

O gabinete do Doutor Caligari



Por **PAULO EMÍLIO SALES GOMES***

Comentário sobre o filme de 1920, um clássico do expressionismo alemão

Na Berlim dos primeiros anos da década de 1920, contavam-se histórias de rapazes que compravam no campo jovens débeis mentais a fim de dissecá-los vivos. Embebedadas com gás hilariante, as vítimas reagiam com risadas frenéticas. O pintor Kisling teria assistido a uma dessas cerimônias sádicas cujo relato sinistro e dificilmente suportável encontra-se num livro de Michael Georges-Michel, *Les Montparnos*. O autor dessa crônica romanceada sobre os meios artísticos de Montparnasse no período logo após a Primeira Guerra Mundial afirma ter assistido ou ouvido tudo o que escreve. Procuramos escapar ao horror do episódio berlinense na esperança de que Kisling ou Georges-Michel tenha mentido.

Em todo caso, é reveladora a maneira pela qual o acontecimento se enquadra no texto. Kisling teria se reunido aos participantes da infernal experiência no *Glauen Vogel Kaffee*, estabelecimento onde tudo era pintado de preto. Inclusive os copos. As mesas e cadeiras eram de tamanho reduzidíssimo e o serviço feito por anões grotescos que afirmavam aos clientes serem frutos de amores incestuosos. Nesse ambiente Kisling encontrou não só as pessoas que mais tarde o levariam ao espetáculo de dissecação como também velhos amigos de Paris de antes de 1914, como o escultor De Fiori, Archipenko e o astrólogo Artaval. O desconhecido que estava com eles à mesa foi apresentado a Kisling como Kroll, autor de *Caligari*, que preparava uma adaptação de *O Idiota*, de Dostoievski.

Michael Georges-Michel adverte na primeira página de *Les Montparnos* que salvo as pessoas citadas nominalmente, como é o caso de Kisling e Cendrars, não descreveu ninguém particularmente. Mondrulleau, por exemplo, principal personagem do romance, conforme sugere o nome, tem muitos traços de Modigliani e Utrillo. Que eu saiba, não existe nenhum *Kroll* entre os responsáveis pelo filme *O gabinete do Doutor Caligari* e a adaptação cinematográfica de Dostoievski feita por Wiene foi *Raskolnikoff*, baseada em *Crime e Castigo*.

A imprecisão histórica não importa no caso. Mas é significativo que, ao lado dos copos negros e dos anões do *Glauen Vogel*, Kisling, ou Georges-Michel, tenha evocado Caligari como introdução decorativa para a descrição de uma aventura que representaria o ponto máximo de alienação atingido pelos setores decompostos da sociedade alemã saída da guerra de 1914-18. “Era a época”, escreveu Otto Strasser, “dos sádicos mórbidos, do amor num caixão de defunto, do mais cruel masoquismo, dos maníacos de todos os gêneros; era a idade de ouro dos homossexuais, dos astrólogos, dos sonâmbulos”.

Essa citação de Strasser encontra-se no programa distribuído pelo Clube de Cinema de São Paulo quando da projeção de *Caligari* anos atrás, na Faculdade de Filosofia. Isso indica que tanto para o escritor francês em 1923 como para nós em 1940 exalava-se decadência da fita. Hoje perguntamo-nos se era pertinente insinuarmos *Caligari* como sintoma das doenças que afligiam o organismo social alemão. A celebridade da fita era tão grande que tendíamos abusivamente a

considerá-la como símbolo e resumo do cinema da Alemanha do após-guerra.

Perdíamos de vista o fato de o filme ter sido realizado depois da derrota de 1918, mas antes da década de vinte, período da depressão e do desespero. O fim da guerra processou-se numa atmosfera revolucionária, isto é, esperançosa, e somente numa perspectiva histórica sentimos que a esperança foi truncada no decorrer de 1919. Para a Alemanha de então o pior era o passado recentíssimo, o período final das hostilidades, e aceitava com otimismo as dificuldades do momento, disposta a criticar os valores falsos que a haviam conduzido à situação presente, decidida a forjar um futuro diferente.

Caligari foi concebido e realizado nesse ambiente de luta e confiança. Seus autores tinham plena consciência de constituírem uma vanguarda. Rompiam com o passado medíocre do cinema alemão, enfrentavam o gosto corrente pelas reconstituições históricas da UFA, já poderosa industrialmente, não procuravam apoiar-se em modelos cinematográficos estrangeiros para exprimir suas concepções. Em parte por ignorância, mas também por deliberação não tomavam conhecimento da evolução do cinema como linguagem autônoma tal como se processara nos últimos cinco anos nos Estados Unidos. Queriam fazer do filme um fato artístico, não partindo da ideia de cinema como arte original, mas nele inculcando os valores da pintura e do teatro.

À primeira vista o ponto de partida da equipe do *Caligari* é bastante semelhante ao dos responsáveis pelo *film d'art* francês de dez anos antes. Na França, porém, os ensaios plásticos tinham a preocupação de imitar a Renascença italiana e *A Paixão*, de Feuillade, parece a filmagem de uma tela acadêmica. Quanto ao *Assassinato do Duque de Guise*, seu responsável literário vinha da Academia e as equipes artísticas da *Comédie Française*, isto é, das fontes mais estabilizadas e convencionais.

Na experiência alemã a situação foi diferente. O grupo reunido em torno de Erich Pommer e Robert Wiene era constituído por jovens animados pelo desejo de fazer algo de novo. O austríaco Carl Mayer e o tcheco Hans Janowitz eram moços vividos, marcados pela engrenagem da guerra, escritores inéditos ansiosos por exprimir seus protestos. Os pintores Hermann Warm, Walter Rohrig e Walter Reinann pertenciam ao grupo *Der Sturm*, cidadela da rebelião artística iniciada em Munique alguns anos antes da guerra. Lil Dagover estreava, Conrad Veldt tinha vinte e seis anos, Werner Krauss fazia figura de ancião mas não teria muito mais de trinta. O mais jovem de todos era Friedrich Feher, mais tarde autor de *La Symphonie des Brigands*, uma das obras mais poéticas e inspiradas do cinema.

Quase todos os participantes da realização de *Caligari* tinham experiência teatral e sabemos que os palcos alemães estavam animados pela ebulição renovadora iniciada antes da guerra principalmente por Max Reinhardt. Como o *Assassinato do Duque de Guise*, *Caligari* queria ser Arte, porém de vanguarda, e como seus promotores não se preocupassem com o específico cinematográfico, apelaram desembaraçadamente para o que havia de mais vivo na vida artística alemã, a pintura e o teatro.

As audácias estéticas combinavam-se em Pommer, responsável comercial da fita, com a cautela habitual dos produtores de cinema. Vanguarda era então sinônimo de expressionismo, mas o público da nova escola ainda estava em formação. A extensão do movimento era em todo caso evidente e dois ou três anos mais tarde Spengler escrevia na edição revista da *Decadência do Ocidente* sobre “a farsa desavergonhada do Expressionismo, que o comércio artístico organizou como uma fase da história da arte” [1].

Caligari seria, pois, expressionismo, mas endereçado a uma audiência incalculavelmente mais ampla do que a literária ou a das salsas de teatro e exposições, e para esse fim algumas precauções deveriam ser tomadas. O grande público dos cinemas estava habituado com um realismo convencional que não desafiava o senso comum e talvez não entendesse a motivação dos telões pintados por Warm e seus companheiros. Mas sacrificar esses elementos de cenografia seria renunciar ao que a experiência tinha de mais artístico, de diferente, de mais expressionista. A solução encontrada foi justificar logicamente a irrealidade dos *décors* graças a uma alteração no roteiro.

Mayer e Janowitz contavam a história de um hipnotizador que exhibia nas quermesses um sonâmbulo adivinho. Com o desenrolar dos acontecimentos o Doutor Caligari, como se chamava o personagem, revelava-se como um louco assassino e finalmente como o diretor do hospício da localidade. A atmosfera e os personagens do drama tinham raízes nas experiências combinadas dos autores em diferentes momentos.

A trama central, porém, decorreu para ambos diretamente da guerra. Tinham-se tornado se não revolucionários, pelo menos pacifistas anarquizantes. Sua ideologia consistia antes de mais nada no horror pelo princípio de autoridade e de

respeito ao chefe, tão importante na vida social alemã e responsável, segundo eles, pelo que houvera de pior durante a carnificina de 1914-18. Iam mais longe ainda, estavam convencidos de que a autoridade necessariamente secreta o crime. É o que procuravam exprimir na parábola do Doutor Caligari, diretor de asilo de alienados, situação que lhe facilitava a atividade de louco furioso. César, o sonâmbulo autor material dos crimes de Caligari, era tão inocente quanto os soldados do *front* e deveria ser salvo, como o povo, da hipnose da autoridade e do chefe.

À luz dessas intenções é fácil imaginar o desespero dos autores quando os realizadores da fita decidiram que para justificar as cenografias tudo acontecia na imaginação alienada de Francis, personagem que na história original desmascarava o Doutor Caligari. O resultado foi o restabelecimento do respeito à autoridade e a apresentação da rebeldia como um caso de loucura.

Seria pueril estabelecer uma ligação automática entre o truncamento da mensagem social de *O Gabinete do Doutor Caligari* e o da esperança revolucionária na Alemanha de 1919. Num caso como no outro, porém, é possível observar que a força determinante foi o conformismo. É sabido que na vida social alemã o movimento de respeito por normas estabelecidas nada resolveu. Em *Caligari*, a concessão ao bom senso e suas consequências ideológicas não impediu que pela integração no cinema dos valores de vanguarda teatral e pictórica, o filme provocasse uma revolução estética.

Tendo em vista o futuro desenvolvimento do cinema alemão, é oportuno anotar o nome do colaborador obscuro de Pommer que achou a fórmula para justificar o expressionismo de *Caligari* e ordenar a denúncia caótica de Mayer e Janowitz: Fritz Lang.

***Paulo Emílio Sales Gomes** (1916-1977) foi fundador da Cinemateca Brasileira, professor na UnB e na USP. Autor, entre outros livros, de *Jean Vigo* (Senac/CosacNaify)

Referência

O gabinete do Doutor Caligari (*Das Kabinett des Doktor Caligari*)

Alemanha, 1920, 71 minutos.

Direção: Robert Wiene

Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz

Cenário: Hermann Warm, Walter Rohrig e Walter Reinann

Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=a4IQbHeznjw>

Publicado originalmente no *Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo*, em 24 de janeiro de 1959.

Nota

[1] É compreensível a indignação do profeta. Se aceitasse a validade de qualquer corrente artística moderna, demoliria sua grandiosa filosofia da história.