

**RESENHA: Heirich Zille e as políticas da caricatura na Alemanha –
1903/1929¹**

Malcolm Gee (Tradução: Daniel Rincon Caires)

Em 1929, durante o funeral de Heinrich Zille em Berlim, os respectivos delegados do Conselho Socialista Municipal e do Partido Comunista envolveram-se numa violenta alteração, disputando o legado artístico do falecido. Quando morreu, Zille era uma figura legendária, tão conhecida e querida na cidade que ambas as facções da esquerda combativa interessavam-se em se apropriar de seu trabalho e de sua reputação. E a obra de Zille era suficientemente aberta para permitir essas pretensões. De fato, em 1933, um de seus mais amistosos críticos, Hans Ostwald, tentou defender sua obra da censura, afirmando que Zille havia “exposto os males com a finalidade de auxiliar seus compatriotas a orientar-se para uma vida melhor. Inconscientemente, ele pavimentou o caminho para o movimento nacional-socialista e para a Nova Alemanha”². Esse ensaio dedica-se à análise das representações gráficas da vida em Berlim publicadas por Zille, especialmente sua produção anterior à Primeira Guerra Mundial, sob a luz tanto de sua enorme popularidade quanto de sua ambivalência política, coisas que, obviamente, não estavam conectadas.

Com exceção da série “*Korl e Vadding*”, que retratava as desventuras de dois matutos do interior no exército, os temas de Zille eram quase que exclusivamente extraídos da vida ordinária, geralmente da classe trabalhadora, nos distritos mais pobres ao norte e leste de Berlim, aos quais ele se referia como “*Mein Milljöh*” (meu *milieu*). Essa declaração de autenticidade era plenamente justificada: assim como centenas de milhares de seus companheiros berlinenses, Zille provinha de uma modesta família que migrara para a cidade no momento em que ela experimentava uma dramática expansão, a partir de meados do século XIX. Eles se estabeleceram no leste de Berlim, e logo o pai de Zille encontrou trabalho como mecânico³. Olhando em perspectiva, Zille se lembraria que as rudes dificuldades enfrentadas pelo pai o influenciaram na escolha profissional. Tendo

¹ Tradução de GEE, Malcolm. Heinrich Zille and the politics of caricature in Germany 1903-1929. *Etudes Balkaniques*, 44 (4). pp. 107-129. (2008) [N. do T.].

² FLÜGGE, M. Der publizierte Zille. – In: FLÜGGE, M. and NEYER, H. J. (eds) Heinrich Zille. *Zeichner der Grossstadt*. Dresden, Verlag der Kunst, 1997, 35-68. Este catálogo é uma fonte de informação e análise preciosa sobre o trabalho e a carreira de Zille. Ver também: RANKE, W. Heinrich Zille - Vom Milljöh ins Milieu - Henrich Zilles Aufstieg in der Berliner Gesellschaft. Frankfurt, Büchergilde Gutenberg, 1979; MURMANN, G. “Heinrich, lieber Heinrich!”. *Zille und seiner Zeit*. Düsseldorf, Droste, 1994.

³ FISCHER, L. Zilles Lebenslauf 1858-1929. – In: Heinrich Zille. *Zeichner der Grossstadt*, 283-312.

demonstrado talento para o desenho, recebeu treinamento em litografia, na década de 1870, e logo se empregou na “*Photographische Gesellschaft*” [Companhia Fotográfica], uma empresa que se especializara na reprodução colorida de obras de arte, um mercado que então florescia⁴. Acompanhando a mudança da companhia para Charlottenburg, Zille estabeleceu sua crescente família na região em 1892, e passou o resto de sua vida naquele distrito ocidental da cidade. Por meio de suas habilidades técnicas, e aproveitando-se das oportunidades oferecidas pela dinâmica economia de Berlin, Zille ascendeu para um patamar social superior ao de seu *milieu* original. Como apontou Matthias Flügge, nas etapas tardias de sua carreira de ilustrador, Zille, de fato, manteve alguma distância do submundo ao qual, aos olhos do público, havia se ligado intimamente⁵. “*Meister Zille*”, o artista proletário, era uma identidade cultivada, ainda que derivada de sua experiência pessoal e beneficiada por genuína simpatia por parte do artista.

Zille passou a exibir trabalhos assinados em 1901, sob a forma de desenhos e gravuras, e se tornou artista em tempo integral a partir de 1907, após perder o emprego na “*Photographische Gesellschaft*”. Esse progresso pessoal, que o tornaria famoso, só foi possível graças a duas novidades no campo da cultura alemã da virada do século: o advento das exposições organizadas pelas Secessões para apresentação de arte contemporânea, e a expansão da imprensa ilustrada. Logo em seguida ao seu estabelecimento formal, em 1898, a Secessão de Berlin se tornou o centro das atividades de arte moderna da cidade. Zille foi encorajado a desenvolver trabalhos autorais e a submetê-los ao júri das exposições por seus amigos escultores, August Gaul e August Kraus, ambos membros daquela associação. A Secessão promovia enfaticamente o naturalismo nas artes visuais. Representações da vida das classes trabalhadoras não eram comuns nas obras dos líderes da Secessão, Max Liebermann e Walter Leistikow, mas outros dois artistas estabelecidos, que eram também membros proeminentes, Hans Baluscheck e Käthe Kollwitz, trabalhavam com temas similares aos de Zille; além disso, o programa da associação privilegiava arte gráfica contemporânea, incluindo a de artistas estrangeiros que se dedicavam a representações da vida urbana, como Theophile Steinlen e Henri Toulouse-Lautrec⁶. O kaiser certamente se referia à Secessão de Berlin quando criticou as recentes tendências da arte moderna que,

⁴ ZILLE, H. Wie ich zu meinem Schicksal kam. – *Der Querschnitt*, 9, July 1929, 265-266.

⁵ FLÜGGE, M. *op.cit.*, 38-39.

⁶ Ver ALTNER, R. Der Einfluss der Berliner Secession auf die Aufsprägung des graphischen Stiles von Heinrich Zille.- In: Heinrich Zille 1858-1929. Berlin Information, 1982, 95-132, e FREITAG, M. Zille und die Secession. – In: Heinrich Zille. Zeichner der Grossstadt, 21-34.

ao invés de oferecerem ao povo ideais elevados para que neles se inspirassem, “representavam a miséria de maneira ainda mais vil do que ela realmente era”, e “afundavam-se na sarjeta”⁷. Essa crítica parecia talhada sob medida para as imagens que Zille fazia da vida na cidade: seis das obras que ele exibiu em 1901 intitulavam-se “*Da Berlin Sombria*”.

A primeira ilustração publicada de Zille, que apareceu no *Simplicissimus* em janeiro de 1903, intitulava-se simplesmente “*Aus Berlin*” [De Berlin – fig. 1]: mostrava um grupo de crianças experientes na vida das ruas brincando de *Friedrichstrasse* (rua que era então o centro do comércio sexual da cidade)⁸. *Simplicissimus* publicaria, ainda naquele ano, mais dois desenhos de Zille. Em 1904, ele foi contratado para ilustrar um jornal de existência efêmera, mas de alta qualidade artística, o *der Liebe Augustin*, de Viena⁹. Então, em 1905, Zille fez o seu *debut* no rival do *Simplicissimus*, espécie de complemento daquele, o periódico *Jugend*, com uma ilustração colorida de página inteira intitulada “Mercado de Natal de Berlin” (fig. 2) – uma imagem irônica de crianças mascateando ninharias na rua¹⁰. Foi nesse momento que sua segunda carreira deslanchou. Ele se tornou um colaborador habitual (ainda que minoritário) de ambos aqueles jornais de Munique (*Simplicissimus* e *Jugend*), e também passou a inserir trabalhos na imprensa de Berlim, particularmente no *Ulk*, o suplemento ilustrado do *Berliner Tageblatt*, e no *Lustige Blätter*, publicado por Otto Eysler, que se tornaria seu principal empregador até o início da Primeira Guerra. Seriam as duas grandes coletâneas de desenhos de Zille publicadas pela editora de Eysler, *Kinder der Strasse* (1908) e *Mein Milljöh* (1914), que estabeleceriam sua reputação de cronista oficial da vida das classes baixas de Berlim.

Como oficial habilidoso, Zille se beneficiou da expansão da imprensa no período do chamado *Grunderzeit*, pós-1871. Como artista, ele lucrou por conta do desenvolvimento da imprensa ilustrada, particularmente expressivo em Berlim e Munique na virada do século. Inovações tecnológicas revolucionaram as possibilidades de reprodução de imagens, tanto em preto e branco quanto coloridas; o progresso econômico e social havia gerado um vasto público urbano, educado e sedento por informações, opiniões e entretenimento; mudanças políticas haviam criado um espaço onde o debate e a crítica eram dinâmicos e abertos, ainda que ocasionalmente reprimidos. Essas situações proporcionaram uma era de ouro

⁷ Discurso na inauguração da Siegesallee 1901, citado em: Berlin um 1900. Berlinische Galerie, 1984, 199.

⁸ *Simplicissimus*, 7 44, 27.1.03. Ver o inestimável site www.simplicissimus.com.

⁹ FLÜGGE, M. op.cit., 45-46.

¹⁰ *Jugend*, 10, 3, 12.1.1905, 52.

para a imprensa em geral, e, notavelmente, para os jornais ilustrados que ofereciam sátira social e política¹¹. Quando Zille começou a vender suas obras para eles, *Jugend e Lustige Blätter* tinham tiragens de 50 a 60 mil exemplares por semana, e *Simplicissimus* atingia 100 mil¹². Esses jornais eram ‘progressistas’ – defendiam o pensamento crítico livre e a modernização da cultura e da sociedade da Alemanha. Politicamente, eram liberais, e não socialistas. De fato, o jornal humorístico mais bem-sucedido daquele período era o *der wahre Jacob*, publicado em Stuttgart e intimamente alinhado ao Partido Socialista. Ao que parece, Zille não publicou trabalhos nele antes da Primeira Guerra. Isso reflete tanto o caráter não-programático de suas representações da classe trabalhadora alemã quanto suas aspirações enquanto artista. *Der wahre Jacob* era um jornal popular que empregava a sátira para exercitar o proselitismo pela causa socialista. *Jugend, Simplicissimus* e, em menor escala, o *Lustige Blätter* eram conhecidos por sua postura crítica diante do *status quo*, mas também pela alta qualidade de seu conteúdo artístico. O fato de Zille publicar ilustrações nesses jornais, assim como sua eleição para a Secessão de Berlim, eram indicativos de reconhecimento pelo mundo da arte moderna. A natureza áspera de seus temas era, sem dúvida, importante para esse reconhecimento, assim como o humor sombrio com que os apresentava e, finalmente, o caráter pessoal e vívido de seu desenho. Os jornais de Munique usavam ocasionalmente ilustrações de Zille com o objetivo de diversificar seu conteúdo artístico e oferecer um vislumbre relativamente leve das estranhas e perturbadoras realidades do lado ‘oculto’ de Berlim. Observações divertidas das maneiras sociais e sexuais eram parte do programa do *Lustige Blätter*; os modernos e empobrecidos “tipos de rua” de Zille serviam como contraponto ao trabalho de outros colaboradores, como o de Ernst Heilmann, que ilustrava a vida e os costumes dos ricos¹³.

Zille aprendera as habilidades básicas do desenho de observação nos cursos noturnos de Theodor Hosemann. Sendo ele mesmo um ilustrador da vida de Berlim,

¹¹ Ver KOCH, U. E. e BEHMER, M. *Grobe Wahrheiten – Wahre Grobheiten. Feine Striche – Scharfe Striche. Jugend, Simplicissimus und andere Karikaturen-Journale der Münchner “Belle Epoque” als Spiegel und Zerrspiegel der kleinen wie der grossen Welt.* Munich, Reinhard Fischer, 1996; ALLEN, A.T. *Satire and Society in Wilhelmine Germany: Kladderadatsch and Simplicissimus 1890-1914.* Lexington, 1984; KOCH, U.E. *Paris-München-Berlin: Illustrierte humoristisch-satirische Journale im Wandel des Zeitgeistes (1871-2005).* – In: ZIMMERMANN, C. and SCHMELING, M. (eds), *Die Zeitschrift - Medium der Moderne. La Presse magazine – un média de l’époque moderne.* Bielefeld, Transcript, 2006, 157-184.

¹² ROBERTSON, A. *Karikatur im Kontext. Zur Entwicklung der sozialdemokratischen illustrierten satirischen Zeitschrift Der Wahre Jacob zwischen Kaiserreich und Republik.* Peter Lang, 1992, 327.

¹³ Sobre Eysler e o *Lustige Blätter* ver KOCH, U. E. *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848-1890.* Cologne, 1991, 263-269; MOSZKOWSKI, A. *Das Panorama meines Lebens.* Berlin, 1925, 95-112. Moszkowski foi o editor do *Lustige Blätter*. O único programa daquele jornal, de acordo com o editor, era “evitar a parcialidade e o tédio”.

Hosemann estimulou essa linha de trabalho em seu pupilo. O estilo maduro de Zille, no entanto, era bastante diferente daquele de seu antigo mestre, que era mais enraizado nas convenções do século XIX. Georg Hermann, comentando sobre isso na introdução que escreveu para a coletânea “*Mein Milljöh*”, afirmou que “o estilo de Zille era totalmente próprio, incomparável, como o de nenhum outro artista”¹⁴. A suposição de que ele criara um estilo pessoal virtualmente sem ajuda de ninguém era enganosa: quando começou a se desenvolver como artista, na virada do século, Zille claramente procurava inspiração e orientação na obra de ilustradores contemporâneos interessados na representação das classes mais baixas e na vida da grande cidade. O estilo elegante do desenho de Max Klinger, assim como seu costumeiro uso denso de tonalidades escuras, foram uma influência inicial, mas Zille foi particularmente atraído para a maneira mais severa de Käthe Kollwitz. Várias obras do início dos anos 1900, incluindo duas representações de tentativas de suicídio de mulheres – “*Des Lebens satt*” (Farta de viver, fig. 3) e “*Ins Wasser*” (“Dentro d’água”, nesse caso segurando uma criança fig. 4) remetem a gravuras de Kollwitz, por seu uso de fortes contrastes tonais e pelo recurso a linhas duras e vigorosas na tentativa de criar imagens de pobreza e sofrimento¹⁵. Zille também encontrou modelos para a representação da vida urbana pobre nas ilustrações de Theophile Steinlein, que eram largamente disseminadas nas imprensas da França e Alemanha. Conforme desenvolvia a dimensão cômica de seu trabalho, Zille esteve particularmente atento aos exemplos oferecidos por ilustradores do *Simplicissimus*. Th. Heine e seus colegas combinavam leveza e crítica social através do uso dos artifícios da caricatura – redução e exagero – com vistas a zombar de um amplo rol de personalidades e tipos sociais¹⁶. A partir de seu início marcado por uma abordagem realista de estilo e objeto, e empregando uma variedade de técnicas, desde o desenho a tinta com linhas de contorno bem definidas até composições com tonalidades mais atmosféricas, Zille estabeleceu um gênero próprio e distinto, no qual apresentava um conjunto de figuras típicas, claramente identificadas como habitantes da “Berlin subterrânea”, que eram registrados em tom cômico, afetuoso e às vezes trágico, por meio da distorção e da simplificação – e com forte uso de narrativa. A

¹⁴ HERMANN, G. Heinrich Zille. – In: ZILLE, H. *Mein Milljöh*. Berlin, Eysler & Co., 1914, 3-6. (Reimpresso em Colônia, Fackeltrager, 1967).

¹⁵ Ver HÜHNS, I. Zur Naturalismusauffassung in der Druckgraphik Heinrich Zilles (1890-1906). – In: Heinrich Zille 1858-1929. Berlin Information, 1982, 63-93. Also: OSMOND, J. The women of Berlin: representations by Zille, Kollwitz and Baluschek. – In: NILSSON, L. (ed.) *Urban History in Comparative Perspective*. CD Rom, Stockholm, Institute of Urban History, 2007.

¹⁶ BENECKE, G. The politics of outrage: social satire in the cartoons of ‘Simplicissimus’ 1896-1914. – In: *Politics in cartoon and caricature*. 20th Century Studies, 13/14, December 1975, 92-109.

economia de meios e um certo grau de desalinho e limitação técnica na verdade contribuíram para o caráter do trabalho, atribuindo à identidade gráfica de Zille um tom honesto e simpático na sua abordagem da vida pobre de Berlim, como se feita por um dos seus.

A iniciativa de Otto Eysler de reunir uma coletânea dos trabalhos de Zille numa publicação a preço popular se mostrou providencial. *Kinder der Strasse* foi reeditada seis vezes entre 1908 e 1914. Em 1925 já haviam saído 14 edições do livro, e mais onze do seu sucessor, *Mein Milljöh*, este desde 1914. No total, os dois livros venderam cerca de 250 mil cópias até meados da década de 1920¹⁷. Os dois traziam, no total, 222 ilustrações. A maioria, mas não todas, já havia sido publicada previamente em jornais. As obras cobriam a maior parte de seus temas e estilos, e essa reunião daquilo que era essencial do trabalho de Zille afiançou sua reputação e popularidade. “*Ohne Apparat*” e “*Auf dem Standesamt*” (ilustrações 1 e 2) representam os dois polos do repertório de Zille, em termos de estilo e tema. A primeira, que aparecia na página oposta a “*Ins Wasser*” no livro *Kinder der Strasse*, emprega uma técnica similar à daquela, combinando contrastes tonais atmosféricos com o uso de linhas precisas no tratamento das figuras. As expressões faciais são bastante sumárias, mas o exagero caricatural aparece apenas em grau moderado. As mãos e a face da jovem garota no centro da figura transmitem a ideia de dor, enquanto que as representações de seus companheiros sugerem uma mistura de curiosidade, simpatia e indiferença. O efeito humorístico é dado pela legenda: “Quando eu quero, posso cuspir sangue na neve”. Desafiadoramente, ela converte sua tuberculose num truque performático. “No Registro Civil” [“*Auf dem Standesamt*”] é desenhado mais sutilmente, com menos caracterização. As feições e o corpo da mulher são delineados de maneira bastante simples, levemente exageradas. O ar superior do notário e sua atitude de desaprovação são indicados sumariamente pela inclinação de sua cabeça e pela careta discreta, comicamente assemelhada à expressão do Kaiser na pintura pendurada na parede atrás dele. A legenda esclarece as razões dessa atitude: “Então você tem sido dona de casa nos últimos quatro anos, e tem cinco filhos; por que não se casa com o homem de uma vez por todas?” ‘Oh, meu senhor, mas eu não gosto dele’. Essa imagem combina dois temas recorrentes em Zille – mulheres da classe trabalhadora e seus filhos e a divergência de opiniões e interesses que permeiam as relações entre as pessoas comuns e os

¹⁷ FLÜGGE, M. op.cit., 51.

representantes do estado, sejam eles advogados, policiais ou - como nesse caso - burocratas. Em *Mein Milljöh* essa ilustração fazia par com outra em estilo semelhante, representando um grupo de mulheres alegres, com seus bebês, que evocava essa divergência de maneira mais abstrata, e dessa vez aplicada num tema mais sombrio, embora o tom seja de resignação e não condenatório. ‘*Geburtenrückgang*’ (‘Queda nas taxas de natalidade’): ‘Tenho seis crianças no cemitério! É ou não é um esforço pela pátria?’

Figuras apresentando crianças, tanto em companhia de adultos quanto sozinhas, compunham a maioria em ambas as coleções, com uma proporção ligeiramente maior em *Mein Milljöh* – em todos os casos, somando mais de um quarto. Embora se encontrem frequentemente em circunstâncias adversas, as crianças de Zille são em geral robustas e alegres, e essa qualidade certamente contribuiu para a boa recepção de seu trabalho. Hermann já notara a sensibilidade de Zille para as crianças, e atribuiu-a ao seu humanismo essencial e à preocupação com os males sociais. ‘Será que as pessoas não compreendem que através dessas obras ecoa continuamente o lembrete “mas, e as criança? Mas e as crianças?” Trata-se do maravilhoso, jovem, ainda imaculado material humano, e a partir dele tudo é possível. Tudo!’ Mas as circunstâncias sociais iriam de fato transformar essas crianças nos adultos feios e fracassados que povoavam, ao lado delas, o “*Milljöh*” de Zille ¹⁸. Com frequência as crianças de Zille eram representadas no ambiente doméstico, em imagens que procuravam denunciar as condições de moradia na cidade e que figuravam de maneira proeminente em ambos os livros. A outra categoria temática majoritária, com 5 e 10 exemplares em cada livro, eram os casais, as cenas de lazer dentro e fora dos ambientes privados, os bares, os vagabundos e bêbados, e as prostitutas¹⁹. A grande maioria dos personagens de Zille é claramente pobre – e muitas vezes em um grau extremo. Os indicadores de classe social nessas imagens são parcialmente contextuais. Elas mostram apartamentos simples, escuros e superpovoados, becos estreitos, bares pobremente mobiliados – e, ocasionalmente, ambientes contrastantes: a casa de uma filha que se casou com alguém de fora do ambiente dos cortiços (*Milljöh* 27), um bar-café especializado em oferecer encontros sexuais discretos para os burgueses (*Milljöh* 29), ou o estúdio de um artista (*Kinder* 99, *Milljöh* 28). Fisionomias e o vestuários também são

¹⁸ HERMANN, G. op.cit., 5-6.

¹⁹ Nas primeiras edições de *Kinder der Strasse* e *Mein Milljöh*, 15 e 12 ilustrações, respectivamente, apresentavam aspectos da situação habitacional, e 26 e 33 traziam crianças em diversas outras situações, tanto sozinhas quanto na companhia de adultos.

indicativos da classe social. Muitas das mulheres de Zille são figuras atarracadas dentro de vestidos simples, com pés enormes e traços grosseiros. Os homens são tipos cadavéricos cobertos com seus casquetes ou chapéus coco e enfiados em calças mal-talhadas. Pedintes e vagabundos são macilentos e descarnados, com suas roupas em frangalhos, curvados, caras rubras e distorcidas pela bebida. Zille também se valia dos diálogos para situar suas personagens. Oficiais e outros tipos de representantes das classes médias empregavam a língua corretamente, mas a maior parte deles falava de maneira simples e direta, com forte acento berlinense, o que frequentemente resultava num efeito cômico. Hans Ostwald notou, em 1908, que mais do que observar os membros do ‘povo’, Zille os ouvia, e isso contribuiu para que atingisse uma compreensão sem paralelo de suas formas de pensar e sentir. Ostwald apontou que o próprio Zille escrevia as legendas, o que não era uma prática comum. Elas são certamente um elemento fundamental de seu trabalho e particularmente, de seu humor²⁰. Um médico posta-se ao lado do leito de uma mulher enferma, numa água-furtada. ‘Doutor, eu posso comer pão?’ “Não, senhora”. “Ah, bom, eu não tenho dinheiro pra comprar nada mesmo.” (‘Dieta’ *Milljöh* 87). Em “Para a mãe Terra” as instruções da mulher clarificam o sentido da cena toda, e sublinham seu caráter tragicômico: “Não vá se embriagar, e traga o caixão de volta. O inquilino do Miller vai precisar dele amanhã também”. Não há cartuns explicitamente políticos nessas coleções: nenhuma imagem de figuras políticas, protestos ou greves. Talvez seja ainda mais surpreendente que representações do mundo do trabalho - e especialmente do trabalho nas indústrias - estejam virtualmente ausentes. Há apenas um exemplo notável, uma página dupla sobre o tema da exploração (“O jubileu” *Mein Milljöh*, 92, 93). Um empregado velho e cansado de um estabelecimento fabril é cumprimentado por seus colegas mais jovens, por sua longa dedicação ao trabalho, mas quando ele vai ver o chefe, é saudado cinicamente com o comentário “Então, hoje você completa 25 anos trabalhando aqui. Imagine só quanto dinheiro você já tirou de mim!” Essa pequena e amarga cena talvez seja referência à própria experiência profissional de Zille, ou talvez a de seu pai – mas era uma exceção²¹. Seu território era outro: as ruas, os ambientes domésticos e os espaços de lazer da cidade, e

²⁰ OSTWALD, H. Vorwort. – In: ZILLE, H. *Kinder der Strasse*. Berlin, Eysler & Co., 1908, 3-6. (Reimpressa em Colônia, Fackeltrager, 1966). Renate Altner notou que não é possível determinar definitivamente até que ponto os textos que acompanham as ilustrações de *Kinder der Strasse* eram da autoria de Zille. ALTNER, R. *op.cit.*, 128.

²¹ Zille representou uma cena similar numa ilustração publicada na *Simplicissimus*, na qual um patrão, ao demitir um grupo de trabalhadores, informa secamente que não havia nenhuma possibilidade de conceder aposentadorias. ‘Entlassung’. – *Simplicissimus*, 13-10, 6 de junho de 1908, página 179.

não suas fábricas. Habitação, pobreza, saúde, mortalidade infantil e prostituição, que frequentavam sua obra, eram certamente temas sociais com dimensões políticas. As condições de moradia nos distritos pobres de Berlim eram notoriamente ruins, com estrutura de má qualidade e excesso populacional, consequências da especulação imobiliária e da expansão demográfica acelerada²². Essa situação contribuía para uma alta taxa de mortalidade infantil, tema que se tornou recorrente nas políticas públicas no fim do século²³. Como vimos, Zille tratou desse tema diversas vezes, mostrando-o ser uma ocorrência com frequência nos cortiços. Em 1929, Hans Ostwald identificou as prostitutas como um dos tipos sociais que mais interessavam ao artista²⁴. Ainda que não predominassem, um número significativo de ilustrações tratava dessa população, particularmente em *Kinder der Strasse*, cuja primeira edição, em 1908, incluía dez. A charge mais explícita tocava numa preocupação política e administrativa central relativa à questão da prostituição nesse período – sua regulamentação e controle²⁵. A ilustração da capa de *Kinder der Strasse* apresentava uma mulher resistindo à prisão, na rua. “*In engen Gassen*” (“Nas ruelas estreitas”, *Kinder* 42) mostrava uma jovem mãe cansada, reclamando do assédio dos oficiais da delegacia de costumes, mesmo estando registrada e com seus impostos em dia; “*Alexanderplatz*” (*Milljöh* 38) mostrava um grupo dessemelhante de mulheres pacientemente esperando sua vez na fila para a inspeção médica periódica obrigatória, que estava demorando mais do que o costume porque o médico era novo na atividade. As “*Mächens*” de Zille, como suas outras personagens, são sobreviventes desgraciosas que lidam estoicamente – e não raro de maneira bem-humorada – com as circunstâncias difíceis e as intrusões das autoridades. Jamais são apresentadas como vítimas indefesas, nem como ameaças à ordem moral, mas como parte socialmente reconhecida do tecido social da grande cidade.

Otto Nagel contava que, quando vira o trabalho de Zille pela primeira vez, no início da década de 1920, com seu conteúdo político explícito, disse ao artista que aquele era

²² Ver ERBE, M. Berlin im Kaiserreich.–In: RIBBE, W. (ed.) Geschichte Berlins, Vol. 2, Munich, Beck, 1988, 707-720, Soziale Schichtung, Wohnungssituation und Lebensqualität.

²³ A mortalidade infantil na Prússia no último quarto do século XIX era de mais de 20%. Em 1907, fundou-se um hospital em Charlottenburg, com a missão específica de combater este problema: o Kaiserin-Auguste-Viktoria-Haus zur Bekämpfung der Säuglingssterblichkeit im Deutschen Reich. Ver ENGEL, M. Medizin, Naturwissenschaft, Industrie. –In: Berlin um 1900. Berlinische Galerie, 1984, 125-139.

²⁴ OSTWALD, H. Das Zillebuch. Berlin, Paul Franke, 1929, ch. 8, ‘Zille Mächens’.

²⁵ See ABRAMS, L. Prostitutes in Imperial Germany, 1870-1918: Working Girls or Social Outcasts? –In: EVANS R. (ed.) The German Underworld. Deviants and Outcasts in German History. London, Routledge, 1988, 189-209.

exatamente o tipo de trabalho que ele sempre quisera desenvolver, mas que seus editores proibiam²⁶. A interpretação que Nagel fazia da obra de Zille era tingida por suas convicções comunistas, mas o artista obviamente dependia do julgamento de seus editores sobre o que era aceitável, e o *Lustige Blätter* de fato fez alterações nas imagens quando reeditou suas coleções, removendo algumas das imagens mais cruas. Na terceira edição de *Kinder der Strasse*, em 1911, a imagem original da capa foi substituída por uma mais inócua, que trazia a figura de um rapaz ladeado por duas garotas. “*In engen Gassen*” também foi substituída, junto com outras; entre elas, obras executadas num estilo próximo ao de Kollwitz, uma representando duas mães esfarrapadas de “*Berlin N*” e outra intitulada “*Wohnungs Hygiene*” (“Higiene Domestica”), na qual um grupo de crianças explicava para um médico que visitava sua casa que a mãe havia colocado seu irmãozinho morto numa gaveta para evitar que os outros brincassem com ele. As “Páginas Alegres” (*Lustige Blätter*) de Otto Eysler estavam comprometidas com a sátira e o esvaziamento da complacência das autoridades instituídas, mas não se tinham em conta de combatentes sociais. Os ajustes promovidos nas publicações de Zille são indicativos das fronteiras que delimitavam a atuação da imprensa burguesa – embora nem todas as imagens mais problemáticas tenham sido removidas nesse processo. “*Ins Wasser*”, “*Ohne Apparat*” e “*Zur Mutter Erde*” foram mantidos, assim como outras representações rudes da vida nas ruas. Mas de forma geral, após as remoções, o efeito do conjunto reforçava a reputação de Zille como um artista capaz de ver e exibir os aspectos mais recreativos de seu *milieu* preferido.

Käthe Kollwitz identificava três Zilles: o ilustrador humorístico típico, o satirista instintivo e cáustico e o puro artista, ao qual ela demonstrava preferência²⁷. Seus comentadores e defensores identificavam e remetiam-se aos diferentes aspectos da sua obra, por conta de suas próprias preocupações. O crítico e novelista Georg Hermann referia-se sempre à qualidade artística dos produtos de Zille. Se os elementos anedóticos e humorísticos fossem postos de lado, restariam representações caracterizadas por elevada perícia profissional. Os milhares de leitores que apreciavam *Mein Milljöh* por seu conteúdo humorístico não deviam esquecer-se que a arte de Zille estava entre a melhor, mais forte e mais honesta produzida em Berlim, que deveria ser apreciada para além de seu

²⁶ NAGEL, O. *Mein Leben*, 1952, 28. Citado em: Otto Nagel. *Leben und Werke 1894-1967*. Oberhausen, 1988, 43.

²⁷ Citado em: Heinrich Zille 1858-1929. *Berlin Information*, 1982, 211.

engajamento com os temas cotidianos²⁸. Hans Ostwald, o primeiro e mais prolífico dos apoiadores críticos de Zille, também o via como um grande artista, mas enfatizava particularmente a dimensão social de seu trabalho. No momento em que escreveu a introdução para *Kinder der Strasse*, em 1908, Ostwald estava envolvido, já fazia quatro anos, no seu grande projeto *Grossstadt-Dokumente*, uma série de cinquenta livretos que se dedicava a registrar a natureza da vida na grande cidade (principalmente, mas não só, em Berlim) de uma maneira acessível, inclusiva e não judiciosa, com algum grau de ênfase nos seus aspectos mais sombrios, menos conhecidos. As imagens de Zille, de certa forma, complementavam essa investigação. Elas não eram propriamente documentais, mas apresentavam, de maneira solidária, as ‘vidas ocultas’ que se desenrolavam nos ‘cantos escuros’ da cidade, algo que ocupava um lugar central nas preocupações de Ostwald. A empatia e a profunda compreensão demonstrada por Zille pela vida dos pobres proporcionou a ele uma posição privilegiada como testemunha de suas condições. Para Ostwald, o trabalho de Zille, carregado de humor e crueza, constituía um poderoso apelo por reforma social. Sua intenção não se resumia a satisfazer o voyeurismo social de seu público, ou diverti-lo. Contudo, sua arte não era, de forma alguma, dogmática. Em função de sua própria experiência pessoal e de seu humanitarismo, Zille conseguia representar tanto a miséria e o infortúnio que assolavam os habitantes do seu *milieu*, quanto a força interior que os permitia lidar com todas as dificuldades, força que se devia em parte à capacidade de rir das adversidades²⁹.

No maior estudo que dedicou a Zille, publicado em 1929, Ostwald reforçou sua interpretação do artista como um observador simpatizante dos ‘tipos’ da população de Berlim e como um bufão moderno, um homem com uma ‘*Eulenspiegelnatur*’ [natureza de Till Eulenspiegell]³⁰. Ostwald identificou nove categorias principais nas descrições gráficas que Zille realizara da vida em Berlim, que incluíam prostitutas e seus cafetões, crianças e adolescentes, proletários e pequenos burgueses, e “*der fünfte Stand*” [o quinto estamento]

²⁸ HERMANN, G. op.cit. 6.

²⁹ OSTWALD, H. op.cit., 1908. Sobre Ostwald ver THIES, R. Ethnograph des dunklen Berlin. Hans Ostwald und die “Grossstadt-Dokumente” (1904-1908). Cologne, Böhlau, 2006. Também ROWE, D. Representing Berlin. Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. Aldershot, Ashgate, 2003, 90-122, e FRITZSCHE P. Vagabond in the Fugitive City: Hans Ostwald, Imperial Berlin and the Grossstadt-Dokumente. – Journal of Contemporary History, 29, 1994, 385-402.

³⁰ OSTWALD, H. Das Zillebuch. Einleitung, 9-16. Max Liebermann, que era por essa altura presidente da Academia de Artes da Prússia, afirmaria algo semelhante em 1925: a arte de Zille era caracterizada pelo humor de alto nível, comparável ao de Keller, Jean Paul, Swift e Sterne. Em: ZILLE, H. Berliner Geschichte und Bilder, Dresden, Carl Reissner, 1925, prefácio, s.p.

– os irremediavelmente pobres, os verdadeiros proletários dos tempos modernos, permanentemente condenados à condição de destituídos. Num capítulo sobre “Zille como crítico social”, Ostwald ressaltou a consciência solidária do artista para com o sofrimento da pobreza urbana, particularmente em relação às crianças, mas também enfatizou como, em contraste com Kollwitz, ele ilustrou isso com humor, reconhecendo a resistência e a sagacidade do povo. Ostwald observou que ‘*Meister Zille*’ era também um realista que, em geral, tratou as promessas de revolucionários utópicos com o ceticismo apropriado. ‘Ele sabe que quase todos os fazedores de futuros são, na prática, incompetentes’³¹. No livro que escreveu sobre o legado de Zille, publicado um ano mais tarde, Ostwald enfatizou que o engajamento político de Zille, tal como era, se devia à sua profunda solidariedade e benevolência para com os pobres. Zille chegara a se declarar socialista, e mais tarde, simpatizante do comunismo, mas evitara se alinhar a qualquer partido: ‘Ele não acreditava em contos de fada, propaganda, conversa e discurso. Ele era a favor da ação’. Que, nesse caso, significava desenvolver seu próprio trabalho³².

A interpretação de Ostwald contrastava deliberadamente com a de Otto Nagel, que procurou, nos anos que seguiram a Primeira Guerra, associar o trabalho de Zille à causa comunista. Em 1928, Nagel conquistara o apoio de Zille para seu novo empreendimento, um jornal ilustrado alinhado com as políticas do KPD, intitulado *Eulenspiegel*, e em 1929 publicou uma nova seleção dos trabalhos de Zille sob o título “Für Alle!” [*Para todos!*]. Nagel alegava que o engajamento sociopolítico de seu livro refletia os desejos do artista de maneira mais legítima do que qualquer outra compilação feita até então. Ele argumentava que o foco no caráter humorístico de Zille impedia a percepção de que a consciência social era a preocupação essencial de seus trabalhos: o que fizera com que Zille se sobressaísse era o fato de que, ao contrário dos outros artistas que tomavam o proletariado como objeto de seus trabalhos, ele se sentia parte dele³³. “Für Alle!” trazia um conjunto de ilustrações intituladas “*Kriegsmarmelade*”, que aparentemente fora iniciado durante a Guerra, e sugeriam o desapontamento de Zille com o curso dos acontecimentos. Mesmo nesse conjunto havia pouco conteúdo político explícito. A reprodução de slogans políticos em “*Novembro de 1918*” foi virtualmente única em sua produção. Essa ilustração fora

³¹ Idem, 338.

³² OSTWALD, H. Zilles Vermächtnis. Berlin, Paul Franke, 1930, 13. A produção de Ostwald tornou-se distintamente ‘völkisch’ nos anos da República de Weimar, e se alinharia com as posições Nacional Socialistas após 1933. Ver THIES, op.cit., Dritter Teil: der urberliner, partes 4 e 5, 262-296.

³³ NAGEL, O. Heinrich Zille. – In: ZILLE, H. Für Alle! Ernstes und Heiteres von Heinrich Zille. Neuer Deutscher Verlag, Berlin, 1929, s.p.

claramente inspirada nos eventos que tiveram lugar no final da Guerra. No contexto do livro de Nagel, em que aparecia do lado oposto de “*Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*”, uma imagem de pessoas marchando em direção ao sol poente, a mensagem implícita era claramente de rejeição ao SPD e simpatia pelos Espartaquistas, mas a imagem em si é de fato ambígua. Como argumentou Matthias Flügge, ela na verdade projetava, provavelmente, a desilusão de Zille quanto ao estado geral das coisas na Alemanha, a desconfiança quanto a soluções extremas, bem como uma desilusão com a liderança socialista de Ebert³⁴.

Muitas das ilustrações no livro de Nagel datavam de antes da Guerra. Na fase final de sua carreira, na década de 1920, quando já era famoso e celebrado, uma alta proporção das publicações de Zille traziam, na verdade, materiais já publicados anteriormente. Quaisquer novos trabalhos que ele tenha feito nessa época eram, no estilo e no tema, idênticos aos dos anos anteriores à Guerra. A dinâmica Berlim moderna dos tempos de Weimar e seu clima de tensão e decadência, está quase ausente dessas figuras. Sua contribuição para a edição especial de *Simplicissimus* dedicada à Berlim, em 1926, era uma cena de bar que poderia ter se passado em tempos anteriores à Guerra, contrastando com aquelas oferecidas pelos principais ilustradores do jornal, cada um dos quais representando um aspecto diferente da rude e fragmentada cidade contemporânea cidade³⁵. Karl Arnold, que havia iniciado uma série de “imagens de Berlim” no jornal em 1921, incluiu o próprio Zille na coleção de tipos berlinenses que apresentou naquela edição especial. Na vinheta, um burguês gordo e complacente e sua elegante companhia feminina oferecem ao artista nitidamente relutante uma caixa de charutos: “Aceite um Havana, *Meister Zille*. Você nos deu tanto prazer com suas prostitutas e miseráveis”. Zille citaria esse retrato irônico numa nota cheia de pesar sobre o impacto de seu trabalho, reproduzida em “*Für Alle!*”: “Tive vergonha, porque era verdade”³⁶. Comparando a natureza do humor berlinense conforme tratada por Zille e Grosz em 1931, Paul Westheim notou que a visão de Zille era conciliatória e cúmplice, enquanto que em Grosz ela assumia um ar de distanciamento e afronta, que se engajava explicitamente no conflito de classes. ‘Para ser exato, em Zille o percevejo se torna um animal doméstico que faz parte do mobiliário, por

³⁴ FLÜGGE, M. op.cit., 62.

³⁵ *Simplicissimus*, 31-30, 25 de outubro de 1906. A edição incluía um “Salão Político” por George Grosz, cujos primeiros trabalhos apareceram no jornal naquele mesmo ano.

³⁶ ZILLE, H. *Mitmenschen*. – In: *Für Alle!*, s.p.

assim dizer, enquanto que na visão atual ele se tornou um problema social”³⁷. Sob a perspectiva dos anos pós-Guerra, o *Milljöh* de Zille conjurava uma visão de tempos mais felizes, a despeito de suas feições desagradáveis. Essa mutação ocultou parcialmente o grau com o qual pelo menos uma parte de seu trabalho constituía um genuíno desafio às sensibilidades e consciências do público no final da era Guilhermina. Mesmo assim, deve-se reconhecer que, parte por escolha própria, parte por conta da natureza da arte e dos meios de divulgação pelos quais ele comunicou sua visão, Zille havia oferecido ao público, sobretudo, uma visão humanitária e em última análise otimista do lado escuro da vida na grande cidade. Peter Frische analisou a forma como, na Berlim da virada do século, a imprensa gerou uma ‘cidade de papel’ através da qual os habitantes interagiram com a complexidade da metrópole e entre si. A apresentação da cidade como espetáculo, e como um lugar onde milhões de estranhos podiam coexistir com sucesso, tinha uma função política no sentido de que estimulava a tolerância, afirmava os direitos dos cidadãos em ocupar e usar o espaço público, e promoviam o consumo³⁸. As descrições pictóricas humorísticas da vida moderna reproduzidas pela imprensa ilustrada desempenhavam um papel nessa representação da sociedade urbana. A especialidade particular de Zille, é claro, não era promover o consumo de mercadorias no espaço comercial urbano. Esse era um prazer ao qual seus personagens experimentavam de uma maneira bastante limitada – e geralmente na forma de álcool barato. Mas seu trabalho integrou seu *Milljöh* marginalizado ao panorama geral do espetáculo urbano que a imprensa como um todo disponibilizava para os leitores, e afirmava tanto a presença desses tipos de habitantes, quanto o direito de gozarem de algum respeito e simpatia. Em ‘*Am Brandenburger Tor*’, de 1903 (*Kinder der Strasse* 13), Zille figurou um grupo de representantes de seu *milieu* sendo comandados por um policial a emitirem “uma estrondosa ovação” na avenida *Unten den Linden*, presumivelmente para algum representante do estado. O entusiasmo deles é silencioso, o que é ainda mais irônico, mas a imagem, a despeito disso, é uma das que transmitem um certo senso de comunidade e de participação numa entidade social baseada na tradição e na autoridade estabelecida. Dezessete anos mais tarde, quando o

³⁷ WESTHEIM, P. Zille-Grosz. *Der Berliner Humor. Helden und Abenteuer*, Berlin, 193. Citado por FLÜGGE, M. e NEYER, H. J. (eds) op.cit., 276-278.

³⁸ FRITZSCHE, P. Readers, browsers, strangers, spectators: narrative forms and metropolitan encounters in twentieth-century Berlin. –In: GEE, M. and KIRK, T. *Printed Matters. Printing, publishing and urban culture in Europe in the modern period*. Aldershot, Ashgate, 2002, 88-104; e GEE, M. and KIRK, T. *Reading Berlin 1900*. Cambridge MA, Harvard University Press, 1996.

desenho foi republicado no *Berliner Geschichten und Bilder*, Zille lhe deu, apropriadamente, um novo título: “Dos tempos passados”.

Fig. 1 – De Berlin: “Vamos brincar de *Friedrichstrasse*. Eu sou o bandido, e então vocês gritam “Lá vem a polícia!” e eu pego vocês”. (*Simplicissimus* 44, 27/1/1903, p. 2).



Fig. 2 – Mercado de Natal de Berlim: “Hoje vendemos só duas marionetes. As pessoas não têm mais piedade dos inocentes!” (*Jugend* 3, 27/1/1905, p.7).



Fig. 3 – Farta de viver.



Fig. 4 – Dentro d'água: “Mas mãe, a água não está gelada?” – “Deixa disso, os peixes conseguem viver lá dentro”. (In: ZILLE, Heinrich. *Kinder der Strasse – 102 Berliner Bilder*. Berlim: Dr. Eyler & Co., 1922, p. 29).



Ins Wasser

„Mutter, is's noch nich kalt?“

„Sei ruhig — die Fische leben immer drin!“

Fig. 5 – “Eu posso cuspir sangue na neve quando eu quiser!”. (In: ZILLE, Heinrich. *Kinder der Strasse – 102 Berliner Bilder*. Berlin: Dr. Eyler & Co., 1922, p. 64)



„Wenn ich will, kann ich Blut in den Schnee spucken!“

Fig. 6 – No cartório de Registro Civil: “Então você tem sido dona de casa nos últimos quatro anos, e tem cinco filhos; por que não se casa com o homem de uma vez por todas?” ‘Oh, meu senhor, mas eu não gosto dele’. (In: ZILLE, Heinrich. *Kinder der Strasse – 102 Berliner Bilder*. Berlim: Dr. Eyler & Co., 1922, p. 98).



Auf dem Standesamt

„Sie sind nun schon vier Jahre Wirtschafterin und haben 5 Kinder; warum heiraten Sie denn den Mann nicht?“ — Ne, wissen Se, er is mir nich sympathisch!“

Fig. 7 - Queda nas taxas de natalidade: “Tenho seis crianças no cemitério! É ou não é um esforço pela pátria?” (In: ZILLE, Heinrich. *Kinder der Strasse – 102 Berliner Bilder*. Berlim: Dr. Eyler & Co., 1922, p. 99).



Geburtentückgang

„Ich habe sechs Kinder uff'n Kirchhoff, is det noch keene Bemühung fürs Vaterland?!“