, imutáveis e inquestionáveis. Ao considerar essa perspectiva, podemos concluir que o discurso da História Geral, ao adotar uma aparente neutralidade de gênero, acaba por restringir nossa visão do sujeito feminino, retratando-o como passivo e também o disciplinando a um reflexo da visão masculina. Além disso, ao enquadrar as diferenças como naturais, promove um comportamento conformista em relação às desigualdades de gênero.

Tendo em mente que a *Análise do Discurso Foucauldiana* tem como objetivo compreender a estrutura das afirmações que formam o discurso, devemos nos atentar a como tais afirmações estão construídas linguisticamente, o que engloba identificarmos elementos como: escolha de palavras, estilo de expressão e organização textual (Rose, 2007). Questões como “Quem está proferindo esses enunciados e em que circunstâncias?” (Tonkiss in Rose, 2007, p. 148) podem auxiliar na investigação, orientando a compreensão do contexto social em que determinadas afirmações estão inseridas. Por outras palavras, é importante entender quem está fazendo determinadas afirmações, expressadas através de discursos, e em que circunstâncias específicas elas são feitas.

Neste sentido, ao analisarmos um discurso, seja ele em texto ou em *imagem visual*, torna-se imprescindível considerar a *intertextualidade*. Isso significa avaliar como os significados presentes no discurso não são autônomos, mas sim influenciados e moldados pela presença e pelo contexto de outros textos ou imagens (Rose, 2007). Dessa forma, a exploração da *intertextualidade* ajuda a desvendar a formação discursiva subjacente e a revelar os possíveis significados contidos no discurso, bem como sua reprodução sob múltiplas formas (Rose, 2007). A constância de um conceito em vários textos, como explicado por Rose (2007), sugere sua relevância no discurso. Em resumo, o processo de análise e interpretação do discurso encontra suas bases factuais na *intertextualidade*, ou seja, ao considerar que o discurso não está isolado, podemos refletir sobre como os contemporâneos da obra analisada interpretariam seus símbolos e sinais, principalmente considerando a sua repetição (Rose, 2007).

O processo de recolha de fontes, ou seja, a busca pelos discursos que serão analisados, deve seguir um processo sistemático, conforme enfatiza Rose (2007). Para promover uma análise do discurso eficaz, é crucial estabelecer conexões substanciais entre as fontes de informação e as fontes discursivas que serão submetidas à análise, utilizando palavras-chave pertinentes (Rose, 2007). Portanto, deve-se identificar conceitos que serão observados nas fontes.

Após o processo de seleção das fontes a serem analisadas, há a etapa de interpretação e codificação das fontes (Rose, 2007). As estratégias de interpretação da organização retórica do discurso analisado, de acordo com Rose (2007), podem ser resumidas da seguinte maneira:

---

<sup>14</sup> Na discussão, sobre a construção da imagem da mulher como sendo falocêntrica, Rose (2007) emprega os termos *fetichista* e *voyeurista*.

“(1) olhar para as suas fontes com novos olhos; (2) mergulhar nas suas fontes; (3) identificar temas-chave nas suas fontes; (4) examinar os seus efeitos de verdade; (5) prestar atenção à sua complexidade e contradições; (6) procurar o invisível e o visível; (7) prestar atenção aos pormenores.” (Rose, 2007, p. 158).

Por fim, Rose (2007) sugere as seguintes estratégias para tornar o processo interpretativo menos subjetivo:

“(1) utilizando provas textuais ou visuais pormenorizadas para apoiar a sua análise; (2) utilização de pormenores textuais ou visuais para apoiar a sua análise; (3) a coerência que o estudo confere ao discurso analisado; (4) a coerência da análise em si; (5) a coerência do estudo em relação a investigações anteriores relacionadas; (6) a análise de casos que contrariam a norma discursiva estabelecida pela análise, a fim de afirmar a perturbação causada por tais desvios.” (Rose, 2007, p. 161).

Encerrando esta secção dedicada à metodologia da *análise do discurso Foucauldiana*, na próxima etapa deste trabalho será apresentada a composição detalhada do corpus analítico que servirá como base para as investigações e reflexões posteriores.

### **3.1. Corpus analítico**

Dado que os discursos são articulados através de uma ampla gama de imagens, textos e práticas, pode-se recorrer a diversas fontes legítimas para investigar como determinado conjunto de eixos de *conhecimento* está estruturado e qual o tipo de *poder* por si legitimado (Rose, 2007). No caso de Thea von Harbou, sua carreira como guionista abrangeu mais de oitenta filmes, atravessando diferentes regimes políticos na Alemanha do início do século XX (Feilchenfeldt et al., 2010). Esses filmes não se limitaram a um único género e incluem: dramas, comédias, filmes de terror, suspense, épicos e romances (Scholz, 2015). Soma-se a isso o facto de a colaboração de von Harbou com diversos diretores, cada um dos quais com seu estilo distinto, ter resultado na criação de diversas abordagens visuais que deram vida às suas ideias. Assim, sua extensa filmografia oferece uma ampla gama de imagens, textos e práticas por meio das quais o discurso foi articulado, permitindo a observação das suas ideias sob múltiplas formas. Essa diversidade torna von Harbou uma fonte relevante, uma vez que seus filmes desempenharam um papel significativo na criação e disseminação de conteúdos junto às audiências alemãs.

Além de suas contribuições como guionistas, o envolvimento profissional da escritora abrangeu outras atividades, incluindo, em alguns casos, seu desempenho como supervisora de elenco e, em outros casos, como revisora de argumentos para que estes atendessem às diretrizes ideológicas do NSDAP (Scholz, 2015). Vale a pena destacar que, em algumas obras, como no filme *Kolberg* (1945), embora

tenha contribuído para o guião (Feilchenfeldt et al., 2010), sua participação não está creditada. Assim, considerando a complexidade da atividade profissional de von Harbou na indústria cinematográfica e tendo em vista a sistematização das fontes pertinentes à pesquisa – o que implica elencar as fontes produtivas a fim de viabilizar esta análise (Rose, 2007) –, concentrar-nos-emos exclusivamente nos filmes em que ela recebeu créditos como guionista no período entre 1919 e 1945.

O subsequente passo de sistematização das fontes envolveu a identificação dos filmes disponíveis para visualização, assegurando simultaneamente sua qualidade. Durante esse processo, determinadas produções, como os dois primeiros guiões de von Harbou, *Die Legende von der heiligen Simplicia* (A Lenda de Santa Simplicia) de 1920, dirigido por Joe May, e *Das wandernde Bild* (A Imagem Errante) de 1920, com direção de Fritz Lang, não continham os interlúdios no idioma original, em inglês ou em português. Esta circunstância, por sua vez, comprometeria a análise, sendo que tais filmes foram, portanto, excluídos do corpus analítico. Após a conclusão do processo de pesquisa, busca e seleção das fontes, o corpus analítico resultou em doze filmes, sendo seis produzidos durante o período da República de Weimar e outros seis no contexto do Terceiro Reich.<sup>15</sup>

A partir da elaboração deste conjunto de fontes, os filmes que compõem o corpus analítico deste trabalho são: *Vier um die Frau* (Quadro ao Redor da Mulher) de 1921, *Der müde Tod* (A Morte Cansada) de 1921, *Der brennende Acker* (O Campo em Chamas) de 1922, *Die Nibelungen: Siegfried* de 1924, *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* de 1924, *Metropolis* de 1927, *Elisabeth und der Narr* (Elisabeth e o Tolo) de 1934, *Der alte und der junge König* (O Velho e o Jovem Rei) de 1935, *Der Herrscher* (O Soberano) de 1937, *Jugend* (Juventude) de 1938, *Hurra, ich bin Papa!* (Urra, Eu Sou Papai!) de 1939 e *Annelie - Die Geschichte eines Lebens* (Annelie - A História de uma Vida) de 1941.

Para conduzir uma ADF metódica e perceber quais as fontes que merecem a nossa atenção e quais as que podem ser descartadas, por forma a estabelecer a sistematização do corpus analítico do trabalho (Rose, 2007), é essencial identificar os conceitos-chave articulados através do discurso cinematográfico de von Harbou. Os conceitos-chave que serão observados foram ideias trabalhadas ao longo da revisão da literatura, tais como: educadoras da juventude, *esferas separadas*, feminilidade burguesa, *guardiãs da raça*, *Heroína Nacional*, *influências estrangeiras*, maternidade, matrimônio, *natureza feminina* e *Volksgemeinschaft*. A análise subsequente examinará de maneira cronológica a transformação da representação da *Heroína Nacional* e de sua antagonista, a *Traidora da Nação*, nos filmes escritos por von Harbou. Além disso, observará como os conceitos-chave selecionados e previamente abordados na revisão de literatura nos ajudam a compreender a construção da identidade dessas personagens cinematográficas ao longo da República de Weimar e durante o Terceiro Reich.

---

<sup>15</sup> Em relação ao processo de busca por fontes, ressalte-se que, embora o período de maior produtividade de von Harbou tenha sido o Terceiro Reich, foi mais desafiador localizar essas produções, especialmente em estado satisfatório, em comparação com os filmes produzidos durante a República de Weimar, muitos dos quais, como *Metropolis*, são obras exaltadas.

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISE

No filme *Vier um die Frau* (Quatro ao Redor da Mulher), dirigido por Fritz Lang em 1921, é possível observar que o argumento de Thea von Harbou constrói discursivamente uma representação paradigmática da feminilidade burguesa (Gerdes, 2016). Essa representação é idealizada por meio da personagem Florence Yquem e antagonizada por sua amiga, Margot. A narrativa da obra concentra-se na vida conjugal de Florence e de seu marido, Harry Yquem, com ênfase na suspeita deste último da infidelidade da esposa. O argumento de von Harbou, desafia a perspectiva masculinista sobre as mulheres. No início da trama, a desconfiança de Harry em relação à infidelidade da esposa parece justificar-se. No entanto, à medida que uma retrospectiva se desenrola em três fases ao longo do filme, o que inicialmente parecia denunciar Florence revela-se diferente no final. Descobrimos que ela abdicou de seu amor da juventude devido à união matrimonial e, desde que soube do noivado arranjado, dedicou-se completamente a Harry, expressando devoção à instituição do casamento. Nesse contexto, o argumento desafia a concepção discutida por Rose (2007), que tradicionalmente retrata a mulher como objeto da visão masculinista e o homem como o sujeito observador.

Von Harbou subverte essa dinâmica ao validar, num primeiro momento, o olhar masculino representada por Harry, para depois a apontar como equivocada no final. Portanto, Harry, que é apresentado no início da trama como um corretor financeiro envolvido em atividades criminosas, é enquadrado como um homem problemático principalmente por não confiar em sua esposa. Florence, por sua vez, é enquadrada como vítima de um suposto equívoco masculino. A narrativa termina ao enfatizar que o atributo mais valorizado e heroico da protagonista é a sua lealdade ao matrimônio, culminando, no final, com a redenção de Harry por parte de Florence. Além de demonstrar sua lealdade, ela é também encarregue da missão de auxiliar o marido a aprimorar-se como indivíduo. No entanto, embora o argumento de von Harbou questione o olhar masculino sobre as mulheres (Rose, 2007), a autora submete a *Heroína Nacional* do filme à sua suposta adaptação nacionalista dentro da *Volksgemeinschaft*, resultando em uma redefinição da função da mulher na sociedade que, no caso de von Harbou, a enquadra como alicerce moral da nação.

A inclusão da personagem Margot, uma representante caricata da cultura das *flappers*, ou seja, estigmatizada como uma representante da presumida decadência moral das mulheres alemãs na República de Weimar (Bridenthal et al., 1984), serve como meio de salientar os aspectos tidos como virtuosos na personagem Florence, principalmente para afirmar a importância da mulher ideal alemã dentro do ambiente doméstico e fiel à instituição do matrimônio. Margot desafia as normas de gênero da época, que eram enquadradas como positivas por von Harbou, ao desprezar seu marido e envolver-se em diversos casos extraconjugais, um comportamento que contrasta com o de Florence. Em um ponto da trama, Margot confessa à amiga que: "Ontem conheci um cavalheiro no City Hotel, e hoje já...". Em

seguida, ela apresenta a Florence um convite que recebeu para encontrá-lo à noite. No final da trama, Margot é enganada e manipulada pelo homem com quem se encontrou no hotel.

O olhar, como discutida por Rose (2007), é uma construção discursiva que molda a percepção sobre as duas personagens. A problemática de Margot é enquadrada como consequência de seu comportamento infiel ao marido e a sua incursão em espaços masculinos, enquanto Florence é retratada como alguém que compreende a importância do casamento dentro da *Volksgemeinschaft*, sendo predominantemente representada em um ambiente doméstico. Conforme a argumentação de Rose (2007), os discursos visuais envolvem um processo que torna visível algumas características específicas, enquanto outras são ocultadas. No caso de Margot, sua infidelidade e as incursões em ambientes masculinos degrada a sua vida, levando a que seja enganada e manipulada pelos homens. Portanto, seu comportamento é percebido de forma negativa, pois torna visível principalmente a vulnerabilidade feminina, em contraste com a construção discursiva de Florence, que, ao ser representada principalmente em um ambiente doméstico, reforça a ideia de que o lar é um espaço seguro para as mulheres (Koonz, 2013) e que lá elas podem expressar de forma mais enfática sua superioridade moral. Essa distinção entre as personagens está em conformidade com o conceito de *esferas separadas* que prevalecia na época, justificando os papéis socialmente diferenciados dos gêneros com base em suas supostas disparidades biológicas. Isso reforçava o papel subordinado da mulher dentro do casamento (Bridenthal et al., 1984; Bridenthal & Koonz, 1984; Gupta, 1991), por exemplo.

Dessa forma, *Vier um die Frau*, tal como o nacionalismo alemão da época, defendia ideais conservadores em relação ao comportamento das mulheres, mesmo diante das mudanças sociais na República de Weimar (Gupta, 1991). O poder na construção discursiva de von Harbou enfatiza o sujeito feminino como vítima dos novos tempos, seja por meio de homens problemáticos, como Harry, ou de comportamentos mais liberais de algumas mulheres, como Margot. Nesse contexto, a autora argumenta que o aspecto heroico de Florence, assim como o de qualquer mulher nacionalista, reside na dedicação à instituição do casamento como sua contribuição para a *Volksgemeinschaft*. Von Harbou retrata assim a personagem da *Heroína Nacional* do filme como um pilar moral da sociedade, cuja função não apenas envolve permanecer resguardada dentro de casa, mas também inclui a responsabilidade de reabilitar o homem problemático (Gerdes, 2016). Isso está alinhado com a concepção de que as mulheres, devido às supostas características biologicamente determinadas, seriam pacificadoras naturais e, portanto, teriam o dever de mediar a reintegração dos homens na sociedade após o término da Grande Guerra (Bridenthal et al., 1984). Esse enquadramento resulta em uma reinterpretação das instituições que legitimavam a submissão da mulher ao homem.

O filme *Der müde Tod* (A Morte Cansada), também dirigido por Fritz Lang em 1921, oferece uma oportunidade de reflexão mais aprofundada sobre a maneira como von Harbou estruturou a compreensão das tensões entre os gêneros após a Grande Guerra e nos primeiros anos da República de Weimar (Bridenthal & Koonz, 1984). Esse detalhe é especialmente relevante no que diz respeito às construções discursivas acerca da solidão da *Nova Mulher Alemã*, que se viu diante do desafio de lidar com a morte

do homem, tanto fisicamente devido ao conflito bélico, quanto simbolicamente em relação às transformações sociais da época. A jornada da *Heroína Nacional* desenrola-se à medida que a protagonista, a *jovem mulher*, enfrenta a *Morte* em uma tentativa de trazer seu noivo de volta à vida. Neste sentido, a *Heroína Nacional* de *Der müde Tod* pode ser interpretada como a forma metafórica da *Nova Mulher Alemã* (Carter & Sandberg, 2020; Hagemann, 2002 & Kuhlman, 2008 in Quinn, 2017) e suas ações podem ser entendidas como a tentativa da mulher nacionalista em trazer o homem de volta a vida, ou seja, salvar o modelo de masculinidade alemã que enfraqueceu com a derrota na guerra. É importante salientar que o argumento de von Harbou reflete um conjunto de afirmações de cunho nacionalista e, sobretudo, conservador, relacionadas às transformações de gênero que ocorreram no país durante o fim da monarquia e o início da república (Bridenthal et al., 1984; Carter & Sandberg, 2020; Gupta, 1991; Quinn, 2017). O desfecho trágico da trama, no qual a protagonista falha nos desafios propostos pela *Morte* e escolhe morrer para estar com seu noivo, destaca a inadequação da *jovem mulher* à sua nova realidade sem a presença masculina.

A contextualização do cenário onde a história se passa expressa a forma como von Harbou enquadrando as transformações das normas sociais da época. Ao situar o vilarejo onde a história se desenrola num local conhecido como "a cidade de anteontem", a argumentista e Lang construíram um discurso visual que satirizou determinadas instituições sociais relacionadas com o sistema normativo do olhar masculino e como este percebe o seu lugar de poder na administração de uma pequena cidade na Alemanha. A cena traz cinco homens, velhos desleixados reunidos em uma mesa-redonda onde comem e bebem. São eles: o prefeito, o referendo, o notário, o físico e o professor. A mesa onde eles estão está posicionada sob um candelabro com cinco velas, que são seguradas pela escultura de uma mulher servente. Conforme a narrativa avança, descobrimos que as velas representam o tempo de vida de cada ser humano na Terra, o que, nesse sentido, sugere que a vida dos homens que governavam a cidade era sustentada pelo trabalho das mulheres, particularmente no que se refere ao cuidado de suas vidas. Foucault argumenta que a subjetividade não é uma característica essencial, mas sim um construto social (1972, in Rose, 2007). A maneira como um determinado tipo de personagem é representado discursivamente por meio de *imagens visuais* sugere uma construção social específica (Rose, 2007). Nesse contexto, esta cena do filme enfatiza uma perspectiva sarcástica dos administradores da cidade, especialmente na forma como o poder masculino se via enquanto estruturador da vida em comunidade. Essa construção discursiva sugere um conflito simbólico entre o que von Harbou considerava positivo na *nova* Alemanha da República de Weimar, reconhecendo a importância do trabalho não-remunerado das mulheres no lar e na família, e o que era negativo na velha Alemanha, ou seja, o olhar masculino que subjugava as mulheres, condenando-as a serem um sujeito observado, o que resultava na relativização do trabalho feminino, inclusive, enquadrado pela argumentista, como a sustentação da vida dos homens. Em contraste com Florence, que consegue salvar o marido e orientá-lo a ter um conjunto de comportamentos melhores dentro da *Volksgemeinschaft*, a *Heroína Nacional* de *Der müde Tod*, a *jovem mulher*, não consegue salvar seu noivo – o homem – da morte. O final trágico do argumento de

von Harbou reforça a ideia de que existe um protagonismo feminino dentro da organização da *Volksgemeinschaft*, mas que ele está subjugado à função de alicerce moral da nação, com o casamento como a instituição que permite às mulheres atuarem dessa maneira.

Em 1922, von Harbou e o diretor F. W. Murnau lançaram o filme de terror *Der Brennende Acker* (O Campo em Chamas). No enredo, a personagem Gerda se destaca como um protótipo da *Heroína Nacional*, cuja jornada é caracterizada por um despertar patriótico (Gerdes, 2016; Quinn, 2017). Inicialmente, Gerda adota um comportamento desviante em relação ao modelo de feminilidade burguesa preconizado por von Harbou em *Vier um die Frau*. Apesar de pertencer à aristocracia rural alemã, ela acaba por desvalorizar a instituição do matrimônio ao dar prioridade a atividades recreativas em detrimento das responsabilidades tradicionais das mulheres na família e no lar, rejeitando o noivado arranjado por seu pai com um homem nobre. Sua transformação e redenção, portanto, o seu despertar patriótico, têm início após o falecimento de seu pai, quando ela toma consciência de que sua comunidade enfrenta ameaças por parte de *forças estrangeiras*. No filme, essas forças são representadas por investidores vindos da capital que almejam explorar um campo de petróleo nas proximidades da aldeia. O primeiro indício da mudança na percepção de Gerda em relação às consequências de seus comportamentos desviantes na ordem da *Volksgemeinschaft* ocorre quando ela decide procurar o seu antigo noivo. Nesse encontro, Gerda expressa seu arrependimento, pede perdão ao homem e reconhece como uma das possíveis consequências de seus comportamentos erráticos o fato de que ele possa rejeitar suas súplicas de desculpas; porém, ele se mostra receptivo a ela. A segunda ação da *Heroína Nacional* de *Der Brennende Acker* está relacionada com o comportamento que ela adota quando os homens da capital chegam a aldeia. É Gerda, após seu despertar patriótico, que se torna responsável por frustrar os planos dos tais *invasores* da ordem da comunidade. Ela desempenha um papel crucial ao destruir o poço de petróleo que havia sido instalado nos campos circundantes à aldeia.

O discurso de *Der Brennende Acker* representa o casamento e o lar como instituições legítimas da mulher nacionalista alemã. Rose (2007) argumenta que o discurso não apenas molda o mundo, mas também influencia como ele será percebido. Nesse sentido, é possível concluir que o conjunto de afirmações apresentadas no filme, que retratam o comportamento de Gerda após seu despertar patriótico como positivo, molda uma compreensão na qual as mulheres devem valorizar as estruturas tradicionais de gênero no ambiente doméstico e na maternidade, como meio principal de preservação de suas identidades (Rupp, 1978), disciplinando o sujeito feminino por forma a encaixa-se nas estruturas patriarcais.

Além disso, outra construção discursiva acerca de Gerda refere-se ao fato de que, ao transcender o seu papel inicial de mulher egoísta, interessada apenas em satisfazer seus desejos pessoais, e ao se transformar em uma figura que compreende o lugar da mulher na *Volksgemeinschaft*, assim como seus deveres para a manutenção da ordem social, a personagem catalisa os conflitos internos das audiências femininas da época. Sua jornada envolve uma avaliação negativa do conjunto inicial de comportamentos adotados por Gerda, os quais, no entanto, embora estruturados como erráticos dentro das normas sociais,

não impõem uma impossibilidade de redenção, sugerindo que uma mulher que se desvie das instituições sociais nacionalistas, defendidas por von Harbou, pode alcançar a purificação ao reconhecer esses comportamentos como inapropriados e ao ajustá-los aos papéis femininos considerados positivos dentro da *Volksgemeinschaft*. Isso indica que, com o esforço adequado, o novo conjunto de comportamentos pode transformar a mulher patriótica em *Heroína Nacional*.

Ainda há a construção discursiva do contexto onde a história se desenrola: uma aldeia tradicionalmente alemã que corre o risco de ter sua ordem – considerada como natural – violada por *forças estrangeiras* que, por sua vez, representam as elites económicas e políticas da República de Weimar. Conforme Koonz (2013) explica, o regime democrático da época, com suas constantes crises económicas e sociais, era compreendido como uma estrutura política caótica que não conseguia oferecer respostas adequadas para os problemas do país. Neste sentido, o argumento de von Harbou constrói um conjunto de afirmações negativas associadas às políticas económicas de Weimar, principalmente ao estruturá-las como motivadas pela ganância de algumas *elites* – os investidores da capital – em detrimento do bem-estar do *Volk* – no filme representado pelos aldeões. O cenário pode ser interpretado como uma crítica nacionalista à República de Weimar aos olhos da argumentista, na medida em que serviu de pretexto para estruturar algumas instituições como antipatrióticas, a exemplo da exploração indiscriminada de recursos naturais em prol do capital financeiro. A estrutura discursiva da obra, portanto, sugere que a mulher patriótica, ou seja, a *Heroína Nacional*, é o sujeito que percebe os perigos que sua comunidade enfrenta e é quem pode lutar contra essas *forças antigermânicas* ao reconhecer seu papel como o alicerce moral da *Volksgemeinschaft*.

Conforme mencionado anteriormente, a saga *Die Nibelungen*, dirigida por Fritz Lang e lançada em 1924, é uma interpretação de von Harbou dos mitos presentes em *Nibelungenlied* (Schlatter in Scholz, 2015). Os dois filmes da saga, *Siegfried* e *Kriemhilds Rache* (A Vingança de Kriemhild), abordam o destino trágico da mulher considerada antipatriótica, a Traidora da Nação. Nestas obras, os comportamentos problemáticos das personagens femininas não podem ser atribuídos simplesmente à sua inadequação à estrutura patriarcal; em vez disso, eles são analisados à luz da maneira como os personagens masculinos enganam e manipulam as mulheres ao violarem as normas instituições sociais nacionalistas, influenciados por *forças estrangeiras*. O assassinato do herói mitológico alemão, Siegfried, no primeiro filme, desempenha a função discursiva de redenção dos erros cometidos por Brunhild e Kriemhild, cuja origem remonta ao complô masculino do início do filme. O suicídio de Brunhild encerra a primeira parte da saga, sendo ela a mente que arquitetou o plano de assassinato de Siegfried, após descobrir que ele a enganou, juntamente com o Rei Gunther, seu marido e irmão de Kriemhild. Neste sentido, as afirmações articuladas no guião de von Harbou sugerem mais uma vez que, mesmo em contextos desfavoráveis que possam deteriorar sua condição, a mulher deve permanecer fiel ao homem e desempenhar o papel de alicerce moral para a sua recuperação.

O desfecho crucial da narrativa se desenrola no segundo filme, *Kriemhilds Rache*. Nesta parte da saga, Kriemhild, além de se tornar a protagonista da trama, passa por uma notável transformação.

Enquanto esposa de Siegfried no primeiro filme, ela usava roupas brancas e sem grandes ornamentos. No entanto, enquanto viúva, ganha um ar mais sombrio que inclui roupas escuras e com desenhos marcadamente geométricos com formas angulares. Após descobrir a identidade dos assassinos de seu marido, Kriemhild decide casar-se com um estrangeiro como parte de seu plano de vingança. Ela escolhe o rei Átila dos Unos e, ao dar à luz seu primogênito, convida toda a sua família alemã e o reino para conhecer a criança. Durante a execução de seu plano, seu próprio filho é o primeiro a perecer, sendo brutalmente assassinado pelo personagem que matou o seu primeiro marido. No desfecho da trama, após a morte de todos os seus irmãos, Kriemhild finalmente consegue assassinar o algoz de Siegfried, mas também encontra seu trágico fim ao receber um golpe fatal nas costas desferido por um soldado germânico. A morte de Kriemhild, a mulher que, ao buscar vingança, provocou desordem dentro da *Volksgemeinschaft* e traiu a nação alemã, marca o retorno à ordem na comunidade. A vingança, que se tornou a tônica das duas personagens, acaba por conduzir toda a comunidade à catástrofe. É simbólico que, mesmo tendo encarnado o papel da esposa ideal em ambos os casamentos, o destino de Kriemhild seja selado pela traição ao não cumprir o seu papel de mulher fiel a comunidade. Outro exemplo ilustrativo ocorre quando a protagonista faz uso de sua característica biológica feminina de maneira inadequada para a *Volksgemeinschaft*. O equívoco na maternidade de Kriemhild é construído discursivamente no argumento de von Harbou a partir do fato de que, em vez de considerar o bem-estar futuro da comunidade nacional, ela dá à luz uma criança estrangeira que utiliza como moeda de troca em sua busca por vingança contra os assassinos de Siegfried.

Uma vez mais, a construção discursiva de von Harbou enquadra o problema das personagens femininas como originado no comportamento masculino, que também está disfuncional. Esse detalhe aponta para a percepção da época de que as mulheres iriam curar os homens feridos que voltavam da guerra (Gerdes, 2016), o que indica como o poder patriarcal, apesar das transformações sociais (Bridenthal et al., 1984), ainda estruturava algumas formações discursivas na cultura popular (Licciardi, 2018). Neste sentido, à medida que lhes é atribuída a superioridade moral dentro da *Volksgemeinschaft*, a estrutura discursiva da saga produz a compreensão de que as mulheres são responsabilizadas pela recuperação dos homens que foram corrompidos e precisam ser redimidos. Em *Die Nibelungen*, von Harbou reafirma as mesmas instituições patriarcais nacionalistas vistas nos filmes anteriores, aquelas que, se, por um lado, tornavam-nas sujeitos ativos na comunidade nacional, por outro subjugavam suas ações à família, ao homem ou à pátria (Rupp, 1978). No entanto, prevalece a diferença de que, neste caso, o olhar construído sobre o sujeito feminino aponta as mulheres que negam o seu papel dentro da *Volksgemeinschaft* como traidoras da pátria por atenuarem as crises internas da nação. A argumentista estrutura o discurso de modo a disciplinar as mulheres, indicando que, se não assumirem suas responsabilidades femininas de superioridade moral, ou seja, se não estiverem dispostas a compreender os erros dos homens, perdoá-los e orientá-los pelo caminho correto, a comunidade nacional poderia estar em risco de ser destruída.

A produção cinematográfica *Metropolis*, dirigida por Lang em 1927, representa mais uma prática discursiva de von Harbou que molda a identidade nacional alemã baseada na defesa da *Volksgemeinschaft*. Levando em consideração que "o discurso é um conhecimento particular sobre o mundo que molda a forma como o mundo é compreendido e como as coisas são feitas nele" (Rose, 2007, p. 136), é possível observar que a argumentista estruturou o ideal da mulher alemã, a *Heroína Nacional*, por meio de sua polarização com a *Traidora da Nação* – no caso do filme, a *Maschinenmensch* (homem-máquina)<sup>16</sup> – em um contexto de agitação social. Na construção discursiva de *Metropolis*, identificam-se os elementos analisados nos outros filmes e que apontam para uma compreensão mais aprofundada das questões de gênero na República de Weimar (Bridenthal *et al.*, 1984) e para a forma como von Harbou estruturava em seus textos uma compreensão de mundo nacionalista em meio à polarização política da época (Bridenthal & Koonz, 1984; Koschorke, 2016).

Em primeiro lugar; a personagem Maria, a *Heroína Nacional*, é concebida de acordo com as instituições e práticas que idealizavam uma feminilidade burguesa como a norma para todas as mulheres (Gerdes, 2016). Maria é uma mulher que se apresenta como altruísta e generosa, principalmente com as crianças pobres e os homens. Ela se coloca em prol dos demais de forma incontestável, como se fosse uma característica intrínseca à formação da sua identidade. Ela também demonstra qualidades tranquilizadoras e curativas ao atuar como guia espiritual dos trabalhadores. Neste sentido, Maria expressa aos trabalhadores de *Metropolis* um discurso que constrói uma compreensão específica do mundo, orientando-os sobre como enxergar os problemas de suas vidas, no caso do filme, a exploração da mão-de-obra operária. Além disso, ela demonstra coragem e disposição para lutar a fim de proteger a ordem na *Volksgemeinschaft*, quando se empenha em salvar as crianças da cidade, que foram abandonadas por suas mães. Portanto, Maria é a delicadeza de Florence Yquem em *Vier um die Frau* e a destreza da jovem mulher de *Der müde Tod* e de Gerda em *Der Brennende Acker*. Em segundo lugar; o contexto do filme é caracterizado como um período de desordem social que necessita de restauração, compartilhando semelhanças com a abordagem da heroína de *Vier um die Frau* e *Der Brennende Acker*. A crise também afeta a figura masculina, como analisado em *Der müde Tod* e *Die Nibelungen*. Sendo assim, o filme *Metropolis* articula de forma elaborada todos os conceitos-chaves observados da *Heroína Nacional* dos filmes prévios de von Harbou.

A figura de Maria, a *Heroína Nacional*, se sobrepõe à de sua réplica mecânica, a *Maschinenmensch*, que simboliza a *Traidora da Nação*. A introdução da personagem ciborgue, controlada por um cientista, tem como objetivo destacar os traços positivos de Maria, ao expor os comportamentos femininos considerados indesejáveis dentro da *Volksgemeinschaft*. A versão mecânica de Maria é apresentada como uma mulher descontrolada, sedutora e raivosa. Após ser concebida no laboratório do cientista excêntrico da cidade, a *Maschinenmensch* na forma de Maria aparece dançando para todos os homens mais ricos da cidade. Ela está seminua e hipnotiza todos eles para se subjugarem aos seus comandos. A

---

<sup>16</sup> Embora a tradução da palavra *Maschinenmensch* sugira um ciborgue masculino, é importante destacar que este termo é utilizado no filme para fazer referência a réplica mecânica do personagem Maria, a *Heroína Nacional*.

versão máquina da Maria também instiga os trabalhadores das camadas mais baixas da cidade, a se rebelarem contra os ricos. Ela os convence de pararem de trabalhar e destruírem as máquinas, o que ocasiona no início a ruína da cidade. Ao liderar os trabalhadores na revolta contra as elites políticas e econômicas que controlam Metropolis, a réplica mecânica de Maria assume características da mobilização socialista da época. No entanto, as consequências de seu comportamento, enquadrado como marxista, promovem o caos dentro da *Volksgemeinschaft*, quase resultando na morte de todas as crianças pobres, filhas dos trabalhadores de Metropolis. É simbólico que seja uma *Maschinenmensch*, ou seja, uma mulher que também é uma máquina, a responsável por instigar os trabalhadores a destruírem a ordem da *Volksgemeinschaft*. Nesse contexto, o argumento de von Harbou estrutura discursivamente a noção de que a *Maschinenmensch* é o bode expiatório dos problemas sociais da cidade. Além disso, se nos concentrarmos na explicação de Rose, (2007) sobre o que é tornado visível no discurso e o que permanece invisível, podemos perceber que, por meio da narrativa da obra, von Harbou constrói um conjunto de ideias que, antes de tudo, aponta a modernidade e suas máquinas como o problema central dos trabalhadores, enquanto oculta o papel das instituições que organizam o sistema econômico capitalista e o seu modo de produção. O discurso presente em *Metropolis* reflete a perspectiva ideológica nacionalista da escritora, bem como sua aversão às ideias socialistas.

Outra construção discursiva presente no filme está associada à analogia que representa Maria, a *Heroína Nacional*, como o *coração* da *Volksgemeinschaft*, desempenhando o papel de alicerce moral da nação. Maria é frequentemente retratada como uma figura religiosa ou profética, destinada a guiar os trabalhadores na disciplina dentro da *Volksgemeinschaft*, assim como orienta o *homem escolhido* a restaurar a ordem na comunidade. Através dessa analogia estabelecida no argumento de von Harbou, torna-se evidente seu esforço em estruturar uma concepção de mundo organicista sobre a sociedade, na qual os sujeitos sociais são compreendidos em função de suas supostas contribuições para a comunidade nacional, semelhante à relação dos órgãos na estrutura do corpo humano. Nesse contexto, as instituições atribuídas como legítimas a cada personagem do filme refletem sua utilidade individual na ordem nacional, na qual todos desempenham funções predefinidas de forma natural e, portanto, incontestáveis.

O desfecho de *Metropolis* reforça o ideal nacionalista de von Harbou, no qual cada indivíduo deve desempenhar o seu papel naturalmente concebido dentro da *Volksgemeinschaft*. Seu argumento estrutura uma compreensão de mundo na qual, se todos agirem de acordo com seus deveres, a sociedade prosperará. Isso disciplina os sujeitos a um comportamento conformista diante das desigualdades sociais. Em resumo, o conjunto de afirmações no discurso de von Harbou disciplina o sujeito feminino como o alicerce moral da sociedade alemã, ao conferir as mulheres a posição de único indivíduo capaz de impedir a destruição da nação. A personagem Maria representa a ideia de que nada é mais alemão do que a mulher alemã que aceita seus deveres na *Volksgemeinschaft*.

A primeira obra de von Harbou no Terceiro Reich foi *Elisabeth und der Narr* de 1934, um projeto no qual ela escreveu o argumento e também dirigiu o filme. A narrativa gira em torno de Elisabeth, filha de um banqueiro falido e estudante em um convento de freiras situado na fronteira entre a Alemanha e

a Suíça. Ela enfrenta um dilema comum a muitas jovens da época: a incerteza sobre os passos a serem seguidos após a conclusão de seus estudos. No entanto, sua trajetória é afetada quando o *Tolo* da cidade assassina seu pai. O desfecho da obra conduz Elisabeth, aparentemente sem alternativas, a ingressar na ordem de freiras de sua escola.

Apesar da narrativa do filme ter sido prejudicada pela censura e pelos cortes impostos (Deutsches Filminstitut, 2015), resultando em uma história confusa, o desfecho da história permaneceu intacto, culminando em uma conclusão fatalista sobre os perigos do mundo que afetam a juventude feminina. Neste sentido, as instituições que são defendidas no discurso da obra referem-se maioritariamente ao papel de figuras masculinas na jornada de uma jovem mulher alemã. No caso de Elisabeth, seu pai, um homem que tenta manter a filha salva dos perigos do mundo, o seu professor, que oferece conselhos sobre os dilemas de sua vida, e o *Tolo*, uma caricatura antissemítica de um homem obcecado por uma mulher alemã.

No que diz respeito a esta obra de von Harbou, uma análise mais aprofundada do discurso do filme pode ser enriquecida ao considerarmos sua censura (Deutsches Filminstitut, 2015). Podemos observar como as estruturas governamentais do regime Nacional-Socialista passaram a exercer controle sobre as instituições sociais que influenciavam a construção da representação do sujeito feminino no cinema. Se anteriormente o trabalho de von Harbou atendia à indústria cinematográfica em um contexto democrático, no qual a censura pouco afetava o seu trabalho, tudo mudou com a ascensão do Terceiro Reich. Sendo assim, *Elisabeth und der Narr* pode ser interpretado como uma adaptação do discurso nacionalista de von Harbou, conforme construído em seus argumentos durante a República de Weimar, à moldura ideológica nacional-socialista, o que resultou na instrumentalização do seu trabalho. O filme, que tenta oferecer uma perspectiva feminina nacionalista sobre questões de juventude, acabou por reestruturar essa abordagem para se adequar à ideologia nazi, manifestamente sexista e racista (Bock, 1983).

Em *Der alte und der junge König* de 1935, dirigido por Hans Steinhoff, podemos observar a construção do sujeito feminino nacional-socialista como “educadora da juventude e, portanto, a portadora da promessa do futuro” conforme defendido por Goebbels (1934, p. 121) em seu primeiro discurso público enquanto ministro. No filme, que é uma versão da história de sucessão de trono entre o rei da Prússia, Friedrich Wilhelm I, e seu filho, o príncipe Fritz, as mulheres estão sub-representadas. A esposa do rei, Friedrich Wilhelm I, é uma mulher de origem inglesa. Ela é introduzida na narrativa por meio de sua influência na criação de seus filhos, cerca de sete em uma faixa etária abrangendo tanto Fritz, que é um jovem adulto, como crianças pequenas. As crianças mais novas são frequentemente retratadas como disciplinadas. No entanto, seu filho mais velho, o herdeiro do trono, exhibe comportamentos desviantes e é repetidamente punido por seu pai. A mãe é culpabilizada pelo comportamento problemático de seu filho e por ele não cumprir adequadamente suas responsabilidades para com a nação. Nesse contexto, à mãe estrangeira, enquanto mulher, cabe-lhe a função de *educadora da juventude*, porém, por sua *raça estranha*, é enquadrada como responsável pelas disfuncionalidades

dentro da *Volksgemeinschaft* nacional-socialista. Isso sugere que, se antes von Harbou legitimava as instituições sociais com base em seu valor na tradição cultural alemã, agora ela estrutura seu discurso a partir de uma perspectiva racista sobre o que é considerado um problema para o grupo.

O filme *Derr Herrscher* (O Governante) de 1937, dirigido por Veit Harlan, é mais um exemplo de uma narrativa na qual as personagens femininas têm pouca representação, embora, neste caso, desempenhem um papel relevante no desenvolvimento da trama. Além disso, a obra retoma um tema comum nos guiões escritos por von Harbou na República de Weimar: o homem que precisa ser cuidado por uma mulher. Uma instituição que se apresenta como possibilidade de cura para o homem é o casamento. No início da trama somos apresentados a Mathias Clausen, um rico patriarca berlinense dono de uma siderurgia, cuja esposa acabou de morrer. A trama se desenrola à medida que seus filhos, todos adultos, começam a elaborar planos para se apropriarem da fortuna do pai. A realidade do patriarca se transforma quando ele decide se casar com a sua jovem secretária. Inken Peters é a personagem que promove uma melhoria na vida de Mathias e que o ajuda a ser um homem melhor na *Volksgemeinschaft* nacional-socialista. Ela, inclusive, passa a cuidar dele, apesar dos filhos de Mathias a maltratarem. A questão sectária entre Inken e Mathias é relevante na medida em que ajuda a estruturar uma compreensão de mundo onde a instituição do matrimônio deve ser composta por um homem maduro, cujo percurso profissional estável confere segurança material, e uma jovem mulher em idade fértil, ou seja, o sujeito feminino tem sua relevância no casamento a partir da sua capacidade de gerar filhos. A diferença de idades entre os personagens não é explicitada, no entanto, os atores tinham vinte e cinco anos de diferença, o que, no discurso visual, deixa evidente uma disparidade de idade. Além disso, é ao lado de Inken que o patriarca decide deixar a siderurgia e toda a sua fortuna ao Estado Nacional-Socialista. Esse detalhe no argumento de von Harbou estrutura uma perspectiva sobre a relevância do trabalho de cada indivíduo dentro do Estado.

Um exemplo elucidativo do determinismo biológico da ideologia nazi encontra-se no filme *Jugend* (Juventude) de 1938, dirigido por Veit Harlan. Nesta obra cinematográfica, a jovem Ännchen é apresentada como uma filha ilegítima, cuja mãe a abandonou para ser criada pelo tio, um sacerdote de um pequeno vilarejo. Ao longo de sua trajetória, Ännchen é incessantemente confrontada com o estigma do suposto pecado de sua mãe, gerando uma sensação de destino preestabelecido na comunidade onde vive. Todos presumivelmente antecipam que ela um dia fará o mesmo que sua mãe fez durante a juventude, engravidar sem estar casada. Quando um jovem retorna da cidade grande após concluir seus estudos, Ännchen e ele se envolvem romântica e sexualmente; entretanto, ele opta por não formalizar o matrimônio com ela. Diante da aparente falta de alternativas, Ännchen toma uma decisão trágica, cometendo suicídio. Seu tio, padre, organiza um funeral de cunho católico e enfaticamente refuta qualquer responsabilização atribuída a Ännchen pela tragédia, ao mesmo tempo em que não se nega a oferecer consolo ao jovem que seduziu a sobrinha. Em seu argumento, von Harbou construiu um discurso de que os comportamentos sociais surgiam como consequência de aspectos biológicos, principalmente os prejudiciais dentro da *Volksgemeinschaft*. No caso das mulheres, o filme sugere que

sua moral é pré-definida de forma biológica pelos seus pais. Neste sentido, constrói-se a perspectiva de que o comportamento humano é imutável, portanto, a não-mulher nada pode fazer para se transformar em *Heroína Nacional*. A construção discursiva nacional-socialista da personagem Ännchen disciplina os sujeitos femininos de modo a temerem que sejam naturalmente e, portanto, imutavelmente, vistas como indivíduos racialmente inadequados dentro da *Volksgemeinschaft*.

Em 1939, von Harbou lançou uma comédia para os cinemas chamada *Hurra, ich bin Papa* (Hurra, eu sou Pai), dirigido por Kurt Hoffmann. Neste filme, o protagonista da história, Peter Ohlsen, é enquadrado como um homem que enfrenta desafios em sua transição para a vida adulta. Com mais de 30 anos, ele não terminou os estudos, não tem trabalho e preconiza um mundo de festas e mulheres. Inicialmente, a narrativa destaca que, sem uma parceira adequada ao seu lado, Peter se encontra perdido e sem conseguir centrar-se no que é importante para um homem alemão. A jornada de Peter, marcada por sua transformação em um homem socialmente aceitável dentro do contexto nacional-socialista, inclui a compreensão da importância de ter uma mulher alemã ao seu lado por meio do matrimônio, refletindo as normas sociais da época. Ao contrário de outros filmes de von Harbou, nos quais as mulheres que rejeitam o matrimônio sofrem punições severas, Peter aprende sua lição de maneira humorística. Um dia, uma ex-namorada deixa uma criança em sua casa, alegando ser seu filho. A partir desse momento, Peter assume a responsabilidade pela criança e se transforma ao adotar o novo papel de pai. No desfecho da trama ele consegue concluir os estudos e se casa com a babá de seu filho. Portanto, a construção discursiva em *Hurra, ich bin Papa* estrutura uma compreensão de mundo de que um homem sem uma mulher é uma pessoa perdida. Além disso, a paternidade é estruturada de forma a disciplinar os homens para a importância do casamento racialmente adequado dentro da *Volksgemeinschaft* nazi. Em suma o filme evidencia que o homem solteiro é uma anomalia social que pode ser curada pela mulher nacional-socialista.

Em *Annelie - Die Geschichte eines Lebens* (Annelie - A História de uma Vida), von Harbou voltou a escrever um guião centrado na figura da *Heroína Nacional* que parte para a luta pela preservação de seu lar, família e pátria (Licciardi, 2018; Quinn, 2017). O filme de 1941 foi dirigido por Josef von Báky e conta a história de vida da personagem fictícia Annelie. A narrativa segue uma estrutura cronológica, exemplificando como os desafios na vida da protagonista foram marcados pelos eventos históricos da Alemanha, desde a fundação do império em 1871, ano em que ela nasce, até à sua morte, que ocorre no início da Segunda Guerra Mundial. A construção discursiva neste argumento de von Harbou busca retratar de forma universal inúmeras experiências que as mulheres alemãs sofreram na época, mas, principalmente, estrutura um conjunto de comportamentos e indica como elas deveriam interpretar seus sacrifícios e suas perdas à luz da ideologia nacional-socialista. Ao longo do filme, Annelie nunca demonstra cansaço ou desmotivação; pelo contrário, sua disposição e alegria em ajudar as pessoas ao seu redor são constantes. A *Heroína Nacional* morre sabendo que seus descendentes masculinos foram defender a Alemanha no campo de batalha e suas descendentes femininas geraram inúmeros filhos.

## CAPÍTULO 5

### CONCLUSÃO

Realizou-se, na presente dissertação, uma análise comparativa da transição da representação da *Heroína Nacional* e de sua antagonista, a *Traidora da Nação*, nos filmes de Thea von Harbou. A principal lição extraída desse estudo revela que a construção discursiva em relação ao papel da mulher estava subordinada à sua função na *Volksgemeinschaft*. Enquanto na República de Weimar as personagens femininas eram enquadradas como um sujeito moralmente superior aos homens e, portanto, encarregado de orientá-los na busca por uma melhoria pessoal, no Terceiro Reich, essa construção discursiva subjugou cada vez mais as mulheres a uma narrativa racial, na qual o determinismo biológico as definia dentro da sociedade nazi. O nazismo surge assim como formação discursiva cujos significados os filmes de von Harbou contribuiu para consolidar, ao produzir entendimentos particulares sobre as subjetividades de gênero, ráticas e de identidade nacional do regime. No estudo, identificaram-se duas principais limitações. A primeira delas concerne à relação entre a metodologia escolhida, a amostra e o tamanho do texto. A ADF exigiu uma revisão de literatura extensa com o propósito de contextualizar o trabalho, construir uma base intertextual que se articulasse com a análise proposta (Rose, 2007) e definir os conceitos-chave relevantes para o tema da pesquisa. Portanto, restou uma margem limitada para conduzir as análises de forma abrangente. A segunda limitação está relacionada à divisão comum que a literatura adota sobre a propaganda nacional-socialista ser dividida em dois períodos distintos, o primeiro durante o processo de nazificação da Alemanha e o segundo focado na mobilização das audiências para os esforços na Segunda Guerra Mundial (Gupta, 1991; Rossy, 2011). Nesse contexto, a amostra de doze filmes, sendo seis de propaganda nazi, possibilitou a identificação de diferenças nos argumentos de von Harbou durante esses dois períodos do Terceiro Reich. No entanto, não foi possível compreender de forma abrangente os principais pontos de discordância. Para isso, seria necessária uma análise que envolvesse, além da abordagem qualitativa, uma abordagem quantitativa, cuja metodologia buscasse observar os temas que se repetem de maneira sistemática ao longo dos filmes da cineasta. Além disso, a construção do discurso *Nós versus Eles* nas obras de von Harbou pressupõe um contexto continuamente ameaçado por influências estrangeiras. Portanto, futuras pesquisas podem se concentrar nos valores e instituições que o conceito de *Nós* buscava preservar, assim como compreender como eles estão legitimadas em seus filmes. Outra pista futura que emergiu durante a análise está ligada a um factor literário: a presença do elemento trágico nos argumentos da escritora. Todas essas pistas mencionadas sugerem a importância de uma investigação subsequente que estabeleça conexões entre as construções discursivas presentes nos filmes de von Harbou e as políticas públicas direcionadas às mulheres durante os períodos da República de Weimar e do Terceiro Reich. O objetivo deve estar centrado na análise das relações entre a produção do sujeito, tal como foi representado textualmente, e o exercício do poder político sobre os indivíduos.

## FONTES

- Böhm-Schuch, C. (1922). *Willst Du mich hören?: Weckruf an unsere Mädels*. (Vol. 1). Verband der Arbeiterjugend-Vereine Deutschlands.  
<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=idn%3D1113193468>
- Deutsches Filminstitut. (2015). *Relatório de censura em Elisabeth, die weiße Schwester von St. Veith*.  
<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f010788.htm#zensur>
- Goebbels, J. (1934). *Deutsches Frauentum. In Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden* (1st ed., Vol. 1, pp. 118–126). Zentralverlag der NSDAP.
- Statista. (2021). *Germany: Population from 1800 to 2020*. Retrieved from  
<https://www.statista.com/statistics/1066918/population-germany-historical/>
- Statista. (2023). *Geschlechteranteil bei Parlamentswahlen in der Weimarer Republik* [Gráfico]. Recuperado em 25/06/2023. Recuperado de  
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1084834/umfrage/geschlechteranteil-bei-parlamentswahlen-in-der-weimarer-republik/>



## BIBLIOGRAFIA

- Bach, S. (2007). *Leni: A Vida e Obra de Leni Riefenstahl*. Casa das Letras.
- Bär, G. (2022). *Grosses Kino: o cinema mudo alemão em Portugal* (1st ed.). Universidade Católica Editora, 2022.
- Bock, G. (1983). Racism and sexism in Nazi Germany: Motherhood, compulsory sterilization, and the state. In *Women and Violence* (Vol. 8, pp. 400–421). The University of Chicago Press.
- Bock, G. (1989). *Women's History and Gender History: Aspects of an International Debate* (Vol. 1, Issue 1).
- Böhm-Schuch, C. (1920). Die Politik und die Frauen: Frauenstimmen aus der Nationalversammlung. Beiträge der sozialdemokratischen Volksvertreterinnen zu den Zeitfragen. *SPD*.
- Bridenthal, Grossmann, A., & Kaplan, M. (1984). Women in Weimar and Nazi Germany. In R. Bridenthal, A. Grossmann, & M. Kaplan (Eds.), *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany* (1st ed., pp. 1–29).
- Bridenthal, & Koonz, C. (1984). Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women in Politics and Work. In R. Bridenthal, A. Grossmann, & M. Kaplan (Eds.), *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany* (Vol. 1, pp. 33–65).
- Carter, E., & Sandberg, C. (2020). Feminism and Women's Cinema. In T. Bergfelder, E. Carter, D. Göktürk, & C. Sandberg (Eds.), *The German Cinema Book* (1st ed., Vol. 1, pp. 386–406).
- Elias, N. (1997). *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX* (M. Schröter, Á. Cabral, & A. Daher, Eds.). Jorge Zahar Ed.
- Feilchenfeldt, K., Lang, C. L., & Kosch, W. (2010). *Deutsches Literatur-Lexikon - das 20. Jahrhundert: biographisch-bibliographisches Handbuch* (K. Feilchenfeldt, Ed.; Vol. 4). De Gruyter.
- Fulda, B. (2009). *Press and Politics in the Weimar Republic* (1st ed.).
- Gerdes, A.-M. (2016). *Der Krieg und die Frauen: Geschlecht und populäre Literatur im Ersten Weltkrieg* (A.-M. Gerdes & M. Fischer, Eds.; Vol. 16). Waxmann Verlag.
- Grafe, F., Patalas, E., & Prinzler, H. H. (1993). *Fritz Lang*. Livros Horizonte.
- Grossmann, A. (1984). Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against Paragraph 218. In R. Bridenthal, A. Grossmann, & M. Kaplan (Eds.), *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany* (pp. 66–86).
- Gupta, C. (1991). Politics of Gender: Women in Nazi Germany. *Economic and Political Weekly*, 26(17), 40–48.
- Knight, J. (1992). *Women and the New German Cinema (Questions for Feminism)*. Verso.
- Koehne, S. (2014). Were the national socialists a völkisch party? Paganism, christianity, and the Nazi christmas. *Central European History*, 47(4), 760–790.  
<https://doi.org/10.1017/S0008938914001897>
- Koonz, C. (1984). The Competition for a Women's Lebensraum, 1928-1934. In R. Bridenthal & A. K. M. Grossmann (Eds.), *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany* (pp. 199–236).

- Koonz, C. (2013). *Mothers in the Fatherland: Women, the Family and Nazi Politics* (1st ed., Vol. 24). Routledge. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203095447>
- Koschorke, A. (2016). *O Mein Kampf de Adolf Hitler* (C. Loureiro, Ed.; 1st ed.). Cavalo de Ferro.
- Licciardi, F. (2018). Women in Trieste: From “War Audience” to “Female Managers” in the Cinemas/Variety Shows during World War One. *Chronica Mundi*, 13(I), 273–287.
- Notz, G. (2018). *Wegbereiterinnen: Berühmte, bekannte und zu Unrecht vergessene Frauen aus der Geschichte* (1st ed., Vol. 1). AG SPAK BÜCHER.
- Quinn, E. (2017). At War: Thea von Harbou, Women, and the Nation. *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*, 33, 52–76. <https://doi.org/https://doi.org/10.5250/womgeryearbook.33.2017.0052>
- Rose, G. (2007). *Visual methodologies : an introduction to the interpretation of visual materials* (2nd ed.). SAGE Publications.
- Rossy, K. (2011, November 28). Politicizing Pronatalism: Exploring The Nazi Ideology Of Women Through The Lens Of Visual Propaganda, 1933-1939. *The Graduate History Review*, 49–77. <https://journals.uvic.ca/index.php/ghr/article/view/6478>
- Rupp, L. J. (1978). *Mother of the “Volk”: The Image of Women in Nazi Ideology* (L. J. Rupp, Ed.; 1st ed.). Princeton University Press. <https://www.ebsco.com/terms-of-use>
- Sandvoß, H. R. (2019). *Berlin Widerstand 1933 – 1945: Widerstand in Neukölln* (4th ed., Vol. 4). Gedenkstätte Deutscher Widerstand Publikationen. <https://www.gdw-berlin.de/angebote/publikationen/widerstand-berlin-1933-1945/>
- Scholz, J. (2015). Thea von Harbou (1888–1954). In J. S. J. Nemes (Ed.), *Women Screenwriters An International Guide* (pp. 376–380). Palgrave Macmillan. <http://www.palgrave.com/authors/archive.asp>.
- Sharp, I. (2014). Overcoming Inner Division: Post-suffrage strategies in the organised German women’s movement. *Women’s History Review*, 23(3), 347–364. <https://doi.org/10.1080/09612025.2013.820599>
- Tratner, M. (2006). Lovers, filmmakers, and nazis: fritz lang’s last two movies as autobiography. *Biography*, 29(1), 86–100.
- Tröger, A. (1984). The Creation of a Female: Assembly-Line Proletariat. In R. G. A. Bridenthal & M. Kaplan (Eds.), *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany* (1st ed., pp. 237–270).
- von Harbou, T. (2019). *Metrópolis* (P. Rissatti & A. Fromer Piazzzi, Eds.; 1<sup>a</sup>). Aleph.
- Wagner, B. (2013). Thea von Harbou. *Women Film Pioneers Project*. <https://wfpp-test.cul.columbia.edu/pioneer/ccp-thea-von-harbou>
- Wenzel, C. (1992). *Diesseits und jenseits der “Ära Zetkin” : Vorgängerin und Nachfolgerinnen*. <https://doi.org/10.25595/1849>