

Romântico, expressionista e colorido: *O gabinete do Dr. Caligari (1920)*

Abstract: This article reviews the classification of many German silent movies as expressionist works of art. It argues that *The Cabinet of Dr. Caligari* is in fact one of the few films that integrated, on its visual level, elements from expressionism. The paper shows its genesis and follows its oscillation between an innovating expressionist visual design and a traditional romantic narrative. Others points to be analyzed are the musical score, the colorization and its historic reception as well as some intersections with the Brazilian film *Limite* (1931) from Mario Peixoto.

Keywords: silent movie, The Cabinet of Dr. Caligari, expressionism.

Resumo: Este artigo pretende rever a classificação corrente de muitos filmes alemães dos anos 10 e 20 do século passado como expressionistas. Argumentamos que *O Gabinete do Dr. Caligari* era uma das poucas realizações cinematográficas que integrou, em nível visual, elementos desta tendência artística. Tratamos da sua gênese e mostramos como a película oscila entre um visual expressionista inovador e uma narrativa romântica tradicional. Incluem-se, nesta análise, elementos como a trilha sonora, a colorização e a recepção histórica. Abordamos também algumas intersecções com o filme brasileiro *Limite* (1931) de Mário Peixoto.

Palavras-chave: filme mudo, O Gabinete do Dr. Caligari, expressionismo.

1 Introdução

O filme, como quadro em movimento, surge em 1895 e, inicialmente, estende as projeções da *lanterna mágica* como entretenimento popular nos *varietés* e feiras populares, apresentando cenas curtas de aproximadamente um minuto, equivalente a um rolo de 17 metros, dentro de apresentações variadas como números acrobáticos, musicais ou de magia. Apesar de que algumas cenas da fase inicial do filme se baseiam em motivos ou figuras literárias bem conhecidas como Fausto ou Homero, a inclinação para uma ficcionalização do *medium*

se inicia apenas mais tarde. Em 1900, os filmes “documentários”, ou melhor, cenas do cotidiano, representavam ainda 87% da produção total, enquanto, já em 1908, no decorrer da criação de salas específicas de cinema e de condições cinematográficas mais estruturadas, esta relação se invertia: 96% dos filmes eram de caráter ficcional e apenas 4% de caráter documental. A “matéria básica”, ou seja, a história e os caracteres para estas produções vieram principalmente da literatura, e cabia aos roteiros, chamados de “cenários” no caso dos filmes mudos, transpor o texto literário em proposta fílmica ou criar cenários originais a serem filmados.

Parecido com a fotografia, também o surgimento do novo *medium* filme foi acompanhado por uma vasta discussão teórica. “Raramente, na área artística e cultural, houve uma luta tão feroz como no momento sobre o valor ou não-valor do cinema”, escreve, em 1913, o crítico Tannenbaum (apud Diederichs, 2002, p. 1). Referente à exploração do novo *medium*, percebem-se, no geral, duas tendências básicas, uma que enfatiza a referência externa e a outra, a auto-referência ou a exploração dos potenciais deste. Fala-se logo em duas formas ou tendências fílmicas, a de Lumière e seus registros de cenas do cotidiano e a de Méliès, explorando as possibilidades técnicas do novo *medium*. Em análises posteriores, nota-se a mesma divisão: André Bazin faz uma distinção, referente ao cinema dos anos 1920 a 1940, entre diretores que “acreditam na imagem e outros que acreditam na realidade” (1975, p. 28); Truffaut constata duas linhas do cinema: o “realismo e o esteticismo” (1976, p. 32); e Kraucauer identifica tendências “realistas e formalistas” (1973, p. 61).

A discussão sobre a qualidade do novo *medium* ganha contornos mais nítidos no confronto com as narrativas e estruturas consideradas “literárias”. Enquanto os filmes “tradicionais” ou comerciais exploraram o fundo literário ao máximo para captar um público maior e atribuir ao filme uma certa credibilidade artística, a chamada vanguarda viu na referência literária do filme o maior obstáculo para o desenvolvimento de uma linguagem puramente fílmica. Neste contexto, encontram-se argumentos bastante semelhantes entre as discussões européias de nomes como Walter Ruttmann, Viking Engeling ou Hans Richter e, por exemplo, o grupo brasileiro do *Chaplin Club* no Rio de Janeiro. Richter declara, em 1925: “Ainda não existem filmes, apenas uma forma perversa de literatura fotografada” (Schobert, 1989, p. 9), e Ruttmann exclama: “A literatura não tem nada a ver com o filme, pois o significado de qualquer espetáculo cinematográfico nos é transmitido através da vista e, portanto, apenas pode tornar-se uma experiência artística se

for concebido de maneira ótica” (Schobert, 1989, p. 8). No contexto do *Chaplin Club*, que servia como referência teórica para o filme de destaque da época, *Limite* (1931), do diretor e também escritor, Mário Peixoto, Octavio de Farias evoca, num artigo chamado programaticamente “Eu creio na imagem”, publicado pelo jornal do *Chaplin Club* em 1929, uma cruzada contra a palavra. Farias, ele mesmo escritor, aposta na imagem cinematográfica, pois esta não teria a imprecisão e as insuficiências da palavra, louvando o filme e seu movimento como uma nova forma de pensar.

Assim, as formas artísticas do filme da época ganharam contornos através da discussão sobre a qualidade do novo *medium* como diferenciação do tradicional *medium* literário, freqüentemente resumido em denominações como “filme puro” ou “cinema absoluto”, insistindo na distância e no caráter diferenciado do cinema frente à narrativa escrita.

2 A questão da categoria e do original

Dentro deste cenário cinematográfico, entre 1910 e 1930, foram realizadas produções cinematográficas hoje freqüentemente chamadas de “filmes expressionistas”, como *O estudante de Praga* (1913) e *O Golem como ele surgiu no mundo* (1920) de Paul Wegener, *A morte cansada* (1921) e *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1926) de Murnau, *O Gabinete das figuras de cera* (1924) de Paul Leni ou *O Gabinete de Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. A denominação atual destes filmes como obras “expressionistas” corresponde, na nossa opinião, a dois objetivos: um comercial, já que o expressionismo, sobretudo na pintura, mas também na música e na literatura, se consolidou como tendência destacada e reconhecida da época, atribuindo a produções artísticas supostamente ligadas a esta um *status* e uma atração maiores; um segundo motivo nasce da convicção de que a ênfase na luz e sombra nesses filmes, bem como a mímica excessiva de muitos de seus atores – recomendada, aliás, num manual muito lido na época, o *Kinobuch* (1913), de Kurt Pinhus, e visando a uma compreensão mais garantida da respectiva expressão facial sem a ajuda de palavras – já são suficientes para encaixá-las nesta categoria. O fato de que Fritz Lang, por exemplo, sempre declarou publicamente que seus filmes não eram expressionistas continua sendo ignorado.

Mas o fator mais responsável pela disseminação da palavra “expressionismo” foi a iluminação específica de muitos filmes mudos alemães, e não apenas a daqueles freqüentemente chamados de “expressionistas”. Esta era conhecida nos Estados Unidos como

“germanic lighting” e foi a marca internacional do cinema alemão da época. Em vez de iluminar igualmente a frente e o fundo da imagem, como era praxe, as produções alemãs pós-primeira-guerra começaram variar: o fundo permanecia escuro enquanto os caracteres eram apenas iluminados parcialmente; os cenários ficavam, freqüentemente, apenas visíveis em contornos, dando às cenas um clima duvidoso, ameaçador ou ambíguo e criando, assim, um mundo de sombras.

Em relação a um dos filmes mais conhecidos deste grupo e referência central do nosso estudo, *O Gabinete do Dr. Caligari*, precisa-se acrescentar ainda que a sua recepção foi, durante muito tempo, co-determinada pela análise de Kracauer, cujo título – *De Caligari a Hitler* (1947) – já indica a sua visão deste filme (e de outros da República de Weimar) como precursor da ascensão do nacional-socialismo. Mas tanto a classificação estética dessas obras como “expressionistas”, quanto a tentativa de ver, em caracteres cinematográficos, representações ideológicas que levaram diretamente a Hitler, estabelecendo, assim, uma sincronia entre o desenvolvimento político e a produção artística, não contribuem para uma visão mais diferenciada dessa fase do cinema mudo que, além de oscilar na sua narrativa, entre uma referência romântica ou fantástica e um visual inovador, também foi freqüentemente resultado de muitos acasos e poucas vezes resultado de um planejamento realizado a rigor.

Há ainda a questão da versão original a ser considerada: não se pode ter certeza de que as cópias vistas hoje são restaurações do formato original da época. Referente às incertezas sobre o formato original das películas, relata-se, entre outros, os seguintes procedimentos: para as cópias destinadas ao mercado externo, selecionavam-se *takes* diferentes dos *takes* para o mercado interno (no caso de *Metropolis*); reduzia-se a duração da cópia conforme as necessidades da programação local, assim como também inseriam-se num filme cenas de outros filmes (no caso de *Nosferatu*); os letreiros eram cortados ou trocados entre a produção final e a primeira exibição; nas cópias para o exterior, havia cortes de letreiros, inserção de outros ou alteravam-se os conteúdos. A montagem das cenas ou *takes* também sofria variações, verificável na comparação de diversas cópias, como fez Elfriede Ledig no seu estudo extenso sobre *O Golem* (Ledig, 1989). Neste, a autora se baseou em seis cópias de cinco países, sem que se possa concluir definitivamente se certos trechos do filme – aparentemente ilógicos – eram resultados de colagens erradas em consequência de cortes de trechos danificados, erros já na montagem inicial ou simplesmente parte integral da versão “original”.

3 A questão das cores

Outro ponto negligenciado é o fato de que grande parte dos filmes mudos entre aproximadamente 1910 e 1927 (inclusive o *Caligari*) não eram apresentados em preto e branco, mas projetados em versões coloridas, feitas artificialmente através de dois processos largamente utilizados: o tingimento – que consistia em passar o filme através de um banho de corante, dando, assim, uma lavagem completa de cor a certos trechos do filme, de modo que as partes transparentes se tornavam coloridas, enquanto as opacas permaneciam inalteradas – e a viragem – que, quimicamente, transformava os grãos de prata, que formavam a imagem, em sais de prata que podiam ser de muitas cores, como azul, sépia, cobre e verde. Vale a pena lembrar aqui a falsidade na argumentação tradicional de que, por exemplo, o *film noir* seria uma continuação direta dos filmes “expressionistas”, ignorando plenamente a colorização de um número significativo de filmes destacados da época.

Mencionamos a praxe de colorir artificialmente muitos filmes nos anos 10 e 20 do século XX, entre outros *Nosferatu*, *Metropolis*, *O Golem* ou *Caligari*. As primeiras experiências com colorações manuais de películas já datam aproximadamente de 1895 e, a partir de 1905, a empresa francesa *Pathé* oferece, para tal objetivo, um processo conhecido como *Pathécolor* ou *Pathéchrome*. As razões para as pesquisas neste campo são, de um lado, de natureza artística, pois “o fator estético mais capacitado para transportar a atmosfera e o clima é a cor” (Warstat, 1909, p. 37), mas, de outro lado, havia também estímulos de natureza comercial: “O tom de todas as imagens positivas em papel como em filme apresenta uma tendência para o verde, e seu efeito é sentido pelo público como monótono” (Die Kinotechnik, 1919, p. 20).

Em termos econômicos, a coloração via viragem, um processo intensivo e caro, aplicado quadro por quadro, se mostrou viável apenas a partir de um certo número de cópias. Para reduzir os investimentos, aplicou-se esta técnica somente em partes destacadas do filme, enquanto as outras ficavam em preto e branco, ou se usou o tingimento, a coloração de trechos inteiros num “banho” químico, além de se copiarem filmes diretamente para material pré-colorido. Uma descrição detalhada das diversas técnicas encontra-se, por exemplo, em *A History of Motion Picture Color Technology* (London/New York, 1977). A coloração “natural”, via *Technicolor*, de três cores, se instalou apenas em 1932, já com os filmes falados.

Pergunta-se, evidentemente, sobre a função das cores para a narrativa fílmica. Elfriede Ledig (1988) divide entre uma função denotativa ou imitativa, como o azul para cenas noturnas, e uma conotativa, re-

presentando convenções sociais. Neste sentido, o vermelho/rosa representa não apenas elementos naturais como o fogo ou o sol, mas também qualidades e “estados” como amor, paixão ou loucura. Além disso, havia, já nos roteiros, analogias apontando para cores, apoiando-se em qualidades de quadros ou pintores conhecidos. Falava-se freqüentemente em “clima de Rembrandt” ou “Marrom de Rembrandt”, referente a uma desejada realização visual do trecho textual em questão. Ledig apresenta uma listagem, compreendida por ela mesma como provisória, da relação entre as cores e suas funções filmicas, da qual apresentamos alguns exemplos: púrpura ou lilás foram utilizadas freqüentemente para “interiores luxuosos, evocando elegância; vermelho, para fogos ou guerra, apontando para pânico, paixão, loucura ou genialidade; rosa ou vermelho claro em *close-ups* de mulheres e crepúsculos, simbolizando, muitas vezes, beleza, elegância, romantismo, amor e alegria” (Ledig, 1988, p. 108).

Não é de surpreender que, já na época, havia discussões polêmicas sobre a validade estética destas películas coloridas e se faziam filmes que pretendiam explicitamente explorar apenas as nuances de preto e branco para efeitos artísticos como, por exemplo, *De Manhã à Meia-Noite* (1920), de Karl-Heinz Martin, baseado na peça expressionista de Georg Kaiser de 1917. Contra a coloração, argumenta-se que tais filmes não apelam à capacidade de abstração e à fantasia do espectador. Confronta-se a suposta vulgaridade das cores com a elegância do preto e branco e reclama-se que a cor retira o efeito espacial da imagem cinematográfica. Outros não criticavam a coloração em si, mas apenas o exagero e a aleatoriedade de sua aplicação. Kohner comenta, em 1927, que “o uso cru e sem critérios da viragem, o ininterrupto jogo de cores e suas alterações permanentes feitas por funcionários incompetentes causam irritação no espectador” (Kohner, 1929, p. 59).

4 Lendas ao redor do novo *medium*

Tanto as condições precárias da produção, quanto a situação instável referente aos dados disponíveis sobre os filmes mudos contribuíram para que se formassem, no decorrer do tempo, certas histórias lendárias ao redor deste *medium*. Basta pensar em casos como o do filme *Joana D’Arc* (1928), do Dinamarquês Carl Theodor Dreyer. No ano do seu lançamento, o negativo original foi destruído num fogo nos estúdios da UFA. O diretor construiu um novo negativo na base de *takes* alternativos, mas este também foi supostamente queimado num acidente num estúdio francês. Durante décadas, mostrava-se uma variedade de versões montadas a partir de cópias diversas, até que foi

encontrada, no ano de 1981, dentro de um armário num asilo na Noruega, uma cópia do negativo original – aparentemente lá depositada por um médico nos anos 30 e, depois, esquecida – que serviu para a versão restaurada disponível hoje. O filme estréia a atriz siciliana Maria Falconetti, que foi descoberta em Paris pelo diretor, e morreu em 1948, em Buenos Aires, para onde tinha fugido após ocupação nazista. Ela serve como link para outro filme lendário, o já citado *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Falconetti estava no Brasil em 1942, quando foi organizada uma sessão especial – *Limite* nunca entrou no circuito comercial – para ela e, sobretudo, para Orson Welles, que estava no país para filmar *It's all true*, um filme inacabado.

Talvez parte do fascínio de *Limite* se explique pelo fato de que este filme também desapareceu entre 1959 e 1978. O filme, feito de nitrato, estava se deteriorando e somente a dedicação pessoal de Plino Suessekind e Saulo Pereira de Mello possibilitou sua restauração e reapresentação posteriormente. Enquanto alguns até acharam que o filme existiu apenas como lenda, e tendo ficado inacessível por grande parte dos anos 60 e 70, serviu, mesmo assim, como referência para discussões polêmicas sobre o cinema nacional. Glauber Rocha, figura principal do cinema novo, classificou, em 1963, o diretor como “longe da realidade e da história” (2000, p. 59) e seu filme (sem tê-lo visto) como “incapaz de compreender as contradições da sociedade burguesa” (p. 66), uma “contradição historicamente ultrapassada” (2000, p. 67).

Peixoto provavelmente viu o *Gabinete do Dr. Caligari* na Europa, onde estudou alguns meses entre 1927/28, e supõe-se que conhecia também o produtor Erich Pommer, responsável inicialmente pela produção do *Caligari*. Emil de Castro, na sua biografia de Mário Peixoto, afirma que ele freqüentava em Londres a casa do pintor Stewart Hill e lá conheceu Pommer, “cujas filmagens passou a freqüentar assiduamente” (Castro, 2000, p. 84). Existe também uma resenha muito positiva do próprio Pommer a respeito de *Limite*, datada de 1941, conforme o programa do 11. *internationale forum des jungen films* que fazia parte do *Festival de Cinema de Berlim* de 1981, mas é preciso certa cautela, já que outro documento, o freqüentemente citado artigo de Eisenstein sobre o filme brasileiro, “Um filme da América do Sul”, revelou-se décadas mais tarde como uma invenção do próprio Mário Peixoto (Mello, 2000).

5 *Caligari* e o cinema alemão da época

Historicamente, *Caligari* deu uma importante contribuição para que a produção cinematográfica alemã ganhasse fama e mercados in-

ternacionais. Antes da primeira guerra, apesar de se constatar uma grande discussão referente ao papel estético do filme para as artes, o número de salas e de produções cinematográficas na Alemanha era bem menor do que em países como França, Itália, Estados Unidos ou Dinamarca, e certos críticos já reclamavam que “se fazia tanta reflexão teórica na Alemanha, que não sobrava energia e tempo para realizar as próprias obras” (Rennert, 1912/13, p. 181).

Com a guerra, a importação de filmes foi proibida, em 1916, e o país tentou estimular uma produção nacional maior. Em consequência, foi fundada, em 1917, a UFA (*Universum Film Ag*), um guarda-chuva de várias companhias com um terço do capital financiado pelo estado alemão. Por causa da guerra e mesmo depois da derrota em 1918, as importações de filmes estrangeiros e a exportação de filmes alemães para os mercados externos continuaram bastante fechadas até 1920, quando uma lei permitiu a importação de uma quota de 15% de filmes estrangeiros e, em consequência, os mercados estrangeiros voltaram a receber filmes alemães. *Caligari*, junto com os filmes de Ernst Lubitsch, é um dos primeiros beneficiados.

Fala-se freqüentemente em *Caligari* como filme de arte, sobretudo por ter inserido o elemento expressionista no *medium* filme. Mas a criação de uma película de inovação estética não foi necessariamente o objetivo principal na época. Os documentos históricos deixam bem claro que o visual inovador de *Caligari* realizou-se por motivos variados, entre eles, razões comerciais, e não com o objetivo declarado de inovar artisticamente o cinema alemão. O cenário pintado, o aspecto mais destacado do filme, foi visto pelo produtor inicial, Erich Pommer, não como um elemento experimental, mas como uma maneira de realizar uma “produção relativamente barata” (apud Robinson, 1997, p. 56), e já o roteiro original, com o subtítulo “Romance fílmico fantástico em 6 atos” revela a inserção de *Caligari* na tradição alemã do filme fantástico, muito popular na época.

6 A gênese

O script para o filme foi escrito a quatro mãos por Hans Janowitz, escritor vindo de Praga, e Carl Mayer, responsável pelos scripts de muitos filmes famosos da época, como *Aurora* (1927) e *A última gargalhada* (1924), de Murnau, um dos poucos filmes mudos sem letrados. Ambos os filmes serviam como referência para o *Chaplin Club* do Rio de Janeiro, onde se discutia a estética do cinema mudo; Mayer também escreveu o roteiro para *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (1927), de

Walter Ruttmann, que inspirou um *remake* brasileiro, *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929), dirigido por Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny. O roteiro de *Caligari* foi publicado apenas em 1995 (aliás, um paralelo com *Limite*, cujo cenário também foi publicado no mesmo ano) e traz a indicação curiosa de que a fisionomia pretendida por *Caligari* deveria lembrar a aparência do filósofo alemão Schopenhauer.

Conforme os relatos de Janowitz e Mayer, havia diversas influências biográficas na formulação do texto. Havia o clima misterioso em Praga, onde Janowitz cresceu e que não apenas serviu de inspiração para as obras de Kafka, mas também para vários filmes da época, como *O estudante de Praga* (1913), de Paul Wegener, ou o *Golem* (1920) do mesmo diretor, que já tinha feito duas outras versões, hoje desaparecidas, em 1914 e 1917, sobre a mesma figura. Como outra fonte de inspiração, Janowitz relata ainda um incidente bizarro testemunhado por ele: perto de *Holstenwall*, em Hamburgo - o nome reaparece no *Caligari* como o nome da cidade - havia um parque de diversões, onde Janowitz viu uma moça entrando entre alguns arbustos e de onde saiu, logo depois, um homem. No dia seguinte, ficou sabendo que a moça tinha sido assassinada. Entraram no roteiro, também, as lembranças de Mayer referente a um espetáculo visto por ele em Berlim, onde um homem fortemente hipnotizado quebrava correntes e murmurava palavras parecidas com profecias. Apresentaram o texto, então, para o produtor Erich Pommer, que o comprou com o direito de interferir nele caso achasse oportuno, uma cláusula que causaria ainda grande controvérsia. Inicialmente, Pommer tinha destinado Fritz Lang como diretor, mas este já tinha outro compromisso e, assim, Robert Wiene se tornou o diretor escolhido.

Este alterou a narrativa-moldura do texto: enquanto o script original se inicia numa casa de campo, onde a história é contada para um grupo de pessoas reunidas na sala de estar e termina novamente neste ambiente burguês, Wiene constrói um *frame* diferente: a história do Dr. Caligari é contada por um paciente do manicômio para outro internado (o fato de que esta cena ocorre dentro de um hospital psiquiátrico e que os dois são internados é apenas revelado no final do filme), dando mais uma volta na espiral do clima perturbado do filme e causando protestos furiosos de Janowitz e Mayer, que viam sua história desfigurada.

Referente ao famoso visual expressionista, não havia nenhuma indicação neste sentido, no roteiro original, pelo contrário, o tom e a estrutura frasal lembram muito mais o romantismo literário de um E.T.A. Hoffmann ou Edgar Allan Poe, movimentando-se nas temáticas

fantástico-demoníacas tradicionais de filmes alemães anteriores. Não há trechos em uma linguagem que poderia ser considerada parecida com as exclamações furiosas de textos expressionistas. Um exemplo: ao descrever a primeira aparência de Caligari, o roteiro formula: “A este grupo se junta aquele homem misterioso” (Mayer e Janowitz, 1995, p. 52), transformado no filme num leiteiro gritante: “ELE!”. Tudo no roteiro indica que os autores pensavam em uma decoração comum e imaginavam o filme na tradição de produções como *O estudante de Praga*, com suas ruelas estreitas e figuras misteriosas, alternando entre filmagens internas e externas. A configuração expressionista e a filmagem completa no interior do estúdio em cenários pintados é apenas resultado de acontecimentos posteriores.

Numa certa ocasião, Janowitz e Mayer falaram para Pommer que o estilo do filme deveria ter um clima denso, assustador, algo parecido com os quadros de Alfred Kubin, famosos por seus quadros escuros e misteriosos. Kubin rejeitou participar das filmagens por falta de tempo. Diz a lenda que um funcionário da Decla, o estúdio responsável, confundiu o nome Kubin com cubista e contratou, assim, dois artistas com certa tendência nessa direção, Hans Reimann e Hermann Roehring (Robinson, 1997, pp. 24-25). Mas Hermann Warm, o cenarista-chefe do filme, confirma ser Rudolph Meinert o responsável pelos cenários inovadores. Meinert substituiu Pommer como produtor durante a maior fase da produção e do lançamento do *Caligari*. Warm, que recebeu o roteiro através de Meinert, relata que “a estranha atmosfera desse texto incomum me inspirava cada vez mais” e

as filmagens do filme tinham que desviar completamente da maneira naturalista tradicional. As imagens, longe do real, precisariam de uma forma fantástica e gráfica. As imagens precisariam ser visionárias, como emergindo de um pesadelo. Nenhum elemento construtivo real deveria ser visível, mas uma pintura excêntrica, adaptada ao tema, deveria dominar a tela (Warm, 1965, p. 35).

Assim, contratou os pintores Reimann e Roehring. Juntos, discutiram o script e decidiram filmar toda a trama em cenários pintados no estilo expressionista. O diretor Wiene concordou, e o produtor Meinert achou que o estilo bem extravagante “causaria sensação e seria um sucesso, independente da reação da crítica e da imprensa” (apud Robinson, 2000, p. 28). Os cenários ficaram prontos em apenas duas semanas, e as filmagens aconteceram entre dezembro de 1919 e final de janeiro de 1920.

7 A recepção

O elemento expressionista, bem como a mudança no roteiro – a narrativa-moldura da história não se passa mais num ambiente realista numa casa de campo, mas a história é contada, aparentemente, por um internado num asilo mental – causaram uma discussão intensa. O escritor vanguardista suíço, Blaise Cendrars, que, aliás, visitou o Brasil várias vezes – bem documentado no livro de Alexandre Eulalio (2001) – e, conforme Ferreira Gullart, de influência marcante sobre o modernismo brasileiro, faz uma crítica geral ao filme, pois este tratava o expressionismo como arte da loucura: Para Cendrars, *Caligari* pretende “lançar o descrédito sobre a arte moderna, porque a disciplina dos pintores modernos (cubistas) não é a hipersensibilidade dos loucos, mas equilíbrio, intensidade e geometria mental” (apud Robinson, 1997, p. 40).

Mas, certamente, a mais famosa e duradoura crítica referente à “desfiguração” causada pela alteração no roteiro veio de Siegfried Kracauer, formulada no seu livro *De Caligari a Hitler* de 1947:

A narrativa-moldura do filme pervertia, se é que não invertia as intenções de Janowitz e Mayer. Enquanto a história original expunha a loucura inerente à autoridade, a de Wiene glorificava a autoridade e declarava o antagonista culpado de loucura. Um filme revolucionário se convertia, portanto, num filme conformista. [...] Esta mudança resultou não tanto de predileções pessoais de Wiene quanto de sua instintiva submissão às exigências do cinema; os filmes, pelo menos os filmes comerciais, são obrigados a responder aos desejos das massas (Kracauer, 1947, p. 71).

Para Kracauer, o roteiro inicial mostraria *Caligari* como símbolo de poder, manipulação e tirania: “*Caligari* representa a autoridade ilimitada que idolatra o poder pelo poder e, para satisfazer seu desejo de dominação, violenta todos os direitos humanos e valores” (1947, p. 65), usando Cesare como vítima inocente. Mas a argumentação de Kracauer parece ter sido resultado mais de um *tour de force* histórico na fase pós-guerra do que uma análise coerente. Sua tese parte da convicção de que o *medium* filme funcionaria como sismógrafo psicológico de uma sociedade, transportando medos, neuroses, sentimentos e ideologias. “Os filmes de uma nação refletem de forma mais direta do que outros *media* artísticos” (Kracauer, 1947, p. 53), pois nunca são produto de um indivíduo e se dirigem a uma massa anônima. Ele vê, então, em muitos filmes da época, representações de uma dominação tirânica e, conseqüentemente, uma disposição do povo alemão de se submeter a esta. Para apoiar esta análise, Kracauer se baseia em pelí-

culas como *Dr. Mabuse* (1922), de Fritz Lang, *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, *O estudante de Praga* (1913), de Rye/Ewers, *O outro* (1913), de Max Macks, e sobretudo o *Caligari*. Mas, ironicamente, escolheu, para sua análise sobre o sentimento das massas, não os sucessos comerciais de grande apelo popular, entre os quais se encontrava um grande número de comédias, filmes de aventura e de entretenimento, mas sobretudo os “filmes de arte” – na época, os chamados *Autorenfilme* – que atingiram um público reduzido (com a exceção de *Caligari*). Também a suposta recepção do filme como crítica às autoridades defendida por Kracauer é, pelo menos, duvidosa. Concordamos com Walter Kaul, que afirma, anos mais tarde que “nenhum público poderia ter visto em *Caligari* um representante das autoridades” e “não existe, no filme, uma parábola revolucionária” (Kaul, 1970, p. 9). Esta avaliação se confirma plenamente ao se reler os comentários e críticas publicados na ocasião de sua estréia, em 1920, tratados logo abaixo. Recentemente, Dietrich Scheunemann apontou corretamente para o motivo do *Doppelgänger* romântico como elemento central da narrativa:

Dr. Caligari is a *Doppelgänger*, an offspring of a gothic tale, a late descendent of those split personalities of nineteenth-century Romantic literature who are haunted by their shadows and alter egos, form dangerous alliances with magic forces, create artificial beings who eventually escape their control, and usually end in self-destruction. Dr. Caligari, showman and scientist, is a cousin of the advocatus Coppelius in E.T.A. Hoffmann’s *Sandmann* (1817), who is presented to the reader in similar terms: as a “primitive bogeyman and a pioneering man of science” at the same time. *Caligari* is a close relative of Cagliostro and Faust, of Frankenstein and William Wilson, Dr. Jekyll and Mr. Hyde, and of Dorian Gray (Scheunemann, 2003, p. 130).

Se a narrativa e os caracteres se encaixam perfeitamente nos moldes da tradição romântica, precisa-se perguntar qual era então o elemento inovador do filme. Olhando para o lado técnico de *Caligari*, também não encontramos aspectos revolucionários, pelo contrário, os ângulos da câmera e os cortes são tradicionais, a câmera não se movimenta, cada tomada permanece rígida, ficando atrás da variedade mostrada em filmes como *Birth of a Nation* ou *Intolerance*, de Griffith. E mesmo referente à atuação dos atores, nota-se uma discrepância acentuada entre o desempenho de *Caligari* e o sonâmbulo Cesare, adequados em movimento e maquiagem frente ao irracional da história, enquanto os outros atores parecem ser nitidamente deslocados.

O que era realmente revolucionário em *Caligari* não era a narrativa, a figura central, um suposto conteúdo crítico ou as técnicas fílmicas, mas o seu aspecto visual, uma inovação estética marcando uma ruptura

ra clara com o dogma realista, atribuindo ao filme uma ambigüidade entre vanguarda e convenção, inovação visual e conservadorismo cinematográfico. Mas essas delimitações não impediram que o filme fosse visto como uma divisão na história cinematográfica, como se pode constatar claramente nos comentários da época, enfatizando, sobretudo, o ataque de *Caligari* à concepção mimética. Ao assistir o filme, em 1921, Kurt Tucholsky, por exemplo, exclama entusiasmado: “O filme se passa – finalmente! finalmente! – num mundo plenamente irreal” (Tucholsky, 1994, p. 355). *Caligari* foi lançado no cinema mais sofisticado de Berlim, o *Marmorhaus*, onde foi exibido ininterruptamente por quatro semanas, tempo recorde na época. Antes de seu lançamento, havia uma ampla campanha publicitária, distribuindo ao redor da cidade de Berlim cartazes com o enigmático slogan: *Du musst Caligari werden* (Você precisa se transformar em Caligari), uma frase retirada do próprio filme, quando o diretor do asilo, obcecado pelo místico Caligari do século XVIII, enxergava em todos os cantos esta frase.

Uma curta passagem pelas resenhas dos jornais berlinenses de 1920 mostra o impacto causado pelo filme, bem como a clareza da crítica contemporânea em relação ao aspecto artístico e comercial do *Caligari*. “Seu valor consiste no fato de que, com ele, alcançou-se uma nova dimensão artística. Isso significa também uma vantagem decisiva do cinema alemão na produção mundial. [...] A atmosfera lembra Meyrink, Poe e Hoffmann. [...] A questão de como se pode expressar o clima do irreal distorcido na tela foi respondida pelo diretor com a única resposta certa: através da pintura. Mas não é um expressionismo pleno, pois cinema também significa indústria e interesses comerciais”. E o artigo avisa: “Caso este sucesso se confirme, precisa-se temer uma onda de filmes ‘expressionistas’. Isso seria o cúmulo do kitsch fílmico” (B.Z., 1920). O *Berliner Tageblatt* comenta: “Não é a ação o ponto central do filme. Muito mais importante é o fato de que o diretor consegue transpor adequadamente, através da pintura, o estado romântico confuso e bizarro” (Berliner Tageblatt, 1920). A discrepância entre o script e a realização fílmica também é tema da seguinte análise, escrita em Dresden, alguns meses depois da estréia em Berlim. Ela inicia com um pequeno golpe contra a tendência das críticas anteriores de ver, em *Caligari*, uma inédita filmagem expressionista:

O que significa ‘expressionista’? Apenas que não foram usados cenários realistas. Isso já se fazia e se chamava ‘estilização’. [...] Referente à qualidade mental do filme, trata-se de uma linha que começou com o *Golem* e *O estudante de Praga*. A fábula é comum e sente-se sua origem em E.T.A. Hoffmann e Poe. O manuscrito não contém nada, mas nada mesmo de extraordinário.

Mas a direção representa um início para novas possibilidades filmicas. Temos cenários de uma fantasia irreal. [...] O mais importante é que a invenção dos cenários criou a realidade filmica dos caracteres de *Caligari*, um mundo diferente do mundo dos outros. (Die Neue Schaubühne, 1920).

Em geral, houve aplausos entusiasmados e críticas favoráveis de quase toda a imprensa. Depois das quatro semanas iniciais no *Marmorhaus*, o filme permaneceu por vários meses em outros cinemas da capital e foi logo vendido para o exterior. No ano seguinte, chegou, por exemplo, em Nova York, onde foi comparado ao quadro de Marcel Duchamp, *Nude descending a staircase*.

Gostaríamos ainda de comentar a trilha musical. Como, na época, ainda não havia integração do material áudio e visual, o acompanhamento musical foi feito ou com música ao vivo ou com trechos musicais escolhidos de discos. A música original para *Caligari* (hoje desaparecida) foi composta por Guiseppe Becce, um dos compositores mais requisitados do cinema mudo, mas é preciso lembrar que havia trilhas variadas para *Caligari*: na estréia no *Marmorhaus* foi formada por uma seleção de músicas tradicionais, de Beethoven, Schubert, e Rossini, entre outros; depois, foi apresentado com a mencionada partitura de Guiseppe Becce; as sessões do filme em Nova York tinham uma seleção musical de compositores como Debussy, Prokofiev e Stravinsky, aliás, os mesmos compositores escolhidos para o filme *Limite* de Mário Peixoto, e a versão americana digital com tingimento, disponível hoje no mercado, ainda traz uma trilha musical nova, composta recentemente, que pretende recriar as estruturas e a sonoridade das composições expressionistas da época. Como se vê, mesmo em aspectos talvez menores, como a trilha musical, mostra-se o quanto os filmes mudos eram – e são – sujeitos a alterações e interferências, resistindo freqüentemente ao desejo de reconstruir uma única versão válida e autêntica.

8 Considerações finais

Mesmo com todo o sucesso do filme, não se pode considerar o *Caligari* como modelo para um suposto modismo expressionista. Houve apenas poucas tentativas posteriores de produzir filmes com um visual parecido, como o já citado *De Manhã à Meia-Noite* (1920), de Karl-Heinz Martin. O próprio Wiene ainda repetiu um décor similar em dois filmes, *Genuine* (1920) e *Raskolnikow* (1922/23), sem alcançar uma ressonância maior da crítica ou do público. Mas o sucesso de *Caligari* fez com que se começasse a denominar os filmes alemães em geral

como “expressionistas”, sobretudo nos Estados Unidos; na França, criou-se até o termo “Caligarisme” para designar as produções vindas do país vizinho.

De uma perspectiva histórica, poder-se-ia olhar hoje para o *Caligari* também como um filme sobre o próprio *medium* filme. Em 1913, Walter Hasenclever comentou que “espaço e temporalidade servem ao cinema para uma hipnose dos espectadores” (Hasenclever, 1913), remetendo, de um ponto de vista atual, à relação entre *Caligari* e *Cesare*. A ambigüidade em *Caligari* e certas semelhanças visuais com os filmes iniciais de George Méliès fazem do filme, de certa maneira, um exemplo da modernidade fílmica auto-reflexiva: como ele deixa em aberto “o que é alucinação e o que é realidade, reflete as propriedades de um *medium* que, em sua aparência naturalista, se baseia essencialmente em ilusões e engano dos sentidos. Os espectadores de *Caligari* sentem na tenda como os espectadores na sala do cinema. O Gabinete não é outra coisa que o próprio cinema” (Kaes, 1993, p. 47).

Referências

- B. Z. am Mittag (Berlin) 27 de fevereiro de 1920, [online] Disponível em: <<http://www.filmhistoriker.de>>. Acesso em março de 2005.
- Bazin, André, *Was ist Kino?*. Köln: DuMont, 1975.
- Berliner Tageblatt 28 de fevereiro de 1920, [online] Disponível em: <<http://www.filmhistoriker.de>>. Acesso em março de 2005.
- Castro, Emile de. *Jogos de armar*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2000.
- Die Neue Schaubühne (Dresden) 13 de maio de 1920, [online] Disponível em: <<http://www.filmhistoriker.de>>. Acesso em março de 2005.
- Diederichs, Helmut H. *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. [online] Disponível em: <<http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/>>. Acesso em janeiro de 2005.
- Eulalio, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. Edusp: São Paulo, 2001.
- Farias, Octavio de. “Eu creio na imagem”. In: *O fan*, nº 6. Rio de Janeiro, 1929.
- Hasenclever, Walter, “Das Kintopp als Erzieher”. In: *Revolution*, 15.10.1913.
- Kaes, Anton, “Film in der Weimarer Republik”. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton (org.). *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Weimar, Metzler, 1993.
- Kaul, Walter. *Caligari und Caligarismus*. Berlin: Deutsche Kinemathek, 1970.
- Kohner, Friederich. *Der Deutsche Film*. Tese de doutorado, Wien, 1929.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Ledig, Elfriede, “Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie und Wahnsinn”. In: Ledig, Elfriede (org.). *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*. München: Schaudig, 1988.

- Ledig, Elfriede. *Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur*. München: Schaudig, 1987.
- Mayer, Carl & Janowitz, Hans. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. München: Edition text und kritik, 1995.
- Mello, Saulo Pereira de. *Mário Peixoto – Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- Rennert, Malwine, "Film und Schauspielkunst". In: *Bild und Film*, Nr. 8, 1912/13.
- Robinson, David. *O Gabinete do Dr. Caligari*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- Scheunemann, Dietrich. *Expressionist Films*. Rochester: Camden House, 2003.
- Schobert, Walter. *Der Deutsche Avant-Grade Film der 20er Jahre*. München: Goethe-Institut, 1989.
- Seeber, Guido & Böcker, Willy. *Die Kinotechnik Nr. 2*, 1.Jg. 1919.
- Truffaut, François. *Die Filme meines Lebens*. München: Hanser, 1976.
- Tucholsky, Kurt. "Die Weltbühne vom 13.3.1921". In: Faulstich, Werner & Korte, Helmut (org.). *Fischer Filmgeschichte*, v. 1. 1895-1924. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Warm, Hermann. "Der Mann, der Caligari baute". In: *Film*, Velber, Nr. 7, 1965.
- Warstat, Willi. *Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage*. Halle: Knapp, 1909.