

David Robinson

O GABINETE DO DR. CALIGARI

(DAS CABINET DES DR. CALIGARI)



Recco

Título original
DAS CABINET DES DR. CALIGARI
(BFI Film Classics Series)

Primeira publicação em 1997 por
BRITISH FILM INSTITUTE
21 Stephen Street, London W1P 2LN

Copyright © David Robinson 1997

Direitos para a língua portuguesa reservados
com exclusividade para o Brasil à
EDITORA ROCCO LTDA.
Rua Rodrigo Silva, 26 – 5º andar
20011-040 – Rio de Janeiro, RJ
Tel.: 507-2000 – Fax: 507-2244
e-mail: rocco@rocco.com.br
www.rocco.com.br

Printed in Brazil/Impresso no Brasil

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

R555g Robinson, David, 1930–
O gabinete do Dr. Caligari = (Das Cabinet des Dr. Caligari) /
David Robinson; tradução de José Laurenio de Melo. – Rio de
Janeiro: Rocco, 2000
(Artemídia)

Tradução de: Das Cabinet des Dr. Caligari
Inclui bibliografia
ISBN 85-325-1097-3

1. O gabinete do Dr. Caligari (Filme). 2. Roteiros cinematográficos. I. Título. II. Série.

99-1648

CDD – 791.4372
CDU – 791.43

SUMÁRIO

1 – A produção de “Caligari” – “A história de uma história famosa” revista	7
2 – “Caligari”, o filme	29
3 – “Caligari” em seu tempo.....	51
4 – O legado de “Caligari”.....	66
Apêndice: Os dois “Caligaris” – Uma comparação do roteiro com o filme concluído.....	74
Notas	97
Créditos.....	101
Bibliografia.....	103

SUMÁRIO



Cesare (Conrad Veidt) exausto põe no chão a seqüestrada Jane (Lil Dagover)

1

A PRODUÇÃO DE “CALIGARI”

“A história de uma história famosa” revista

O gabinete do Dr. Caligari, cujo lançamento coincidiu de maneira tão clara e precisa com o fim do primeiro quartel do primeiro século do cinema, foi em muitos aspectos um marco na história da sétima arte. O filme prodígio de 1920 indicou novas ambições estéticas para o cinema; novas relações entre filme e artes gráficas, entre ator e representação, entre imagem e narrativa. Os vínculos que estabeleceu entre o cinema ainda incipiente e os movimentos de arte mais progressistas da época surpreenderam e atraíram um público intelectual que até então raramente havia dado atenção a uma área ainda incerta da indústria do espetáculo. Além disso proporcionou à cultura cinematográfica alemã um prestígio internacional nunca visto e ajudou a reabrir mercados ultramarinos que estavam fechados desde a Grande Guerra e o ostracismo econômico que se seguiu. *Caligari* era único, sem precedentes. A história de sua gênese tem por isso mesmo um fascínio particular.

No decorrer dos anos, porém, essa história foi obscurecida por um acúmulo de lendas e testemunhos conflitantes. Quando *O gabinete do Dr. Caligari* foi alçado a um lugar mítico na história do cinema e da cultura do século 20 em geral, pessoas a ele associadas procuraram acentuar e exagerar sua contribuição para o filme. Para os artistas forçados a exilar-se depois do advento do nazismo, e obrigados a refazer a carreira em países estrangeiros, foi muitas vezes especialmente importante poder

amparar uma pretensão na criação de *Caligari*, um infalível cartão de visita.

O ensaio que se segue tenta filtrar e equilibrar essas pretensões e chegar a uma idéia mais clara de como *O gabinete do Dr. Caligari* veio a ser feito naquela época e por aquelas pessoas. Em especial interessa-se em avaliar a contribuição do diretor reconhecido do filme, Robert Wiene, que, como primeira baixa do grupo que fez o filme (ele morreu em 1938), teve menos oportunidade do que os outros de defender seu papel na obra. Tal reavaliação da história da produção se tornou possível por força da redescoberta de documentos – o roteiro original, o contrato com os autores, alguns testemunhos esparsos – que eram desconhecidos da maioria dos primeiros comentadores ou foram por eles desprezados.

Os roteiristas

Durante quase cinquenta anos a versão recebida da história da realização do filme foi a instituída pelo Dr. Siegfried Kracauer em 1947 em seu influente livro *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*.¹ Kracauer baseou seu relato em grande parte num texto inédito intitulado “*Caligari: a história de uma história famosa*”, de Hans Janowitz, um dos dois roteiristas do filme.² Não chega então a surpreender de todo que a versão Kracauer-Janowitz dê o principal crédito por *Caligari* aos dois escritores. Janowitz, em “*Caligari: a história de uma história famosa*”, não hesitou em afirmar que

Os verdadeiros “arquitetos” de *Caligari*, desde a concepção da idéia até a última linha do roteiro decupado, foram os dois autores e ninguém mais.

Mesmo a inovação de mandar pintar os cenários em telas, em vez de utilizar o cenário habitual, pode ser encontrada nas rubricas do roteiro decupado dos dois autores.

Como veremos, dados subseqüentes – em especial a redescoberta do roteiro original a que se refere com tanta confiança Janowitz – nos obrigam hoje a ver com certa cautela a versão Kracauer-Janowitz.

Hans Janowitz nasceu em Podebrand, Boêmia, em 1890, e passou a infância em Praga. Escritor precoce e prolífico, publicou seu primeiro conto aos dezessete anos, foi crítico de teatro aos dezoito e dramaturgo e ator ocasional no Hamburg Schauspielhaus aos vinte e dois. Muito cedo travou conhecimento com o expressionismo, colaborando para a revista expressionista de Max Brod, *Arkadia*, publicada em Praga. Ao eclodir a guerra em 1914 apresentou-se como voluntário ao exército austríaco e chegou ao posto de capitão. Suas experiências no serviço militar insuflaram-lhe feroz aversão à guerra, aversão que se intensificou depois da morte na frente italiana de seu querido irmão mais moço, Franz, em 1917.³ Depois da guerra Janowitz engajou-se com todo o entusiasmo na efêmera revolução alemã e escreveu para algumas das revistas culturais de esquerda e revolucionárias que proliferavam naquela época.

Janowitz recordou que estava licenciado do exército em 1918 quando o ator Ernst Deutsch, um amigo dos tempos de juventude em Praga, o apresentou a Carl Mayer (1894-1944). Mayer, conforme o relato caracteristicamente ultracolorido de Janowitz, era filho de um comerciante austríaco muito rico que esbanjou toda a sua fortuna no jogo e acabou se



Hans Janowitz (Stiftung Deutsche Kinemathek)

suicidando. Quando Carl tinha dezesseis anos, esse pai dissipador lhe deu uma pequena quantia e despejou-o na rua com seus três irmãos mais novos, pelos quais Carl se viu assim obrigado a assumir plena responsabilidade. O rapaz passou a viver de uma infinidade de trabalhos avulsos antes de fazer pontas em peças de teatro e por fim se tornar dramaturgo, escritor, diretor e cenógrafo.

Janowitz afirmou que Mayer passou grande parte dos anos de guerra numa batalha de espertezas com um psiquiatra do exército, conseguindo afinal convencê-lo de que era mentalmente desarranjado, de modo que não podia ser forçado a lutar numa guerra que considerava criminalmente insana. Esse psiquiatra, escreveu Janowitz, tornou-se um modelo para Caligari: “Ele representava a pressão autoritária que era aplicada sobre o impotente jovem.” Um biógrafo mais recente, Rolf

Hempel,⁴ apresenta a versão mais prosaica segundo a qual Mayer foi na realidade convocado para servir na infantaria, mas foi dispensado um dia depois, por conta de uma lesão no pé sofrida na infância. (Hempel reconhece, porém, que a “capacidade de representar” de Mayer pode ter aumentado o impacto dessa enfermidade no exame médico.)

Em junho de 1918 Mayer apresentou Janowitz, então servindo ainda no exército, à atriz Gilda Langer, com quem Mayer estava namo-



Carl Mayer (Stiftung Deutsche Kinemathek)

rando e que ia ser a inspiração para a personagem de Jane em *Caligari*. Janowitz viu um fatalismo romântico no encontro deles: Gilda estava de luto pelo noivo que tinha sido morto na frente ocidental; Janowitz acabava de perder o irmão soldado.

Segundo as reminiscências de Janowitz, Gilda sugeriu que ele e Mayer trabalhassem juntos: “Você é poeta, ele é dramaturgo; vocês devem escrever juntos uma história para o cinema.” Janowitz afirmou ainda que ela o persuadiu a consultar uma quiromante, que predisse que ele voltaria são e salvo da guerra, mas que Gilda morreria. As duas predições se cumpriram – inspirando, disse Janowitz, a cena em *O gabinete do Dr. Caligari* em que o sonâmbulo Cesare prevê a morte de Alan.

Janowitz e Mayer começaram a trabalhar em seu roteiro no inverno de 1918-19, durante as últimas semanas da revolução alemã (Rosa Luxemburg e Carl Liebknecht, à frente dos ativistas de esquerda, foram assassinados pelo direitista Freikorps em janeiro de 1919). Recordando o passado, mais de vinte anos depois, Janowitz considerou que seus aportes específicos para a concepção do trabalho foram quatro. Primeiro, a atmosfera de mistério inspirada pelas lembranças de Praga, a cidade em que cresceu. Segundo, o sentimento de presságio que ele já havia demonstrado em sua peça *Prager Fastnachtsspiel um 1913* (1913). Terceiro, a inspiração de um incidente bizarro que ele testemunhou em Hamburgo em 1913: num parque de diversões na Reeperbahn, ao lado de Holstenwall, tinha visto uma jovem “embriagada com a felicidade da vida”. Fascinado, seguiu-a, mas ela desapareceu entre alguns arbustos, de onde saiu, momentos depois, um burguês comum. No dia seguinte soube que a moça tinha sido assassinada. O incidente deixou uma impressão indelével: a cidade criada em *O gabinete do Dr. Caligari* chamou-se “Holstenwall”. Finalmente, e mais importante do ponto de vista de Janowitz, foi a desconfiança patológica em face do “poder autoritário de um Estado desumano enlouquecido” que ele adquiriu nos cinco anos e meio de serviço militar.

A história específica de *Caligari* foi sugerida por um espetáculo de variedades mostrando um homem forte hipnotizado, que os autores viram juntos num parque de diversões na Kantstrasse de Berlim, lugar que os dois gostavam de frequentar à noite.

Após seis semanas de trabalho terminaram o roteiro, que na lembrança de Janowitz consistia em 168 cenas. Só depois que o roteiro estava praticamente pronto foi que os autores se decidiram quanto ao nome do personagem principal: ambos estavam encantados com “Caligari”, que Janowitz diz ter descoberto num “livro raro... chamado *Cartas desconhecidas de Stendhal*”,⁵ onde aparecia como o nome de um oficial italiano que Stendhal tinha conhecido no Teatro Scala, em Milão. A aparência física de Caligari, escreveu Janowitz, baseou-se em retratos de Schopenhauer.

Como estavam sem dinheiro na época, os dois escritores tinham pressa de vender seu roteiro. Ao mesmo tempo, por intermédio de Fritz Lang, Janowitz conhecera Erich Pommer, então chefe de produção na companhia Decla-Bioscop, que casualmente havia sugerido que Janowitz tentasse escrever um roteiro. Conforme contou Pommer, os dois bateram à porta do seu escritório uma tarde e resistiram a todas as tentativas que ele fez no sentido de se livrar deles. Quando lhes pediu que deixassem o roteiro com ele, recusaram, insistindo em que Mayer o lesse em voz alta ali mesmo e naquele momento.⁶ Pommer cedeu e, junto com seu assessor Julius Sternheim, sentou-se e ouviu atentamente. “Os quatro fumávamos sem parar, não, como se poderia suspeitar, os cigarros da companhia cinematográfica Decla – Ah não – mas os nossos! Isso doeu!”, recordou Janowitz.

Pommer ficou tão impressionado que não permitiu que os autores saíssem do escritório sem um contrato assinado. O roteiro estava comprado e pago por volta das oito horas da mes-

ma noite. Mayer e Janowitz tinham decidido previamente que o preço mínimo era dez mil marcos, mas venderam por 4.000.⁷

O contrato escrito, agora conservado no Bundesfilmarchiv de Berlim, está datado de 19 de abril de 1919, e dá ao produtor o direito de fazer quaisquer alterações no roteiro que “cedo ou tarde” pareçam convenientes. Os autores também concordaram em ajudar nessas alterações e fornecer material escrito para um futuro folheto de propaganda, sem remuneração adicional. Uma cláusula, ao que parece acrescentada depois do curto texto principal, datilografada e depois emendada à mão, especifica que os nomes dos autores serão mencionados no filme e em toda a publicidade.

O astuto Pommer explicou depois o motivo do seu entusiasmo ao aceitar o roteiro: “A misteriosa e macabra atmosfera de Grand Guignol estava na época em moda nos filmes alemães, e essa história estava abarrotada disso. Eles viam no seu roteiro um ‘Experimento’; eu via uma produção relativamente barata.”

Pommer relembra que o início da produção sofreu um adiamento de quatro ou cinco meses. Fritz Lang, indicado a princípio para dirigir o filme, foi afastado do projeto a fim de preparar a segunda parte de seu seriado *Die Spinnen*. (É estranho que Janowitz não faça menção ao envolvimento de Lang, embora em 1970 Lang tenha lembrado que suas conversas preparatórias sobre o roteiro foram exclusivamente com Janowitz: só muito tempo depois soube que Mayer era co-autor.⁸) Robert Wiene, alguns de cujos roteiros – sobretudo para as três partes do *Satanas* de Murnau – já haviam demonstrado uma predileção pelo fantástico,⁹ assumiu o projeto.

Até que ponto os autores participaram ativamente do período de produção é uma questão controversa. Janowitz alardeou em “Caligari: a história de uma história famosa” que Wiene

passou maus momentos conosco, os dois autores. Em nossa opinião o roteiro não podia ser melhorado e o elenco, com Werner Krauss como Caligari, Conrad Veidt como Cesare e Twardowski como o estudante, nós tínhamos escolhido e portanto considerávamos bom.

(Mas Janowitz havia originariamente planejado a parte de Cesare para seu amigo Ernst Deutsch. O papel de Jane fora concebido para Gilda Langer, mas agora que ela tinha morrido, eles se decidiram por Lil Dagover, que era apropriadamente linda e misteriosa.) “Nem”, sublinha Janowitz, “examinaríamos nenhuma proposta de alteração no roteiro, pois acreditávamos que qualquer mudança deformaria sua bem montada estrutura.”

De acordo com o testemunho (em geral discutível) de Pommer, Carl Mayer estava presente no *set* todos os dias, “um hábito que Mayer cultivou ao longo de sua carreira cinematográfica”. No entanto Hermann Warm, que como cenarista-chefe estava certamente no estúdio durante toda a filmagem, recordou que

Os escritores Carl Mayer e Hans Janowitz nunca apareceram durante a preparação ou a filmagem, nem tomaram parte em nenhuma discussão.

Tampouco Erich Pommer participou jamais de qualquer discussão. Eu estranhei que este último cavalheiro não mostrasse nenhum interesse por uma produção tão insólita como essa; mais tarde [Rudolph] Meinert me explicou que ele não tinha aprovado o estilo do filme.¹⁰

Que Janowitz e Mayer não estavam presentes regularmente nas filmagens de seu roteiro parece estar confirmado pela versão de Janowitz das circunstâncias em que a Decla chegou a fazer o que na opinião dos roteiristas era uma alteração funda-

mental e profundamente prejudicial à concepção deles. No filme acabado a narrativa principal é relatada como um *flashback* originado numa cena-moldura ambientada num manicômio. A história do monstruoso Caligari, um psiquiatra disfarçado de diretor de espetáculos que utiliza uma criatura sua, o hipnotizado sonâmbulo Cesare, para cometer assassinatos, é assim apresentada como a fantasia de um desarranjado paciente de hospício. Essa alteração, escreveu Janowitz em “Caligari: a história de uma história famosa”,

rebaixava nosso drama – a tragédia de um homem levado à loucura pelo mau uso de seus poderes mentais – à condição de mero clichê, em que se perdia o simbolismo.

Janowitz deixa claro que nem ele nem Mayer esteve presente a qualquer discussão prévia dessa revisão:

Quando tomamos conhecimento desse plano, protestamos com todas as forças. Em vão. Depois instruímos nossos advogados a tomar as medidas cabíveis contra esse crime. Mas Wiene conseguiu ter sua versão do roteiro aprovada pelo departamento de produção.

Parece seguro supor que os autores também não estavam presentes quando as cenas-moldura foram rodadas e montadas no filme, já que Janowitz diz que foi só numa apresentação do filme acabado para os chefes do estúdio que ele e Mayer viram que esse artifício tinha sido usado. Wiene não compareceu a essa apresentação, temendo evidentemente uma explosão da parte dos autores enfurecidos, e de fato, diz Janowitz,

Carl Mayer e eu expressamos nossa insatisfação numa tempestade de protestos tonitruantes, amontoados sobre as cabeças culpadas das pessoas encarregadas da produção e sobre o diretor ausente.

Mayer estava furioso e eu, também, não contive meu desprezo pelos impertinentes parlapatões que haviam posto nosso drama dentro de uma “caixa” que obscurecia sua clareza.

Foram dissuadidos de um protesto público, mas em 1941 Janowitz ainda considerava a alteração “uma violação ilícita, um assalto à nossa obra”.

O roteiro

Quando Janowitz e Kracauer escreveram, respectivamente em 1941 e 1947, época em que ambos estavam exilados nos Estados Unidos, supunha-se que nenhuma cópia do roteiro de *O gabinete do Dr. Caligari* havia sobrevivido. No início da década de 1950, porém, Werner Krauss – o próprio Dr. Caligari – contou à crítica Lotte Eisner que ainda possuía sua cópia. Krauss recusava-se terminantemente a deixá-la sair de suas mãos e foi só em 1978, muito tempo depois de sua morte, que a Stiftung Deutsche Kinemathek conseguiu comprar o roteiro à sua viúva.

Surpreendentemente pouca atenção parece ter sido dada ao documento, fora da própria Kinemathek, durante os dezessete anos seguintes. Não foi senão no fim de 1995, quando a Kinemathek publicou uma transcrição completa, que esse documento crucial na história do cinema se tornou prontamente acessível. Ainda em 1990 os colaboradores da importante antologia crítica de Mike Budd, *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, pareciam de modo geral não ter conhecimento de sua existência. O próprio Budd concede ao documento dois parágrafos, mas conclui confiante que é apenas “um primeiro roteiro... evidentemente não o roteiro final decupado”.¹¹

A suposição de Budd não é à primeira vista descabida, dadas as significativas diferenças desde logo patentes tanto

entre o roteiro e o filme acabado como entre o roteiro e as lembranças que Janowitz guardava dele. A primeira reação natural é que este só pode ser um esboço preliminar, cujas revisões posteriores estão agora perdidas.

Essa suposição podia dar a impressão de ser ainda apoiada pelo caráter físico do roteiro: a datilografia imperfeita, as correções, emendas e trechos de acréscimos manuscritos, em duas caligrafias diferentes.¹² (O documento real é uma duplicata produzida por alguma técnica de reprodução daquele período.)

Entretanto, todos os outros dados indicam sem sombra de dúvida que esse documento representa a primeira, a última e a única versão do roteiro de *Caligari*. Pelo relato de Janowitz o roteiro original foi escrito em apenas seis semanas. Ambos os autores estavam tão duros que (contou Janowitz) tiveram de empenhar suas cigarreiras de prata para poder comer. Era pouco provável então que tivessem tido tempo ou dinheiro para datilografar de novo o roteiro. Outro indício de que o documento existente é a versão original dos autores é a forma ainda imprecisa dos nomes dos personagens. Caligari aparece como Calligaris, embora o “s” final tenha sido riscado em alguns casos mas não em todos; Cesare é Caesare; Alan é Allan (às vezes Alland); Franzis é Dr. Francis; o pai de Jane, Dr. Olfen no filme, é Dr. Olfens; o arrombador ou vigarista, anônimo no filme, é identificado como “Jakob Straat”; o secretário da câmara municipal de Holstenwall é “Dr. Lüders”.

Está bem claro que depois de sua aquisição pela Decla o roteiro ganhou uma folha de rosto ilustrada, que foi desenhada e assinada por Walter Reimann, um dos três cenaristas do futuro filme. O título na capa está nitidamente grafado DAS CABINETT DES DR. CALLIGARI, a mesma ortografia da folha de rosto do roteiro. A ilustração mostra uma multidão defronte da barraca da feira, onde Caligari está exibindo Cesare. No alto da barraca está escrito “Der Somnambule Mensch”. O fato de o estúdio ter tido o trabalho de preparar essa capa, e de Reimann



A capa do roteiro (Stiftung Deutsche Kinemathek)

tê-la desenhado, indica que o roteiro nesta versão ainda era válido durante a etapa de projeto e pré-produção.

Além disso, já que estava em poder de Werner Krauss, esta é presumivelmente a cópia que lhe foi dada, como ele relembra em suas memórias, um dia ou dois antes que começasse a trabalhar no filme.

As memórias de Janowitz também parecem implicitamente corroborar que o roteiro decupado entregue ao elenco na véspera das filmagens era o mesmo que ele e Mayer haviam deixado com Pommer. Apesar da obrigação contratual de trabalhar em qualquer alteração que se fizesse necessária, ele insistia, como vimos, em que

em nossa opinião o roteiro não podia ser melhorado... Nem examinaríamos nenhuma proposta de alteração no roteiro,

pois acreditávamos que qualquer mudança deformaria sua bem montada estrutura.

Mas se este é o verdadeiro e único roteiro de Mayer-Janowitz, as discrepâncias entre o roteiro e o filme e entre o roteiro e a lembrança categórica que Janowitz tinha dele, vinte e um anos depois do acontecimento, são impressionantes.

Janowitz declara inequivocamente que o roteiro acabado consistia em 168 cenas; na verdade tem somente 141 cenas. Ele se vangloria:

Encontramos um novo método de escrever tal filme de modo que ao ser lido para alguém as cenas se projetam uma a uma na imaginação do ouvinte. Toda palavra, portanto, tinha de ser pesada cuidadosamente já que devia liberar uma associação com um quadro mental na imaginação do ouvinte e, ao mesmo tempo, servir à continuidade da história. Não se permitiria nada, nada mesmo, que fosse desnecessário; palavras e imagens tinham de coincidir perfeitamente. A colocação de cada palavra devia ser decidida de acordo com a importância da impressão visual que ela estava destinada a criar.

Esta é uma descrição acurada do estilo “expressionista” associado ao trabalho subsequente de roteirista de Carl Mayer. No entanto, esse estilo não está de modo algum presente no roteiro de *Caligari*. O próprio Pommer notou em especial que “*O gabinete do Dr. Caligari* não pode ser considerado um roteiro típico de Carl Mayer, embora tenha servido para apresentá-lo a seu verdadeiro meio de expressão”.¹⁵

O posterior estilo característico de Mayer – verdadeiramente “expressionista” com suas vívidas explosões telegráficas – pode ser visto em seu roteiro para *Tartufo* de Murnau (1925):

49.

Plano mais aproximado: O primeiro andar.

Escuridão da noite.

Mas! Descendo o primeiro lance da escada;

como uma sombra; a princípio irreconhecível.

Tartufo?

É. De pé.

Apenas uma forma preta.

Estará olhando para cima, só um pouquinho?

Porque:

Lenta panorâmica

para o alto: Acima da porta de Tartufo:

Uma segunda porta.

Porta do sótão.

Envidraçada.

Iluminada por trás.

E lá: A sombra de Dorine.

Penteando os cabelos.

Segundos

Depois: de súbito: a luz

Apagou?

Sim.

De fato!

Plano mais aproximado: Tartufo.

Voltando o olhar.

Nesta direção.

Lentamente. Lívido nesta
negra noite.

Ainda que o roteiro de *Caligari* difira de quase todos os roteiros do período que chegaram até nós quanto ao extenso detalhamento de suas indicações de interpretação e letreiros, a escrita sob outros aspectos é convencional – seguramente em comparação com um roteiro como *Tartufo*:

1º ATO

1. Cena: Grande e elegante terraço de uma casa de campo (visto do Parque)

Atmosfera noturna. Francis de braços com uma dama, Jane com um Cavalheiro, seguida por dois Cavalheiros e três Damas, entram alegres no terraço, onde está preparada uma mesa com uma tigela fumegante. Sentam-se nas cadeiras de vime lá colocadas e conversam animadamente.

2. Cena: O Terraço

(vista mais aproximada, a partir da casa)

Vista geral do belo parque antigo estendido na atmosfera da noite.

A paisagem desaparece encosta abaixo. Atmosfera jovial. De repente Francis lança um olhar para a estrada lá fora, onde duas carroças ciganas com pessoas caminhando ao lado delas passam lentamente. Francis põe na mesa o cálice que ergueu num brinde e fita reflexivo à distância, enquanto sua mulher discreta e significativamente vai até ele e amorosa afaga-lhe o cabelo. Surpresos e inquietos, os convidados interrogam o casal.

LETREIRO: Sim, meus amigos, vocês não conhecem a horrível história de Holstenwall, que a vista da passagem desses ciganos reaviva em Jane e em mim sob a forma de melancólicas reflexões.

Só num aspecto o roteiro antecipa uma característica da técnica de redação madura de Mayer, como Janowitz descreveu em “*Caligari*: a história de uma história famosa”:

Cada expressão, cada ação, cada movimento dos intérpretes era descrito em instruções detalhadas no roteiro para uso futuro dos atores, de modo que a imagem na tela e a

ação dramática, o clima e o desenvolvimento psicológico da história tivessem continuidade, caráter e credibilidade.

Para nós, uma história para o cinema tinha de ser uma camisa de força para o diretor... Carl Mayer era mestre dessa técnica inusitada de fotografia do cérebro...

A descrição do primeiro aparecimento do Dr. Caligari antecipa a precisão com que mais tarde os roteiros de Mayer especificavam o desempenho do ator:

Um velho de aparência espectral, com uma capa escura esvoaçante e uma cartola, caminha pela rua, seguindo o cortejo. As mãos, juntas nas costas, seguram uma bengala. A cabeça lembra a de Schopenhauer. Ele pára por um momento, e antes de prosseguir folheia solene as páginas



Werner Krauss no papel de Caligari (foto para publicidade)

de um livro grosso que tira do bolso da capa. Depois parece satisfeito e segue seu caminho.

Mais adiante na mesma história,

Entrando, Allan acende o candeeiro, que ilumina fracamente o quarto. Tira o paletó e o chapéu, e vai para a janela, onde se espreguiça buscando o ar da noite com um movimento tal como se quisesse, com esse gesto, encerrar o longo dia. Em seguida fecha a janela, cerra as cortinas e prepara-se para se deitar.

Mayer iria se tornar o mais célebre defensor de um tipo de cinema que deve ser totalmente expressivo, sem necessidade de letreiros expositivos: seu roteiro para *A última gargalhada* de Murnau é célebre por dispensar inteiramente os letreiros narrativos. Daí a surpresa de encontrar no roteiro de *Caligari* muitos letreiros que parecem supérfluos, duplicando a ação visível. Outros são muito mais palavrosos do que no filme acabado, onde parecem ter sido séria – e beneficentemente – cortados. No roteiro, por exemplo, Caligari é apresentado pelo letreiro, atribuído a Francis:

LETREIRO: Nesse cortejo havia aquele homem misterioso.

Com muito mais efeito dramático, o filme acabado usa só uma palavra, “Er...” (“Ele”).

Projeto

O que mais impressiona em primeiro lugar é que em nenhuma parte o roteiro prenuncia o singular experimento visual que iria assegurar ao filme sua fama duradoura. A descrição da casa de campo de Francis, dada acima, ou de Holstenwall (“Uma velha cidade alemã, mostrada em silhueta na luz do entardecer... ruas antigas, tortas, sinuosas”) sugere apenas o estilo “Biedermeier”

dos filmes fantasistas de antes da primeira guerra, como *O estudante de Praga*, que sabemos que Janowitz admirava.

Sem dúvida nada no roteiro apóia a afirmação de Janowitz de que “a inovação de mandar pintar os cenários em telas, em vez de utilizar o cenário habitual, pode ser encontrado nas rubricas do roteiro decupado... na verdade eu mesmo as redigi no roteiro original, nestas palavras: ‘O cenário deve ser executado no estilo das pinturas de Kubin.’” Tal frase não consta do roteiro. É verdade que Pommer lembrou um quarto de século mais tarde que Janowitz e Mayer lhe disseram que o filme tinha de ser feito “num estilo diferente. O artista cujo estilo desejavam seguir era Alfred Kubin, o herói dos artistas radicais de Praga”. Natural de Praga como Janowitz, Kubin (1877-1959) era conhecido por suas fantasias visionárias, em claro-escuro, das ruas medievais da cidade.¹³ Janowitz declarou que



Walter Röhrig (Stiftung Deutsche Kinemathek)

mandou um telegrama a Kubin, mas que o pintor declinou de colaborar pretextando estar ocupado demais. Enquanto isso, porém, alegou Janowitz, alguém na Decla, desconhecendo o trabalho de Kubin, trocou na leitura “Kubinische” por “Kubistische” e conseqüentemente contratou “dois jovens e talentosos pintores, Hans Reiman e Hermann Roehrig” (teria sido essa prolongada contrariedade que levou Janowitz, escrevendo em 1941, a confundir os nomes de Walter Reiman e Walter Röhrig?). A

história não passaria de conversa fiada, mesmo que a palavra “Kubinische” tivesse de fato aparecido no roteiro, como afirmou Janowitz.

A declaração de Janowitz de que ele e Mayer sugeriram o estilo visual é ainda mais conclusivamente contraditada por uma série de artigos de Barnet Braverman – jornalista conhecido dos estudiosos de Griffith como meticoloso coletor de depoimentos de primeira mão – que apareceram em *Billboard* e foram depois reproduzidos no *Film Year Book* (Nova York) de 1926:

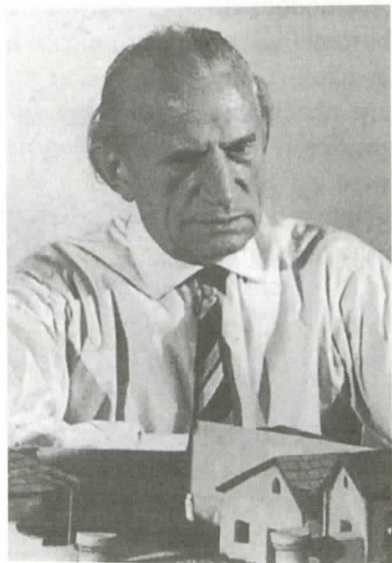
Quando o roteiro de *Caligari* chegou às mãos de Wiene, os originais não diziam coisa alguma sobre o estilo que apareceu na produção. Na forma, o roteiro original era convencional. Mas Wiene viu nele uma chance de escapar da rotina dando às cenas de *Caligari* cenários e formas que intensificavam os pensamentos e emoções dos personagens e estabeleciam uma relação bastante positiva entre eles e a ação mimética. Os roteiristas não queriam cenário e decoração expressionistas. Até hoje não entendem por que o filme teve sucesso. Mayer, um dos roteiristas (que depois escreveu o roteiro de *A última gargalhada*), chegou por fim a aceitar a atitude de Wiene; o outro (Hans Janowitz) ainda insiste em que Wiene não devia nunca ter conduzido a produção de *Caligari* no estilo abstrato que adotou.

Paul Rotha anexou este trecho do artigo de Braverman como nota de rodapé à sua entusiástica apreciação de *O gabinete do Dr. Caligari* em *The Film Till Now*.¹⁴ Como foi o amigo mais íntimo de Mayer nos últimos anos da vida do escritor, Rotha teve oportunidade de confirmar a veracidade desse relato; e é significativo que o tivesse mantido inalterado nas várias revisões de seu livro.

Se então a idéia não foi prevista pelos autores do roteiro, quem foi responsável por dar a *Caligari* seu estilo visual carac-

terístico – transformando portanto um roteiro que poderia ter sido facilmente esquecido, junto com dezenas de fitas de mistério e crime da época, num marco da história do cinema? Décadas depois do acontecimento, está claro, todos queriam colher os louros pela inovação triunfal das ambientações expressionistas. Em 1947 Erich Pommer, que segundo Meinert “nem tinha aprovado” o estilo do filme, afirmou descaradamente: “Nesse meio tempo... pus *Caligari* nas mãos dos três artistas que compunham a equipe de cenaristas da Decla.”¹⁵ Depois disso Pommer enfraquece sua posição ao identificar incorretamente os artistas como Hermann Warm, Walter Röhrig e Robert Herlth, em vez de Warm, Röhrig e Reimann.

O relato mais convincente da concepção visual de *O gabinete do Dr. Caligari* continua a ser o de Hermann Warm, o cenarista-chefe. Escrevendo na década de 1960,¹⁶ quando ele



Hermann Warm (Stiftung Deutsche Kinemathek)

e Lil Dagover eram os únicos sobreviventes do filme, Warm foi visivelmente compelido a redigir suas memórias pela irritação que sentia diante da acumulação de lenda e pretensões concorrentes de autoria.

Warm não tinha dúvida de que o crédito pela produção do filme pertencia a Rudolph Meinert, já conhecido como ator e diretor quando substituiu Pommer como chefe de produção da Decla entre meados de 1919 e meados de 1920 – período que abarcou toda a fase de produção e lançamento do

filme (e explicação razoável para a ausência de Pommer da produção). *O gabinete do Dr. Caligari*, diz Warm, representou o ponto alto da carreira de Meinert: “Gostaria a esta altura de agradecer ao chefe de produção Meinert por produzir o filme de Caligari apesar da oposição de uma parte da administração da Decla.”¹⁷

No fim do outono de 1919 Warm tinha terminado seu trabalho como cenarista de *Die Spinnen* de Fritz Lang, que precedeu *Caligari* no Lixie-Atelier da Decla em Weissensee.¹⁸ Meinert lhe entregou o roteiro de *Caligari* na presença de Robert Wiene – foi a primeira vez que o cenarista e o diretor se encontraram – e pediu-lhe que voltasse no dia seguinte com propostas para o projeto. Lendo o roteiro na mesma tarde, Warm percebeu que “a estranha atmosfera desse texto incomum me inspirava cada vez mais... As imagens do filme tinham de estar distantes da realidade, precisavam ter um estilo fantástico bem acentuado”. Warm consultou Reimann e Röhrig, pintores que fazia pouco tempo tinham trabalhado com ele, também no Lixie-Atelier, no filme de Otto Rippert, *Die Pest in Florenz*, escrito por Fritz Lang. A colaboração tinha funcionado: os críticos escreveram que mesmo alguém que conhecesse bem Florença podia acreditar que via a coisa real, não cenários de estúdio. Warm lembrava que os três passaram juntos boa parte da noite lendo e discutindo o roteiro de *Caligari*:

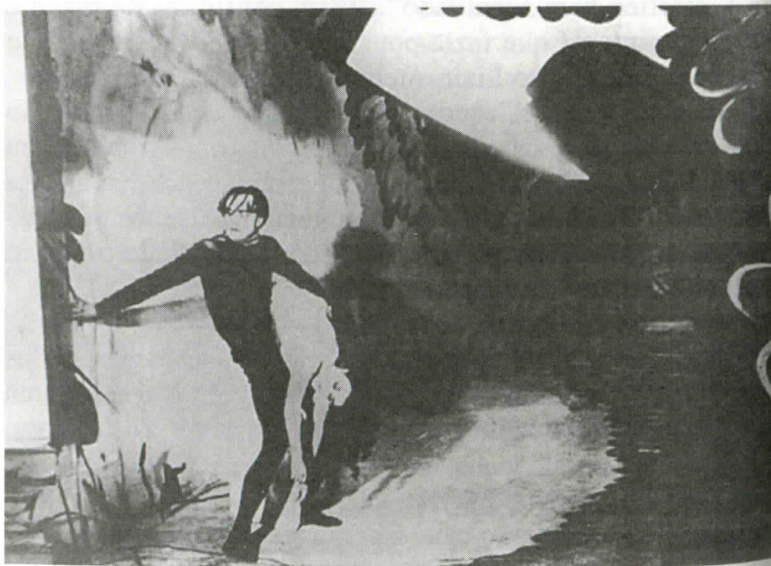
Finalmente Reimann, cujas pinturas seguiam a técnica dos artistas expressionistas, me convenceu de que esse tema reclamava um estilo expressionista em matéria de cenário; figurino, desempenho dos atores e direção.

Os pintores passaram o resto da noite esboçando desenhos no estilo expressionista, que apresentaram no outro dia a Wiene e Meinert. Warm recordou que Wiene aprovou de imediato, mas

Meinert pediu vinte e quatro horas para pensar no assunto. No dia seguinte também ele deu sua aprovação, persuadido mais por cínico pragmatismo do que por ideais estéticos:

Ele queria que o estilo e a produção parecessem malucos... os mais malucos possíveis. O filme causaria sensação e seria então um sucesso, independentemente da reação negativa ou positiva da imprensa, quer os críticos o arrasassem ou o elogiassem como arte; de um modo ou de outro o experimento daria lucro.¹⁹

Assim, tomada a decisão, os artistas puseram-se a trabalhar. Warm lembra que os desenhos e os serviços de construção, execução de figurinos e adereços levaram uma semana e meia ou duas. Na medida do possível os cenários estavam prontos para permitir que o filme fosse rodado de acordo com a se-



Cesare seqüestra Jane

qüência da história. A filmagem teve início no fim de dezembro de 1919 e durou até o fim de janeiro de 1920.

2

“CALIGARI”, O FILME

“*Scenario*”* e filme

O colaborador a quem a lenda histórica reservou menos crédito por *O gabinete do Dr. Caligari* é seu diretor, Robert Wiene. Paradoxalmente, *Caligari* pode afinal ter feito mais para apagar do que para avivar a reputação de Wiene. Sem esse relevo espetacular em sua carreira, ele seria lembrado como um dos melhores artesãos do primitivo cinema alemão, visto em seu maior brilho em *Orlacs Hände* e em alguns de seus filmes com Henny Porten; Walter Kaul caracteriza-o como “um homem de fino gosto artístico”.²⁰ *Caligari*, porém, eclipsou todo o resto;



Robert Wiene (centro) e à sua direita Conrad Veidt, c.1923

* “*Scenario*”: nome dado no cinema silencioso ao que depois se chamou “roteiro”. Ver Saulo Pereira de Mello, *Limite*, Rio de Janeiro, Rocco, 1996, *passim*. (N.do T.)

e quando Wiene se mostrou incapaz de igualar esse sucesso – duas subseqüentes tentativas “expressionistas, *Genuine* e *Raskolnikov*, não lograram repetir a façanha – foi para sempre estigmatizado como o diretor de um único filme que tirou o bilhete da sorte grande com *Caligari*.

O mito lançado por Janowitz, propagado por Kracauer e aceito, mais ou menos sem discussão, por todos os outros autores desde então, é que Mayer e Janowitz deram a Wiene um roteiro acabado que “em nossa opinião... não podia ser melhorado”. No papel de diretor, Robert Wiene tinha apenas de realizar o que estava escrito, obedientemente e talvez – isso foi muitas vezes sugerido com certa indulgência – sem compreender o que fazia. A comparação entre roteiro e filme indica que essa visão das circunstâncias da produção é na melhor das hipóteses enganadora.

O *scenario* que chegou até nós é um tipo de roteiro decupado e bem detalhado que era certamente incomum, e até único, na época. Os realizadores do início dos anos 1920 em geral se valiam apenas de um amplo tratamento dado à história, e grande parte do processo criador acontecia no *set* de filmagem. No caso de *Caligari* muitas das minuciosas sugestões dos escritores foram de fato aceitas na totalidade – notadamente o curioso e efetivo emprego de constantes *fade-ins* e *fade-outs* (al. *abblenden*, *aufblenden*) entre duas cenas e muitas vezes dentro delas. Mas o filme também revela, em relação ao roteiro, divergências substanciais que podem ser estudadas em detalhe no Apêndice incluído no fim deste livro.

Já que parece seguro supor que o *scenario* subsistente de Mayer-Janowitz serviu de verdadeiro roteiro decupado para o filme, e que os próprios Janowitz e Mayer tiveram pouca, ou nenhuma, participação no processo prático de filmagem, devemos considerar e avaliar as alterações feitas do roteiro para a tela como contribuições de Robert Wiene, de sua equipe técnica e do montador não mencionado nos créditos (muito prova-

velmente o próprio Wiene, de conformidade com a prática então vigente na realização dos filmes).

Essas alterações são de três tipos: práticas, exigidas pelas condições de produção; visuais, resultantes da decisão de usar o desenho estilizado; e dramáticas.

As alterações práticas foram sem dúvida ditadas pelo fato de o filme ter sido todo rodado no estúdio. Na época era raro um filme dispensar inteiramente as tomadas em locação externa; neste caso, porém, a filmagem no estúdio decorria inevitavelmente da decisão fundamental de dar ao filme sua aparência “expressionista”.

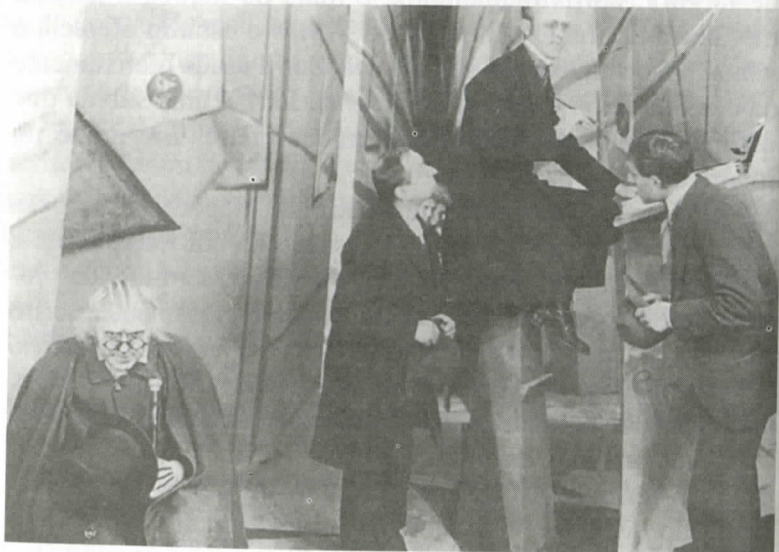
O estúdio Lixie-Atelier em Weissensee, construído originalmente para Vitascope GmbH em 1913, era limitado em escala. (*Caligari* foi a quarta produção Decla feita lá, após *Die Pest in Florenz* e as duas partes de *Die Spinnen* de Fritz Lang.) Os cenários de *Caligari* parecem nunca exceder os seis metros de largura, aproximadamente, e mais ou menos a mesma metragem da frente para o fundo.²² Mas o estúdio oferecia a vantagem de um espaço sob o palco, que é usado efetivamente na cena da feira: o acesso ao local da feira é uma subida que desaparece por trás do morrinho em que a feira (um “prado” no roteiro original) parece funcionar.

Limitações de espaço impediam a passagem de carroças ciganas e do coche de Jane, a perseguição em fiacre – até a padiola de *Caligari* – que Janowitz e Mayer, sem dúvida prevendo a filmagem em locação, tinham ambiciosamente escrito no texto. O *Caligari* concluído é a rigor uma zona de pedestres.

As rubricas de Mayer e Janowitz para a feira, também, “com carrosséis, realejo, anunciadores de atrações, acrobatas, lutadores, animais enjaulados”, são inviáveis nas circunstâncias: em vez disso, os cenaristas criaram um cenário sugestivo, de efeito brilhante, e econômico. A base do *set* consiste no polivalente pano de fundo pintado de Holstenwall e nas indefinidas figuras recortadas do primeiro plano, que anteriormente



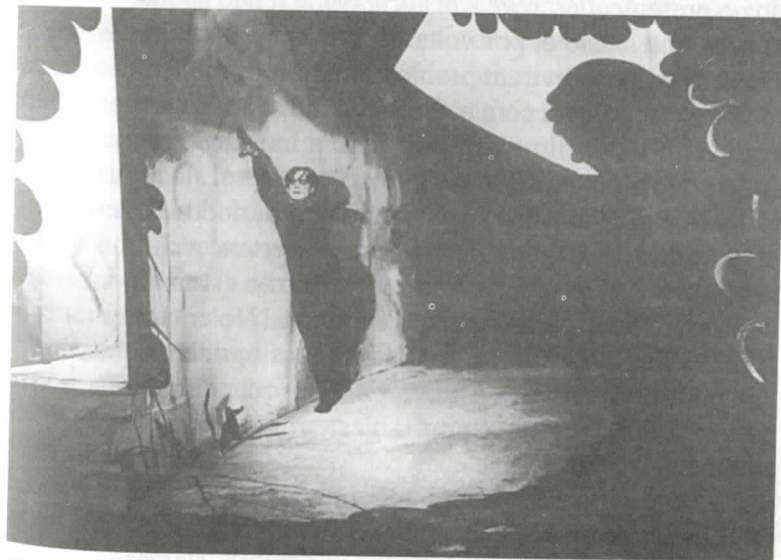
Jane é levada para casa depois de ser resgatada. Franzis (Friedrich Feher) está ajoelhado à esquerda



Caligari irritado por ter de esperar para falar com o secretário da câmara municipal



Jane, Alan (Hans-Heinz von Twardowski) e Franzis se despedem depois de visitar a tenda de Caligari



Cesare prepara-se para entrar no quarto de Jane

supriram o cenário para a primeira aparição de Caligari. O acréscimo de dois curiosos elementos giratórios simbolizando os carrosséis (numa inspeção meticulosa vê-se que não passam de pequenos cones de papel ou tela pintada em forma de guarda-chuva) e a multidão excêntrica vestida que lota o pequeno espaço dão uma impressão inteiramente convincente de um parque de diversões. O segundo *set* de feira, com a baraca de Caligari, é montado com simples trainéis. Algumas mudanças de ênfase dramática são evidentemente condicionadas pela decisão sobre o aspecto visual. A cena do secretário da câmara municipal, por exemplo, assumiu forçosamente outra ênfase e importância com a invenção do artifício visual de seu tamborete extravagantemente alto.

O *scenario* de Mayer e Janowitz está ambientado num mundo caracteristicamente moderno, com telefones, telegramas e luz elétrica. (No roteiro, o prólogo, evidentemente situado no presente, descreve a história como tendo acontecido vinte anos antes, isto é, por volta de 1900.) Sem dúvida Wiene e seus cenaristas previram problemas na compatibilização dessa moderna tecnologia com o desenho fantástico, e não hesitaram em excluí-la. O filme acabado foge a indicações precisas de época. Holstenwall é uma fantasia medieval. O figurino de Caligari e dos homens da feira sugere o período Biedermeier; os vestidos de Jane também parecem pertencer a uma época romântica. Os policiais usam um uniforme estranho, inventado. Cesare está totalmente fora de tempo. No entanto Franzis, Alan, Olfen, os médicos, a senhoria e as mulheres e crianças nas multidões da feira – e até Caligari quando retorna a seu papel de Diretor de hospital – vestem roupas perfeitamente comuns de 1920. Wiene e os cenaristas podem simplesmente não ter se preocupado com isso, ou quiseram deliberadamente criar uma intemporalidade, ali onde os roteiristas haviam também deliberadamente imaginado uma ambiência contemporânea para sua história.

Quase todas as revisões dramáticas são simples enxugamentos: retirar letreiros supérfluos e montar outros; cortar cenas de ligação desnecessárias; e rearrumar cenas de maneira a cobrir melhor intervalos entre duas cenas envolvendo o mesmo ou os mesmos personagens.

Outras alterações, porém, são aperfeiçoamentos positivos do sentido e da estrutura dramática e da motivação psicológica. O secretário da câmara municipal, encarapitado no seu tamborete ridiculamente alto como caricatura da autoridade subalterna, se torna mais ativamente ofensivo a Caligari em seu comportamento (no roteiro ele está apenas “impaciente”), explicando portanto de modo mais convincente o subsequente assassinato. O vigarista (Jakob Straat no roteiro) cumpre bem o tipo de despiste preferido das histórias de detetive então em voga no cinema alemão. Wiene deve ter reconhecido, porém, que as primeiras cenas de Straat no roteiro, escondendo-se de maneira suspeita pouco antes do assassinato de Alan, são um modo exagerado e canhestro demais de desviar as suspeitas do espectador. Também foi sem dúvida uma questão de gosto reduzir o tamanho da cena do cemitério e a banal cena muda do fantasma de Alan.

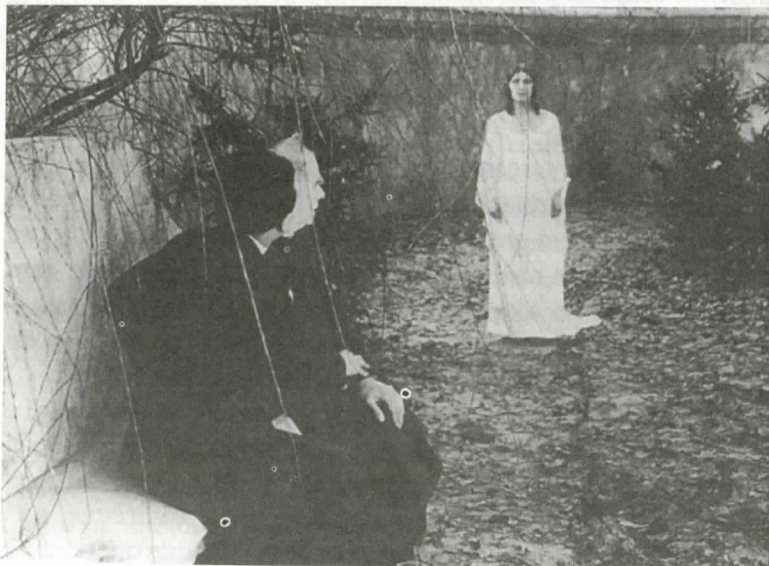
Muito mais interessante, para o enriquecimento dos personagens e de suas relações, é a cena do “Heimweg” perto do final do 2º Ato, em que Franzis revela que ele e Alan, embora amigos, são rivais na disputa do amor de Jane. Ocorrendo bem antes da morte de Alan, a violenta reação de Franzis ao assassinato sugere complexos problemas de culpa – a sensação de um desejo semiconsiente de tirar o rival do caminho.

Os dois grandes clímax do filme – o despertar de Cesare e o rapto de Jane – miraculosamente conservam sua magia ainda hoje, quando boa parte do restante virou peça de museu. As duas cenas são prescritas em detalhe pelos roteiristas, que identificaram de maneira muito clara os efeitos que queriam. A realização, porém, vai muito além da descrição escrita e só se

perfaz graças à interpretação extraordinariamente congenial, ao cálculo apurado e acima de tudo à total colaboração entre Wiene, os cenaristas e os atores. Dominando tudo está o desempenho do andrógino e sexualmente fascinante Veidt – concentrando a luta hercúlea no erguer das pálpebras que cobrem o fulgor sobrenatural de seus olhos; deslizando junto à parede da casa de Jane como uma sombra que perdeu seu corpo; transformado de serafim em fera vulpina quando Jane resiste.

A narrativa-moldura

O roteiro confirma que Mayer e Janowitz planejaram desde o início encaixar sua história dentro de um prólogo e um epílogo. Assim a narrativa-moldura usada no filme acabado, contra a qual Janowitz protestou com tanta veemência e que continuou sendo um foco de controvérsia crítica, foi menos uma



O prólogo-moldura: Franzis e outro paciente do hospício observam Jane

injustificada e estranha imposição que uma substituição de um artifício já previsto. Em termos puramente dramáticos, a nova moldura podia até parecer mais forte e mais interessante do que a original, que é, para dizer o mínimo, um tanto prosaica e convencional.

Janowitz, como vimos, culpou Wiene pela nova moldura, embora Fritz Lang afirmasse muito mais tarde que propôs o prólogo. Lang protestou, porém, quando Siegfried Kracauer escreveu que a alteração geral do filme efetuada pelo artifício da moldura estava “em perfeita harmonia com o que Lang havia planejado”, e alegou, em contrário, que tinha apenas sugerido a atual cena inicial, com Franzis sentado num banco relatando sua história a um homem mais velho. Sua intenção, disse ele, era preparar a platéia para os cenários expressionistas, que sem isso podiam parecer demasiado surpreendentes. Mas Lang não é uma testemunha confiável. Em 1970, depois que Hans Feld, o ex-editor de *Filmkurier*, descreveu nos mínimos detalhes o prólogo do roteiro de Mayer-Janowitz, Lang escreveu²³ irritadamente e também equivocadamente que isso estava “ganz unrichtig” (“totalmente errado”). Nenhum autor subsequente parece ter notado discrepâncias mais sérias no relato de Lang:

No outono de 1919 Erich Pommer... me ofereceu o roteiro de *O gabinete do Dr. Caligari*... Anexos ao roteiro estavam croquis cubistas – [expressionistas?] – para os cenários da autoria de Reimann, Roehrig e Warm (até onde me lembro). Como eu era de opinião que uma platéia de cinema [1919?] não entenderia e portanto não poderia aceitar os cenários cubistas, e toda a história se passa num asilo de loucos, sugeri a Erich Pommer que a história fosse emoldurada por uma cena normal de prólogo e epílogo.²⁴

A falha desta versão das coisas é que Warm recorda ter convidado Reimann e Röhrig e proposto o estilo dos cenários depois

de um encontro com Meinert e o diretor Wiene. Já que Wiene só assumiu a direção do filme depois que Lang foi reconduzido à direção de *Die Spinnen*, teria sido impossível que Lang tivesse visto os croquis “cubistas” que ele disse terem suscitado sua proposta. Além disso, “toda a história” só se passou “num asilo de loucos” depois do acréscimo da narrativa-moldura.

Deve-se por isso dar um desconto na declaração de Lang: é mais provável que Janowitz esteja certo ao atribuir a nova narrativa-moldura a Wiene.

Mais importante do que determinar a responsabilidade pela nova moldura é avaliar o efeito disso sobre a história. Em 1941 Janowitz lembrou a raiva que sentiu com o fato de que

nossa história simbólica fosse explicada como sendo um conto narrado por uma pessoa mentalmente desarranjada, insultando assim nosso drama – a tragédia de um homem enlouquecido pelo mau uso de seus poderes mentais...²⁵

Seis anos depois que Janowitz escreveu isto, Siegfried Kracauer, ansioso por enquadrar o filme na tese central de seu livro *From Caligari to Hitler*, afoitamente reinterpretou o sentimento dos roteiristas:

Janowitz e Mayer sabiam por que se enfureciam contra a narrativa-moldura: ela pervertia, se é que não invertia, as intenções intrínsecas de ambos. 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 convertia-se portanto num filme conformista – seguindo o usadíssimo recurso de declarar insano um indivíduo normal mas incômodo e mandando-o para um asilo de lunáticos. 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.²⁶

Terá sido em consequência de encontros com Kracauer, seu colega emigrado nos Estados Unidos (ambos chegaram em Nova York em 1941), que o próprio Janowitz chegou, tardia e tibiamente, a uma reinterpretação metafórica um tanto parecida?

Foi anos depois de termos concluído o roteiro que nos demos conta de nossa intenção subconsciente, e dessa explicação de nossos personagens, Doutor Caligari e Cesare, seu instrumento, isto é: a correspondente conexão entre nosso Doutor Caligari e o grande poder autoritário de um governo que odiávamos, e que nos havia forçado a prestar juramento, impondo o alistamento obrigatório àqueles que se opunham a seus objetivos bélicos oficiais, constringendo-nos a matar e morrer.²⁷

Desde Kracauer quase todos os que escreveram sobre *Caligari* admitiram incondicionalmente que “essas modificações tiveram como resultado falsificar a ação e em última instância reduzi-la aos desvarios de um louco”.²⁸

Mas entre 1920 e 1947 inúmeros comentaristas e admiradores escreveram sobre *Caligari* sem expressar qualquer preocupação com o fato de aceitá-lo como a história de um louco, ou sugerir que algum significado simbólico tinha sido por isso pervertido. Acontece, e isso é bastante significativo, que dois dos mais entusiásticos defensores de *Caligari*, Paul Rotha, escrevendo em 1930, e Lewis Jacobs, em 1939, eram radicais extremamente politizados; entretanto nenhum dos dois procurou qualquer significado político no filme. Hermann Warm lembrou que nem Wiene nem Mayer jamais falou de qualquer sentido político do filme, e disse que sua cabeça entrou em parafuso ao ler em Kracauer que a lenta ação do controle de luminosidade em função do rodopiante carrossel-guarda-chuva do

cenarista simbolizava o futuro caos social. A sensação de traição de Janowitz deve ter sido pelo menos até certo ponto agravada pela tardia percepção das coisas.

Alguns críticos da época opuseram-se à apresentação da história como a alucinação de um louco, mas por outros motivos. O crítico Herbert Jhering foi o primeiro a lamentar que o filme retratasse o expressionismo como a visão de um louco.²⁹ O romancista e poeta suíço Blaise Cendrars fez coro com ele, acusando o filme de

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.

A objeção tem sido feita desde então; mas esse modo de ver parece um tanto vesgo. Podemos igualmente argumentar que, longe de ser mostrado como a visão de um louco, o expressionismo é exposto como um estilo gráfico suficientemente flexível e expressivo para poder pintar aquela visão.

Nem o sentido do desenlace do filme é tão inequívoco para a percepção atual como o foi para Janowitz e Kracauer que consideravam que o filme “glorificava a autoridade e declarava o antagonista culpado de loucura”. Numa época de ceticismo endêmico diante da autoridade, uma platéia finissecular não aceita tão facilmente o desfecho em seu valor nominal. Um espectador moderno pode prontamente interpretar o final do filme do ponto de vista de que a história de Franzis é verdadeira e que ele não é louco, mas que o aparentemente benévolo diretor, na realidade o demoníaco Caligari, usou de suas artimanhas para mandar encarcerá-lo como louco. Admitida esta leitura, o final do filme contém o terror envolvente e iniludível de Kafka ou *Gaslight* ou da última cena de *The Vanishing*.

“Caligari” e expressionismo

É mais fácil exibir do que definir o termo “expressionismo”. Gerações de escritores aplicaram-no descuidadamente a *O gabinete do Dr. Caligari* e a boa parte do resto do cinema alemão dos anos 20 sem examinar de perto sua significação. Por outro lado, Lotte Eisner, que era historiadora da arte antes de se tornar crítica de cinema, dedicou um livro inteiro ao expressionismo visto no cinema,³⁰ e ainda se sentia aterrorizada pela “complexidade e ambigüidade” do termo; dizia que “achar o próprio caminho na enredada fraseologia do expressionismo alemão não é uma empreitada fácil”.

A palavra nunca delimitou uma escola ou um estilo claro e distinto: “expressionismo”, escreveu um de seus ativistas, Herwald Walden, fundador da galeria Sturm e da revista do mesmo nome, “não é nem um estilo nem um movimento; é uma *Weltanschauung* [percepção do mundo]”. Suas manifestações foram tão numerosas como os grupos “expressionistas” que surgiram nos centros urbanos de toda a Alemanha e Áustria-Hungria. O expressionismo adotou, absorveu ou foi diversificadamente influenciado pelo fauvismo, cubismo, futurismo e em certo momento pelo construtivismo. Os grupos se cindiam, se reformavam, divergiam, escolhiam seus termos: o expressionismo de Kandinsky era “extensivo”; o de Pechstein, “intensivo”. Dos primeiros grupos, Die Brücke em Dresden rejeitava qualquer programa formal, ao passo que Der Blaue Reiter em Munich insistia em ter um. Suas atividades não se limitavam às artes visuais. Havia uma literatura e um teatro expressionistas, e Kokoschka, Kubin, Meidner, Barlach e Gütersloh figuravam entre os pintores e escultores que também escreviam poesia, contos e peças de teatro.

Os artistas do expressionismo estavam, é verdade, unidos por certas influências seminais e certos objetivos sócio-filosóficos. Na pintura, as raízes do novo espírito na arte deviam ser encontradas em Van Gogh, Gauguin e Munch, e na descoberta de El Greco e da arte africana. A subjetividade – a

compulsão para combinar vida e arte – era um ideal, e a ênfase no egocentrismo militava mais ainda contra o crescimento de escolas e estilos em sentido restrito. Van Gogh e Gauguin eram admirados porque tinham feito da vida e da arte uma coisa só: um artista como Munch, também, “fez de sua biografia e psicologia o tema e o objeto de sua arte”.³¹ Em filosofia os mestres eram Nietzsche, Schopenhauer, Bergson.

O termo *Expressionismus* foi inicialmente escolhido em deliberada oposição a *Impressionismus*. Em 1909 o manifesto da Neue Kunstlervereinigung (Nova Associação de Artistas), cujo presidente era Wassily Kandinsky, declarou:

Partimos da idéia de que o artista, além das impressões que recebe do mundo exterior, da natureza, continuamente acumula experiências em seu mundo interior, e é em busca de formas artísticas que deve se libertar de todos os elementos irrelevantes, de modo a expressar só o necessário...

Filosoficamente os expressionistas eram inspirados pelo progresso e por uma visão do futuro. Procuravam rejeitar o materialismo do século 19 e chegar, como declarava o programa do Blaue Reiter, a “uma nova era de espiritualidade e da alma”. Embora antigos historiadores da arte tenham visto o movimento chegando ao fim quando da eclosão da Grande Guerra e da dissolução de Die Brücke e Der Blaue Reiter, estudiosos mais recentes vêem na Guerra um divisor de águas entre duas gerações distintas de expressionistas. Os artistas de antes da Guerra estavam imbuídos de ideais espirituais e sociais, mas

A segunda geração sofria da desilusão induzida pela guerra e estava insatisfeita com a sociedade alemã do pós-guerra; tomou parte na pregação de uma nova sociedade sem classes. Via a guerra como uma força liberadora que havia depurado a velha era e montado o palco para uma nova era em que os artistas seriam profetas.³²

Em especial quando o termo é aplicado ao teatro e ao cinema, porém, há uma confusão semântica em torno da palavra expressionismo, sucintamente analisada por John Willett;³³ o termo, explica ele, tem sentidos variados que

diferem segundo o contexto (e até certo ponto o país) em que é usado. O expressionismo é então normalmente:

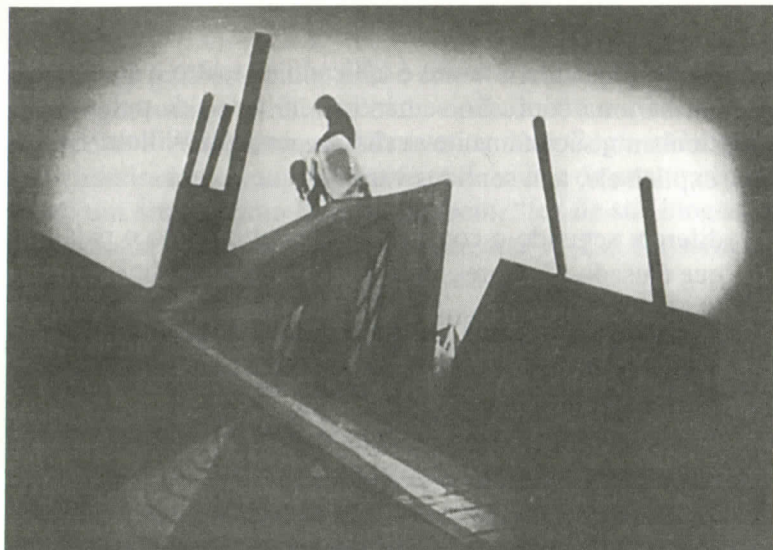
1. uma característica de família da arte, da literatura, da música e do teatro modernos da Alemanha, do início do século 20 até agora;
2. um determinado movimento alemão moderno que durou mais ou menos de 1910 a 1922;
3. um tipo de ênfase e distorção expressivas que pode ser encontrado em obras de arte de qualquer povo ou período.



Willy Hameister, operador de câmera de *Caligari* (Stiftung Deutsche Kinemathek)

Willett distingue a segunda acepção grafando a palavra com “e” maiúsculo. Em *Caligari* e nos filmes ulteriores que ele inspirou – assim como nas produções teatrais expressionistas dos anos que se seguiram imediatamente à Grande Guerra – Expressionismo e expressionismo (o terceiro tipo de Willett) estão muitas vezes fundidos e confundidos.

É evidente que o projeto de *Caligari* encontrou inspiração mais nos precedentes teatrais do que nas mais fundamentais raízes estéticas e filosóficas das artes plásti-

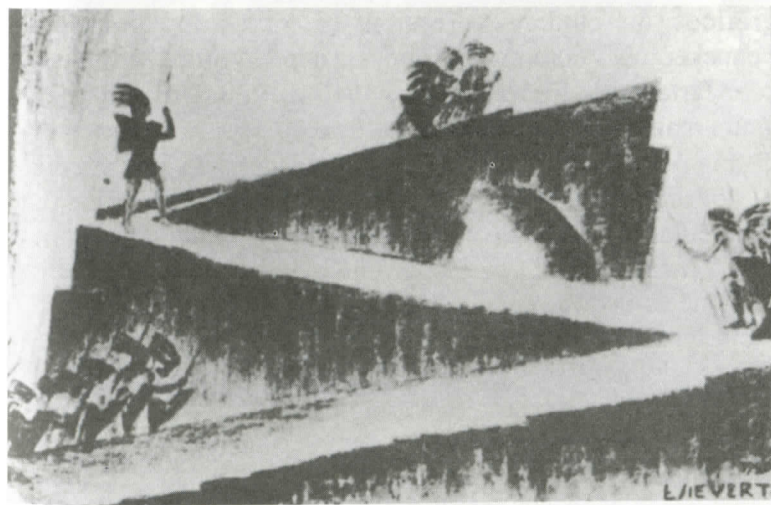


Cesare carrega Jane por cima dos telhados



Desenho de Walter Reimann para a mesma cena

cas do expressionismo. Os escritores que mais exemplificam um teatro expressionista são Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever, Karl Sternheim, Fritz von Unruh e Reinhard Goering. O drama expressionista exigia *mise en scène* expressionista. Os meses imediatamente anteriores à produção de *Caligari* assistiram a uma eclosão de notáveis montagens expressionistas: em Berlim as produções de Reinhardt de *Der Sohn* (1918)³⁴ de Hasenclever e *Von Morgen bis Mitternachts* (janeiro de 1919) de Kaiser, a produção de Heinrich George de *Hölle, Weg, Erde* de Kaiser e a apresentação da primeira peça de Ernst Toller, *Die Wandlung*, no fugaz Theater Der Tribüne; em Mannheim a produção de Weichert de *Der Sohn*, com cenografia de Ludwig Sievert. A comparação de desenhos e fotografias dessas produções com as imagens de *Caligari* indica que os cenaristas do filme tinham estudado essas produções teatrais para chegar ao estilo “expressionista” de seus cenários.



Desenho de Ludwig Sievert para uma montagem teatral de *Pentasiléia*, Frankfurt, 1920

Estava o público de 1920 tão despreparado para as novas imagens de *Caligari* como afirmam as reminiscências ulteriores (de Lang, por exemplo)? Parece pouco provável. Em 1920 o expressionismo deixara de ser vanguarda perigosa e estava na moda. Em 1919 Kasimir Edschmid lamentava que o expressionismo “oferece hoje agradável excitação e edificação às filhas dos clérigos e às mulheres dos donos de fábricas... O que outro dia parecia um gesto ousado tornou-se agora rotina. O impulso para a frente de antontem tornou-se o truque de ontem e o enorme bocejo de hoje”.³⁵ A obra dos artistas expressionistas e cenas das produções teatrais expressionistas eram divulgadas pelas revistas ilustradas. O expressionismo ganhara as ruas. Durante o período da revolução o público se familiarizara com os cartazes de propaganda de Max Pechstein, Heinz Fuchs, César Klein e do futuro cineasta de vanguarda Hans Richter. Mais importante: desde 1918 os cinemas de Berlim, principalmente o Marmorhaus, onde *Caligari* teria sua *première* mundial, tinham feito largo uso dos trabalhos gráficos de cunho expressionista realizados por Josef Fenneker, cuja obra era tão popular que ele produziu mais de cem cartazes de filmes só entre 1919 e 1920. Uma ilustração ainda mais impressionante da fascinação popular pelos estilos de arte moderna então na moda foi a redecoração por essa época do Luna Park de Berlim à maneira expressionista, que deu ao popular parque de diversões uma notável semelhança com o Holstenwall de *Caligari*. Longe então de ser um desafio estranho que assustava o público, o expressionismo parece ter oferecido uma atração positiva no momento em que Meinert e Wiene adotaram a proposta de Warm, Reimann e Röhrig para fazer *Caligari* “em estilo expressionista”.

Esta expressão ocorre com tal frequência – no relato de Warm por exemplo – que suscita a questão de saber se *Caligari* é uma verdadeira manifestação essencialmente expressionista ou representa apenas um pastiche ao sabor da moda aplicado a

uma história convencional. Gerações de escritores passaram adiante a vaga informação de que Reimann e Röhrig eram pintores “ligados ao grupo Sturm”; mas uma extensa pesquisa³⁶ não conseguiu descobrir nenhuma contribuição de qualquer dos dois artistas às exposições ou às publicações do grupo Sturm. Sem dúvida como jovens pintores de cavalete devem ter sido influenciados pelas correntes da época: a “ficha” de Reimann num anuário da indústria cinematográfica referente a 1920³⁷ é ilustrada com uma fotografia que o mostra em seu estúdio, rodeado de quadros que indicam a influência de Conrad Felixmüller (que expôs na mostra de 1919 do Novembergruppe em Berlim).

O próprio Janowitz (que como vimos bem pode a princípio ter antipatizado com o estilo expressionista) perguntou: “Era esse estilo de pintura apenas um traje para vestir o drama? Era



Caligari procura atrair espectadores

apenas um acaso? Não teria sido possível mudar essa roupa, sem prejudicar o efeito profundo do drama? Não sei. Mas, se me perguntassem hoje a respeito da escolha do estilo da indumentária, eu ainda defenderia o estilo de Kubin, com sua atmosfera de irrealidade, como o adequado a esse drama.”

Os críticos e o público da década de 1920 não tinham dúvida de que *O gabinete do Dr. Caligari* era uma autêntica manifestação do expressionismo, a momentosa extensão da nova arte ao novo meio de comunicação. Nas mais amplas perspectivas históricas – e especialmente com os novos *insights* proporcionados pelo roteiro de Mayer-Janowitz – temos maior probabilidade de concluir hoje que o estilo expressionista foi de fato “apenas um traje para vestir o drama”. Não há conteúdo expressionista intrínseco no *scenario* original. A história podia também ter sido tratada no estilo naturalista das populares histórias de detetive da época. As linhas e os ângulos atormentados e as estruturas instavelmente inclinadas, já familiares ao público que os via nos tapumes cobertos de cartazes e nos novíssimos estampados dos tecidos, foram aplicados como uma decoração – mais ou menos como os mesmos artistas, algumas semanas antes, haviam pacientemente decorado *Die Pest in Florenz* à maneira do *quattrocento* italiano.

Não há nada desabonador nisso; e mesmo que o Expressionismo com “e” maiúsculo pareça agora um pastiche, o *décor*, o figurino e o desempenho dos atores são inegavelmente expressionistas, com “e” minúsculo, extraindo sólidas lições da prática teatral corrente. Um cenário como a cela da prisão de Straat exemplifica o “tipo de ênfase e distorção expressivas” de Willett. Na feliz expressão de Kracauer, “os cenários equivaliam a uma perfeita transformação de objetos materiais em ornamentos emocionais”.

Representação expressionista

Uma queixa freqüentemente formulada pelos críticos da época, e reiterada em análises ulteriores de *O gabinete do Dr. Caligari*, é a incoerência entre o cenário estilizado e o “naturalismo” de alguns dos atores. Os atores principais estavam agudamente conscientes da necessidade de adaptar o estilo e a aparência ao caráter visual do filme. Werner Krauss e Conrad Veidt tinham de fato aparecido no palco juntos no inverno de 1918 num drama expressionista de Reinhard Goering, *Seeschlacht*, dirigido no Deutsches Theater por Max Reinhardt, e com Paul Wegener e Emil Jannings também no elenco. Krauss recordou a chegada para seu primeiro dia de filmagem de *Caligari*:

Conrad Veidt, eu e Dagover... Nós atores nos reunimos e dissemos: “Temos que usar outra maquilagem. Olhem para



Flashback da alucinação de Caligari: “Du musst Caligari werden!”

os cenários. Conny, você traça uma linha grossa debaixo de cada olho.” Eu disfarcei meu nariz e meu cabelo. Havia uma loja na cidade, num porão, onde vendiam roupas velhas. “Eu preciso de um cobre-nuca e uma cartola e uma bengala com punho de marfim, tudo bem fora de moda, e uma pelerine; e um diretor assistente conseguiu as coisas, tudo sem nenhuma assessoria artística. Assim o filme foi feito...”³⁸

Alguns papéis secundários também são intencionalmente dirigidos num estilo influenciado pelo teatro expressionista: o secretário da câmara municipal em seu tamborete alto, os dois policiais que se sentam frente a frente em sua mesa de trabalho e sempre se movimentam com exagerada simetria, os dois criados que também dormem, acordam e se levantam de suas camas em perfeita sincronização.

Examinando cuidadosamente outros desempenhos, em particular os de Friedrich Feher como Franzis e Hans-Heinz von Twardowski como Alan, é tentador suspeitar que a crítica se concentrava mais no figurino naturalista do que nas interpretações. O rosto estranho e atormentado de Twardowski e os amplos movimentos angulares de Feher – mais evidentes na cena em que ele investiga o pátio deserto e noturno da feira – parecem harmonizar-se razoavelmente com a definição que o escritor Paul Kornfeld deu do trabalho do ator expressionista que

deve se libertar da realidade e ser simplesmente o representante de idéias, emoções e Destino. Se tem de morrer no palco não deve aprender a morrer indo a um hospital, e se tem de fazer o papel de um bêbado não deve visitar um bar para ver como se faz isso. Deve ter a coragem de estender os braços e num trecho particularmente inspirado falar como nunca falaria na vida real... não deve ter vergonha de representar, não deve negar o teatro.³⁹

Esta definição podia se aplicar não somente a desempenhos importantes em *Caligari*, mas também a grande parte da representação no cinema mudo em geral.

3

.....
“CALIGARI” EM SEU TEMPO

A atividade cinematográfica alemã em 1920

O gabinete do Dr. Caligari chegou justamente quando a indústria cinematográfica alemã precisava dele. Nos anos de pré-guerra o cinema alemão estivera em geral defasado em relação ao resto da Europa, e as salas de exibição dependiam largamente de filmes importados da França, da Itália, dos Estados Unidos e da Dinamarca. A guerra, porém, fechou esses mercados – todas as importações de filmes, exceto da Dinamarca, foram oficialmente proibidas no início de 1916 – precisamente no instante em que a procura de filmes se intensificava. Com o resultante crescimento da produção interna de filmes o número de companhias produtoras passou de 30 em 1913 para 250 em 1919.⁴⁰

As autoridades – reconhecendo a importância dos filmes para elevar o moral da população e promover a propaganda, e cientes também da ameaça de filmes antialemães exibidos no exterior – estimularam a organização industrial. Em 1917, por iniciativa do General Ludendorff, as principais companhias cinematográficas se fundiram sob o guarda-chuva de uma organização geral, a Ufa (Universum Film A.G.), com um terço do capital fornecido pelo Estado e o objetivo de melhorar os padrões de produção e marketing.

Com a derrota da Alemanha em novembro de 1918, o controle da Ufa passou para o Deutsches Bank. As tarefas agora

eram conquistar um lugar para os filmes alemães no mercado mundial e projetar uma imagem renovada e lisonjeira para apagar a de um país derrotado e detestado. Os realizadores exploraram vários caminhos. Entre a suspensão da censura no pós-guerra e a retomada dos controles com a lei do Reich Film de 29 de maio de 1920 houve uma breve inundação de filmes de sexo e “problemas sociais” (Aufklärungs Filme). A série de fitas de detetive, que já tinha começado a conquistar a imaginação do público pouco antes da guerra, alcançou nova onda de sucesso. A Ufa conheceu sua melhor oportunidade de se impor no mercado ultramarino, ainda que com o filme “Kolossal”. O padrão das superproduções históricas para as massas foi instituído por *Veritas Vincit* (1918) de Joe May, mas o expoente mais bem-sucedido do gênero foi o ex-comediante Ernst Lubitsch, que se lançou em 1918 com dois filmes sob medida para a estrela polonesa Pola Negri, *Die Augen der Mumie Ma* (A múmia) e *Carmen* (Carmen). Em 1919, junto com um par de comédias leves, *Die Puppe* (A boneca do amor) e *Die Austernprinzessin* (A princesa das ostras), Lubitsch realizou seu filme histórico-biográfico em estilo “Kolossal” de maior sucesso: *Madame Du Barry* (Madame Du Barry). Essas produções espetaculares eram diretamente influenciadas pelas montagens teatrais de Max Reinhardt, com suas maneiras inovadoras de lidar com multidões e a iluminação da cena. Os filmes “Kolossal” eram, além disso, beneficiários da precária situação econômica da Alemanha no pós-guerra: o desemprego barateava o uso de grandes multidões de extras, ao mesmo tempo que uma moeda fraca tornava os preços dos filmes muito competitivos no ultramar.

Mas até a década de 1920 os principais mercados estrangeiros continuavam firmemente fechados para todo esse produto. A suspeita e a inveja comerciais somavam-se aos ressentimentos punitivos do pós-guerra. A interdição do acesso da Alemanha às importações ainda continuava, ao passo que as indústrias cinematográficas dos antigos aliados viam conster-

nadas como as exportações de filmes alemães para os países da Europa Oriental cresciam, suscitando temores de igual fluxo para oeste de filmes alemães de baixo custo mas atraentes. Exibidores britânicos aprovaram medidas proibindo a importação de filmes e equipamentos alemães durante cinco anos, enquanto seus pares franceses se decidiram por um embargo de quinze anos. A indústria cinematográfica americana não impôs sanções formais; no entanto o protesto contra a ameaça iminente de importações de filmes baratos alemães se tornou cada vez mais barulhento.

A partir de maio de 1920 a lei do Reich Film permitiu a importação de filmes estrangeiros até 15% do número de filmes mostrados nos cinemas alemães. Esse gesto, modesto como era, reabriu as relações com as indústrias cinematográficas estrangeiras. *Caligari* foi um dos primeiros filmes a ser beneficiado.

Junto com os filmes “Kolossal” de Lubitsch, *Caligari* inaugurou uma nova exportação de filme comercial: Arte – nova, estimulante e acima de tudo visível e chique. Um ano depois do lançamento de *Caligari* nos Estados Unidos o ator e humorista americano Will Rogers inseriu um letreiro em seu filme *The Ropin’ Fool*: “Se acham que este filme não é bom, eu ponho uma barba e digo que foi feito na Alemanha. Aí vocês dirão que é arte.”

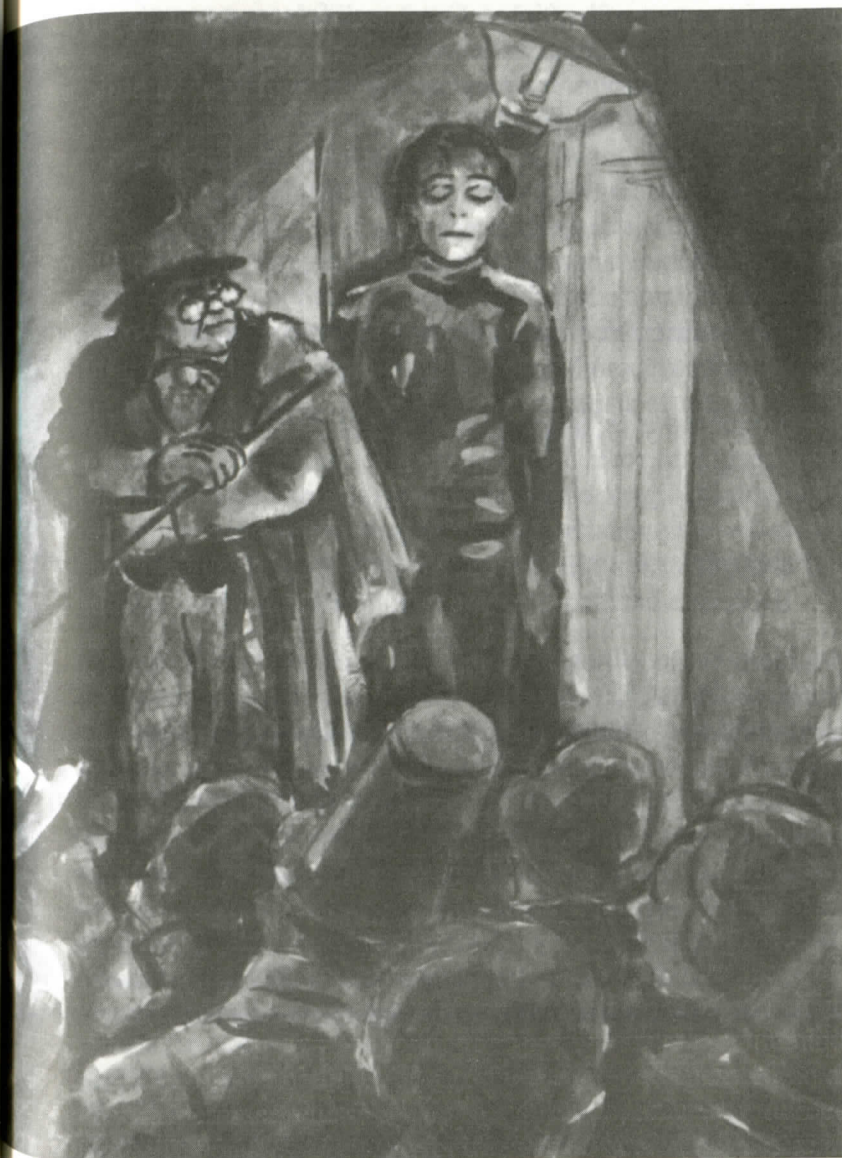
Impacto de “Caligari”

Vendo *O gabinete do Dr. Caligari* e filmes “clássicos” do mesmo tipo hoje, deparamos com o problema de que com o tempo eles foram segregados para formar a classe especial dos filmes “de arte”, considerados como coisa separada da linha principal da produção industrial. Mesmo um especialista com a sensibilidade histórica de Thomas Elsaesser acredita que o cinema expressionista alemão deve ser analisado

no contexto de uma tentativa autoconsciente de fazer “arte” no cinema e atrair uma parte específica, auto-eleita, da platéia... Esta, evidentemente, adere com especial determinação a um filme como *O gabinete do Dr. Caligari*, concebido e comercializado expressamente como um produto intelectualizado...⁴¹

Pelo contrário, para vermos *Caligari* numa perspectiva histórica adequada temos de reconhecer que ele foi feito, consciente e estrategicamente, na linha principal da produção comercial de seu tempo, com o elemento “arte” calculado como uma atração extra e positiva, ainda que incerta, para a bilheteria.

Em 1920 não havia “cinema de arte” no sentido de coisa separada, elitista e esotérica. Louis Delluc e a primeira vanguarda estavam ainda se preparando em Paris, Viking Egge-ling e Hans Richter faziam seus primeiros filmes abstratos em Berlim, e pouco antes da Revolução os futuristas russos tinham feito alguns divertidos ensaios de cinema; mas mesmo eles esperavam que seus filmes fossem exibidos em salas comuns e apreciados – ou não, conforme o caso – pelas platéias habituais. Esforços conscientes e deliberados de introduzir o conteúdo “arte” no cinema, como os “Films d’Art” na França de antes da Grande Guerra, os “Famous Players in Famous Plays” nos Estados Unidos e os “Autorenfilm” na Alemanha não foram o resultado de nenhuma missão altruística visando elevar o meio de comunicação e educar os espectadores. No fim da primeira década do século 20 a grande força do cinema consistia em que ele continuava a ser acima de tudo uma diversão popular e proletária, posta ao alcance das massas nos mafuás e poeiras. Empreiteiros espertos como Pathé, Zukor ou Messter, porém, reconheciam que havia um imenso público adicional a conquistar se os preconceitos da classe média pudessem ser superados. Uma estratégia era construir novos cinemas que se comparassem em tamanho e esplendor



Desenho para um cartaz (Stiftung Deutsche Kinemathek)

aos maiores teatros legítimos. Outra era oferecer a garantia e o atrativo da Arte. É importante reconhecer que a idéia subjacente a essas iniciativas era ampliar a platéia, não mudá-la ou restringi-la. Assim o conteúdo Arte tinha de ser apresentado e comercializado de um modo que continuasse a ser atraente para a massa dos freqüentadores e ao mesmo tempo aliciasse o espectador mais seletivo.

Quando aprovaram a produção de *Caligari*, os diretores da Decla certamente não tinham em vista uma platéia pequena ou exclusiva. Erich Pommer registrou em suas memórias o primeiro encontro com Mayer e Janowitz:

Enquanto eles falavam de arte, eu pensava num outro aspecto do roteiro. A misteriosa e macabra atmosfera de Grand Guignol estava na época em moda nos filmes alemães, e essa história estava abarrotada disso. Eles viam no seu roteiro um “Experimento”; eu via uma produção relativamente barata.

Meinert, como vimos, mandou que os cenaristas fizessem os cenários “mais malucos possíveis” porque confiantemente calculava que o “cenário maluco” faria do filme uma “sensação, independentemente da reação negativa ou positiva da imprensa”. Previa que o estilo visual inusitado, em vez de afugentar, funcionaria como uma isca positiva para o público. O expressionismo estava no ar e na moda. Era admissível que o público se sentisse cativado e lisonjeado pela participação indolor e espetacular na nova excitação visual que *Caligari* oferecia – e havia sempre a possibilidade de recuar e dizer que as estranhas imagens distorcidas não passavam de fantasias de uma mente doentia.

.....

O gabinete do Dr. Caligari teve sua *première* mundial no Marmorhaus de Berlim em 26 de fevereiro de 1920. A história mais absurda e fácil de desmentir na massa de lendas que se

formou em torno do filme é que ele foi um fracasso em seu lançamento. Essa fantasia parece inteiramente atribuível ao irresponsável Pommer, sempre ansioso por construir um papel heróico para si na história de *Caligari*. Ele contou a George Huaco na década de 1950:⁴² “*Caligari* estreou num cinema de Berlim, mas a platéia se manifestou contra ele e pediu seu dinheiro de volta, de modo que após duas sessões o cinema tirou-o de cartaz; e eu não pude encontrar outra sala para exibir o filme.” Depois desse revés, Pommer disse ter passado seis meses promovendo uma campanha publicitária e por fim relançou *Caligari* por sua conta e risco; aí então o filme ficou três meses em cartaz no cinema em que havia estreado.

Manvell e Fränkel⁴³ afirmam que o filme

ficou na prateleira depois de terminado por falta de distribuição adequada. Chegou à tela do Marmorhaus (Casa de Mármore) em Berlim por acaso, em substituição a um outro filme que havia fracassado.

Isto também é absurdo: o filme não só estreou menos de um mês depois de ter sido concluído como o Marmorhaus era o cinema de maior prestígio no Kurfurstendamm: lá os filmes não chegavam à tela “por acaso”. Pelo contrário, o marketing e a exibição de *O gabinete do Dr. Caligari* foram indubitavelmente planejados com todo o cuidado. O lançamento do filme foi anunciado por uma campanha publicitária inventiva, concentrada no enigmático *slogan* que exortava: “Du musst Caligari werden! (Transforme-se em Caligari!)”, e que começou a aparecer em cartazes e anúncios de jornal mesmo antes que o filme estivesse terminado. O acompanhamento musical para a sessão de estréia foi compilado por Giuseppe Becce (1877-1973), o mais prolífico e talentoso compositor para filmes mudos. A partitura não existe, embora muitos temas figurem na grande antologia de música de Becce para acompanhamento de filmes silenciosos, a *Kinethek* de 12 volumes (1919-1933).

Janowitz recordou a nervosa viagem dos escritórios da Decla na Friedrichstrasse até o local da *première*. Estando no mesmo carro com Mayer, Pommer e o assistente de Pommer, Sternheim, os roteiristas ainda bufavam de ressentimento contra a narrativa-moldura, e poucas palavras foram trocadas até Pommer exprimir em voz alta o que todos estavam pensando: “Será um tremendo fracasso para todos nós!”

No fim das contas, a platéia ficou enfeitiçada. Uma mulher soltou um grito no momento em que os olhos de Cesare se abrem. Várias pessoas (pelo menos segundo Janowitz) desmaiaram, gemeram ou gritaram quando Cesare raptou a adoradora Jane. Janowitz registrou que:

Quando o filme terminou houve um silêncio de pasmo. Mayer e eu, de pé no fundo do corredor, olhamos um para o outro. Então tinha sido um fracasso? De repente esse silêncio atordoado foi quebrado por aplausos, aplausos que subiram num crescendo e rebentaram numa trovejante explosão de frenéticas palmas e brados, uma assistência delirante, berrando de alegria e aclamação. Novamente olhamos um para o outro:

“Bem! É um sucesso!”

Robert Wiene, Erich Pommer, os atores, pintores e fotógrafos agradeceram os aplausos. Não nós, os autores. Batemos em retirada para um bufê de bebidas, tomamos Mampe, cerveja branca e cerveja preta, consideramos nosso futuro e nos perguntamos se nossos futuros roteiros também seriam produzidos de forma estropiada por diretores covardes.

Quase sem exceção, a reação dos críticos alemães foi de favorável a extasiada. A despeito de alguns dias de interrupção causada por uma greve geral, o filme permaneceu no Marmorhaus durante um período excepcional de quatro semanas; e foi trazido de volta duas semanas depois. Em sua sétima semana os

anúncios dos jornais ainda diziam “Täglich ausverkauft (Lotação esgotada todos os dias)”. Em seguida à temporada no Marmorhaus *Caligari* parece ter passado meses em exibição em Berlim enquanto participava de um lançamento nacional.

O filme foi adquirido para distribuição nos Estados Unidos pela companhia Goldwyn. A *première* em Nova York ocorreu em 3 de abril de 1921 no imenso e esplêndido Capitol Cinema na rua 51 e Broadway, naquele tempo administrado pelo famoso empresário Samuel F. (“Roxy”) Rothafel. Como era moda na época, na *première* o filme ganhou um prólogo e um epílogo ao vivo, que forneceram à narrativa uma moldura extra. No prólogo encenado no palco um personagem identificado como “Cranford” introduziu a primeira cena, apresentando-se como o cavalheiro a quem Franzis, na primeira seqüência do filme, conta sua história. No epílogo “Cranford” transmite a boa notícia de que Franzis está hoje plenamente restabelecido. Para um crítico moderno, Mike Budd,

É difícil imaginar uma tentativa mais espalhafatosa de enquadrar à força um texto problemático numa forma convencional, de conter-lhe os excessos numa moldura de realismo autoritário e mercantilista.⁴⁴

Talvez isto seja uma interpretação forçada do que teria parecido na época uma apresentação teatral perfeitamente normal para um cinema lançador de uma cidade grande. O *New York Times* observou apenas que o prólogo e o epílogo “destinavam-se a suprir uma atmosfera de normalidade e um final feliz para aqueles que fazem questão disso”.⁴⁵

Há o perigo também de superestimar a posição de *Caligari* ao qualificá-lo, como o fez Budd, de “texto problemático” para a platéia americana de 1921 ou para o público alemão. Em sua resenha a revista *Variety*, que por sua ligação com os interesses da indústria cinematográfica tinha a função de tentar prever a reação das platéias populares, concluiu que se tratava de

uma história de mistério contada à maneira de Poe e que prende bem o interesse o tempo todo. De primeira importância é a direção e montagem. Isto resultou numa série de ações tão bem combinadas que fazem avançar a história num ritmo perfeito. Robert Wiene fez ótimo uso dos cenários concebidos por Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig, cenários que atraem, dirigem e ajustam o olho e por meio do olho o espírito.

Como o público alemão, os americanos já estavam em contato com os estilos da arte modernista: fazia já oito anos que a imprensa popular tinha promovido um enorme estardalhaço em torno do histórico Armory Show. De fato, a crítica do *New York Times* sobre *Caligari* lembrou a obra mais badalada daquela exposição: “Seus cenários guardam mais semelhança com a realidade do que, digamos, o célebre *Nu descendo uma escada* [de Marcel Duchamp].”

Longe de abrandar o impacto para suas platéias, Rothafel intensificou-o ao colaborar com o diretor musical húngaro Ernő Rapee na compilação de um acompanhamento adequado, recorrendo à música nova e desafiadora de Richard Strauss, Schönberg, Debussy, Stravinsky, Prokofiev. “Um filme concebido segundo linhas revolucionárias”, declarou Rathafel,

reclamava uma partitura fielmente sincronizada com a atmosfera e o desenvolvimento... A música precisava, por assim dizer, habilitar-se à cidadania num país de pesadelo.

As práticas musicais dos cinemas, com acompanhamentos muitas vezes compilados das obras dos compositores mais heterogêneos, podem facilmente chocar as sensibilidades modernas. Mike Budd vê na partitura de Rothafel-Rapee outra etapa da padronização e do mercantilismo:

Associando-a a distorções, pesadelos e insanidade, eles arrancavam a música moderna da história da música e atiravam-na, em fragmentos e motivos descontextualizados, dentro de outro sistema de partes intercambiáveis.⁴⁶

Devemos reconhecer, porém, o papel que a música nos cinemas desempenhou na educação de um público popular antes da época do rádio e das sofisticadas técnicas de gravação. Um crítico de música de então, Bernard Rogers, escrevendo em *Musical America*, exultou:

Adequadamente, a estréia americana de *Caligari* empregou música escolhida com o fim de realçar o caráter exótico do filme e sublinhar seus aspectos fantásticos... Cinco anos antes Stravinsky ou Schönberg nas salas exibidoras pertencia ao inconcebível. Hoje isso acontece tranqüilamente, e tranqüilamente o público engole a pílula. Teria sido muito mais simples ao preparar o acompanhamento para esse filme servir o requentado e enjoativo *pot-pourri*. Tanto mais admirável é então a novidade apresentada pelos senhores Rothafel e Rapee. A coisa exigiu mais do que coragem; significou trabalho dobrado e também muita despesa. Quatro ensaios foram realizados.⁴⁷ Mas o resultado compensou tudo. A música dissonante de Stravinsky foi levada para dentro do cinema. Pode clarear a suave escuridão antes que passe o último rolo.⁴⁸

A imprensa americana mostrou-se em geral tão entusiástica como os críticos alemães, confirmando a tranqüila aceitação por parte de *Variety* das novas características visuais. O *New York Times* disse que

a história é coerente, lógica, um genuíno e legítimo *thriller*, e depois que a seguimos por várias cenas os fantásticos cenários parecem ser da mesma substância dela e dei-

xam de perturbar, não chamando mais a atenção para si mesmos.⁴⁹

Muitos críticos americanos seguiram o exemplo de *Variety* ao escrever tranquilizadamente que a história lembrava Poe (*Motion Picture News*: “É como uma página de Poe”; *New York Times*: “Uma história fantástica de assassinato e loucura que Edgar Allan Poe podia ter escrito”).

De modo geral convencionou-se que *Caligari* era Arte, indicando novas possibilidades, perspectivas e acalentadas aspirações para o cinema. Em *Motion Picture Classic* um crítico de 27 anos, Albert Lewin – mais tarde escritor-produtor hollywoodiano de consciente inclinação artística e diretor de *O retrato de Dorian Gray* e *Pandora* –, saudou-o como

o único filme sério, exibido nos Estados Unidos até agora, que mais ou menos no mesmo grau provoca as emoções e o choque autênticos da arte. O conto de um louco narrado entre cenários loucos por personagens loucos tem maior realidade intrínseca do que qualquer um de nossos prosaicos quadros fotográficos. Deixa de ser uma simples sucessão de fotografias e ganha vida – uma criação, espiritualmente real e vital à maneira própria do cinema, tão impen-sável em outra forma como o são os poemas de Heine.

Esta explosividade expressiva – esta realidade dinâmica – só foi conseguida nos filmes por Chaplin e pelos criadores de *Caligari*... Charlie Chaplin e *O gabinete do Dr. Caligari*, por meios divergentes mas igualmente convincentes, estabeleceram para além de qualquer sofisma a integridade do cinema como arte. Não há mais lugar para dúvida ou desencorajamento.

Como as cifras da bilheteria não eram publicadas regularmente naquele período, é mais difícil avaliar o desempenho comercial de *Caligari* nos Estados Unidos. Dois pesquisadores ame-

ricanos, Kristin Thompson e David B. Pratt,⁵⁰ vasculharam meticulosamente a imprensa do ramo daquele período e ousadamente fizeram extrapolações a partir dos dados lá descobertos, chegando a conclusões contrárias a respeito do relativo sucesso (Thompson) ou fracasso (Pratt) de *Caligari*. Seus relatos coincidem porém ao indicar que *Caligari*, ao lado de outros filmes alemães que chegaram aos Estados Unidos mais ou menos na mesma ocasião, estabeleceram um padrão que persistiu para filmes europeus importados nos quais os críticos e o público identificavam algum teor de “arte”. Brilhantes resultados financeiros colhidos em Nova York e nas cidades principais raramente são iguallados pelas bilheterias em centros menores onde o gosto é mais conservador.

Na construção da lenda de *Caligari* muita coisa foi aproveitada das circunstâncias da estréia em Los Angeles, no Miller’s Theater, em 7 de maio de 1921, quando manifestantes obrigaram o gerente do cinema a tirar o filme de cartaz. É claro, no entanto, que isto não teve nada a ver com objeções estéticas ao filme ou mesmo com sentimentos antigermânicos generalizados. A manifestação foi organizada pela seção hollywoodiana da Legião Americana como parte de um protesto suscitado pelo temor do espectro do desemprego em massa resultante de uma (totalmente imaginária) inundação de filmes alemães nos Estados Unidos.⁵¹

A indústria cinematográfica francesa partilhava dessa ansiedade acerca da ameaça de importações de filmes alemães. A 14 de novembro de 1921, porém, Louis Delluc promoveu uma única projeção de *Caligari* no decorrer de um espetáculo beneficente para ajudar a Cruz Vermelha Espanhola no cinema Colisée em Paris. Pouco depois a companhia Cosmograph se sentiu encorajada a comprar o filme, que estreou no Ciné-Opéra em 3 de março de 1922. O preconceito foi derrotado pelo instantâneo sucesso de crítica e de público, muito embora a imprensa não fosse unânime. O mais notório comentário hos-

til foi o de Blaise Cendrars, publicado na própria revista de Delluc, *Cinéa*, em 2 de junho de 1922. Em geral citada apenas seletivamente, a resenha de Cendrars merece ser reproduzida na íntegra, uma vez que de maneira tão clara sintetiza praticamente todas as críticas que iriam ser endereçadas ao filme em várias ocasiões nos subseqüentes três quartos de século:⁵²

COMENTÁRIO

O gabinete do Dr. Caligari

Não gosto deste filme. Por quê?

Porque é um filme de mal-entendidos.

Porque é um filme que lança o descrédito sobre toda a Arte moderna.

Porque é híbrido, histérico, enfermiço.

Porque não é cinema.

Filme de mal-entendidos porque é falso e desonesto.

Lança o descrédito sobre a Arte moderna porque a disciplina dos pintores modernos (cubistas) não é a hipersensibilidade de loucos mas equilíbrio, intensidade e geometria mental.

Híbrido, histérico, enfermiço porque é híbrido, histérico, enfermiço (viva os caubóis!).

Não é cinema porque

1. As deformações pictóricas são apenas truques (novas convenções modernas);
2. Personagens reais em cenários irreais;
3. As deformações não são ópticas e não dependem do ângulo da tomada, nem da objetiva, nem da lente, nem do foco;
4. Não há nunca nenhuma unidade;
5. Teatral;
6. Movimento, mas nenhum ritmo;
7. Nenhuma purificação da técnica, todos os efeitos obtidos com a ajuda de meios pertencentes à pintura, à música, à literatura etc.

NUNCA SE TEM CONSCIÊNCIA DA CÂMERA

8. Sentimental e não visual;

9. Boa fotografia, boa iluminação, superexcelente;

10. Bom negócio.

Os diretores franceses estavam divididos. Abel Gance, por exemplo, estava inspirado: “O filme é magnífico! Que lição para todos os diretores!” Outros foram violentamente críticos; entre eles Jean Epstein:

Se você precisa dizer que um filme tem belos cenários, penso que é melhor nem falar dele: o filme é ruim. *O gabinete do Dr. Caligari* é o exemplo premiado do abuso do cenário no cinema. *Caligari* representa uma doença grave do cinema... Tudo em *Caligari* é cenário, o próprio cenário antes de tudo, depois o ator que é pintado e enfeitado como o cenário, finalmente a luz – imperdoável sacrilégio no cinema! –, que é também pintada com luzes e sombras falsamente distribuídas de antemão. Assim o filme não é senão uma natureza-morta, todos os elementos vivos assassinados por um pincel...⁵³

Jean Cocteau, que dez anos depois considerou a hipótese de fazer o papel de Cesare numa recriação do filme por Robert Wiene, também achou o filme

o primeiro passo para um grave erro que consiste na fotografia sem contraste de cenários excêntricos, em vez de produzir surpresa por meio da câmera.⁵⁴

O LEGADO DE "CALIGARI"

Influência

A era do cinema expressionista alemão começou com *Caligari*.

Na esteira imediata do filme um punhado de fitas tentaram imitar-lhe o estilizado projeto expressionista. O próprio Wiene não conseguiu repetir seu sucesso com *Genuine* (1920) que padecia de uma aborrecida história melodramática e de cenários confusos que nada fizeram pela reputação do cenarista, César Klein, eminente expressionista, conhecido por sua pintura, seus cartazes e suas cenografias teatrais. Wiene teve melhor sorte com *Raskolnikov* (1923), graças a um roteiro mais sólido e a um cenarista, Andrei Andreiev, que, embora não pessoalmente comprometido com o expressionismo, entendeu melhor a maneira de usar as convenções desse estilo dentro do filme. Andreiev utilizou mais tarde a experiência expressionista com bons resultados em *A caixa de Pandora* (1928) e *A ópera dos pobres* (1931) de G. W. Pabst. *Torgus* (1921) de Hanns Kobe, que Lotte Eisner diz ser "um filme bem medíocre", já não sobrevive, embora as fotos existentes indiquem o emprego de um estilo "expressionista" puramente decorativo. *Von Morgens bis Mitternachts*, feito no mesmo ano de *Caligari*, é um exemplo raro de um filme diretamente baseado numa peça de teatro expressionista, de Georg Kaiser. O diretor Karlheinz Martin veio do teatro para fazer sua estréia no cinema com esse filme, embora nem ele nem o cenógrafo Robert Neppach pareça ter trabalhado em montagens anteriores da peça. Uma segunda colaboração Martin-Neppach, também em estilo reconhecidamente expressionista, *Das Haus zum Mond* (1921), infelizmente não sobreviveu. Nem há hoje vestígio algum de um experimento expressionista, *Das Haus*

ohne Türen und Fenster (1921), roteirizada por Thea von Harbou (mulher de Fritz Lang) e dirigida por Friedrich Feher, o ator que interpreta Franzis em *Caligari*.

Se nenhum filme posterior se comprometeria tão cabalmente com o caráter formal do estilo, a essência do expressionismo em contraposição ao Expressionismo – o uso de ambiente, cenografia, iluminação e claro-escuro para refletir e expressar a psicologia dos personagens – persistiria no cinema alemão da década de 1920.

Um dos efeitos imediatos de *Caligari* sobre a prática do cinema alemão dos anos 20 foi trazer a produção para dentro dos estúdios, longe da filmagem em locação. Durante vários anos quase todos os principais filmes alemães de longa-metragem foram feitos cem por cento em estúdios: toda a floresta de *Os nibelungos* (1923-4) de Fritz Lang, por exemplo, foi construída nos palcos de Babelsberg. O efeito disso foi atribuir suprema importância nos estúdios alemães ao cenógrafo – ou "arquiteto", no jargão do estúdio alemão.

O período posterior do cinema mudo conheceu uma notável geração desses cenógrafos-arquitetos, entre os quais figuravam – além de Warm, Reimann e Röhrig – Robert Herlth, Hans Dreier, Rochus Gliese, Paul Leni, Ernö Metzner, Rudolph Bamberger, Erich Kettelhut, Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Albin Grau, Ludwig Meidner, Hans Poelzig, Alfred Junge e Otto Erdmann. As sucessivas ondas de emigração que resultaram alternadamente do ávido recrutamento de talentos europeus por parte de Hollywood e da perseguição nazista espalharam pelo mundo muitos desses talentos e sua influência. A cenografia do cinema britânico se revigorou com a chegada de Alfred Junge. O característico ar Paramount se deveu exclusivamente à influência de Hans Dreier, um dos primeiros emigrados. A apoteose do expressionismo foi a cenografia de Rochus Gliese para a produção hollywoodiana de Friedrich Wilhelm Murnau, *Aurora* (1927). Em seus estilos visuais mais

avançados, o *film noir* americano dos anos 40 e 50 revela o legado do expressionismo alemão de maneira tão clara quanto o musical americano mostra a influência dominante da opereta austro-húngara.

História crítica

Quando a Exposition Universelle et Internationale instalada em Bruxelas em 1958 organizou uma votação entre 120 críticos internacionais para escolher os melhores filmes de todos os tempos, *O gabinete do Dr. Caligari* ficou em décimo segundo lugar. Quatro anos depois, quando *Sight and Sound* promoveu a segunda de suas votações decenais, *Caligari* não figurou entre os finalistas. Na votação de *Sight and Sound* de 1992 o filme obteve apenas um voto (do diretor sul-coreano Park Kwang-su), entre os 230 críticos e diretores de cinema que responderam.

Esta é uma queda ignominiosa desde que a reputação do filme atingiu seu ponto mais alto quando Paul Rotha, em sua história pioneira *The Film Till Now* (1930), pôde escrever que *O gabinete do Dr. Caligari* se situava ao lado de *O Encourado Potemkin*

como os dois avanços mais significativos no desenvolvimento do cinema até agora...

Foi, de uma vez por todas, a primeira tentativa de manifestação de uma mente criativa no novo meio de expressão da cinematografia. Em dez anos o filme atingiu as maiores alturas, tão vigoroso agora como quando foi produzido, uma obra-prima de forma e conteúdo dramático... *O gabinete do Dr. Caligari* pôs em evidência estes fatos dominantes, que ficaram no fundo da mente de todo diretor inteligente até hoje: que, pela primeira vez na história do cinema, o diretor operou *através* da câmera e rom-

peu com o realismo na tela; que um filme podia ser eficaz dramaticamente quando não fotográfico; e, finalmente, o que é da maior importância possível, que a mente do público foi levada a trabalhar psicologicamente.

Como filme, *O gabinete do Dr. Caligari* exigiu tudo de seus espectadores. Eles deviam tomar parte e acreditar nas desordenadas fantasias de um louco. Deviam compartilhar a idéia distorcida que o louco fazia do professor do asilo de lunáticos em que ele (o lunático) e eles (os frequentadores) estavam confinados. O tema e a concepção eram verdadeiramente notáveis... *O gabinete do Dr. Caligari* serviu para atrair às salas de exibição muita gente que até então encarava o cinema como a marca inferior da inteligência.⁵⁵

A avaliação rigorosamente estética de Rotha iria caracterizar tudo que se escreveu sobre *Caligari* antes de 1947. Uma década depois de Rotha, o historiador americano Lewis Jacobs considerou o filme

revelador e desafiador... Sua apresentação estilizada, seu caráter melancólico, sua falta de explicação e seus cenários distorcidos eram novos para o mundo do cinema.⁵⁶

Já vimos que, a despeito de suas simpatias esquerdistas e de sua desenvolvida sensibilidade política, nem Rotha nem Jacobs – e tampouco o resto de seus contemporâneos – procurou ou encontrou qualquer significado político simbólico no filme. As atitudes frente a *Caligari* mudaram radicalmente depois de 1947 e do aparecimento do livro de Siegfried Kracauer *From Caligari to Hitler*. Kracauer (1889-1966), historiador, sociólogo e ex-jornalista em Berlim, emigrou para Nova York em 1941. Depois de dois anos de trabalho no Museu de Arte Moderna daquela cidade ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim para escrever uma história do cinema alemão. Naquela época, quando eram raras as histórias de

cinema de qualquer tipo, a proposição de Kracauer, de que o cinema podia refletir as disposições íntimas e a psicologia coletiva de uma nação inteira, era nova, palpitante e atraente. O impacto e a influência dessa asserção sobre a crítica e a historiografia do cinema persistiram, muito embora a distorção a que Kracauer foi obrigado a submeter a história do país e a história do cinema desse país para servir à sua tese só se tenha tornado mais evidente com os estudos mais recentes sobre o cinema alemão. Como indica o título de seu livro, *O gabinete do Dr. Caligari* foi a pedra fundamental de Kracauer; e o insólito filme de horror da Decla recebeu uma imensa sobrecarga em sua significação:

O personagem de Caligari... representa uma autoridade ilimitada que idolatra o poder como tal e, para satisfazer seu desejo de dominação, viola impiedosamente todos os direitos e valores humanos. Funcionando como simples instrumento, Cesare é não tanto um criminoso culpado como uma vítima inocente de Caligari...

Intencionalmente ou não, *Caligari* expõe a alma oscilando entre a tirania e o caos e enfrentando uma situação desesperada: qualquer fuga à tirania parece atirá-la num estado de completa confusão. Logicamente o filme difunde uma atmosfera saturada de horror. Como o mundo nazista, o de *Caligari* transborda de portentos sinistros, atos de terror e explosões de pânico.

A visão que Kracauer tinha de *Caligari* como reflexo dos escuros meandros da alma alemã persistiu. Com o fim de corrigir um pouco essa visão, Lotte Eisner adotou o enfoque da historiadora da arte ao traçar o impulso expressionista no cinema alemão. Ela podia admirar o tratamento expressionista de *Caligari* por

evocar a “fisionomia latente” de uma pequena cidade medieval, com suas vielas escuras e tortuosas apertadas por casas em ruína cujas fachadas inclinadas vedam a entrada da luz do dia. Portas em forma de cunha com pesadas sombras e janelas oblíquas com molduras distorcidas parecem corroer as paredes. A bizarra exaltação envolvendo os cenários sintéticos de *Caligari* traz à memória a afirmação de Edschmid de que “o expressionismo evoluiu numa perpétua excitação”. Essas casas e o poço, tosca-mente desenhado na esquina de um beco, de fato parecem vibrar com uma extraordinária espiritualidade.

Mais recentemente as ambigüidades da história de *Caligari* fizeram dele um favorito do tipo de enfoque de “estudos fílmicos” baseado mais em “usar” um “texto” do que em analisar uma obra cinematográfica – apoiando-se seletivamente na história e na textura de um filme para suprir materiais incompletos capazes de alicerçar edifícios rebuscados e decorativos de teoria (muitas vezes espúria). Melhores escritos acadêmicos, como os ensaios enfeixados na antologia de 1990 do Professor Mike Budd, *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, esclarecem determinados aspectos do filme. O próprio Budd encara o filme do ponto de vista da teoria econômica marxista, prestando atenção especial às tensões (hoje evidentes) entre a forma visual modernista e a forma narrativa convencional: “Elementos expressionistas... aparafusados numa narrativa realista.” No mesmo volume as escritoras feministas Catherine B. Clément e Patrice Petro transferem seu foco para a personagem de Jane. Clément comparando o relacionamento dela com Caligari ao que existia entre Freud e uma de suas pacientes histéricas; Petro ligando Jane e o sonâmbulo como forças que em parte escapam à necessidade masculina de controle. Esta ênfase no papel de Jane mostra que há no filme um elemento erótico ignorado pelos críticos mais antigos: ela

é vista primeiro como objeto de competição erótica entre os amigos Franzis e Alan. Depois Caligari a atrai para dentro de sua tenda para um portentoso encontro com Cesare (oferecendo a ela, na expressão infeliz de Richard J. Murphy da Universidade de Columbia, “uma demonstração particular de seu sonâmbulo ereto”⁵⁷). O rapto de Jane, que redundou na morte de Cesare, representa o tema perene da bela e a fera, posteriormente reencenado em *King Kong* em que também “era a Bela que matava a Fera!”

Ressurreição

O êxito inicial e a fama duradoura de *O gabinete do Dr. Caligari* inevitavelmente conduziram a projetos de refilmagens ou continuações. Em 1934 Robert Wiene, por essa época vivendo no exílio, comprou os direitos pertencentes à Ufa e batalhou em Londres e Paris a fim de conseguir apoio para uma refilmagem em que planejava dar a Jean Cocteau o papel de Cesare. O roteiro francês – não assinado mas provavelmente do próprio Wiene – indica que o novo filme teria sido modernizado a ponto de suplantar o estilo expressionista de 1920 com um ar surrealista então em moda.

No exílio americano tanto Pommer quanto Janowitz esforçavam-se por promover refilmagens, e isso ajuda a explicar a ânsia de ambos em proclamar que tiveram papéis decisivos na autoria do filme original. A luta de ambos é testemunhada por extensos arquivos de documentos agora em poder da Stiftung Deutsche Kinemathek. A emaranhada confusão em torno dos direitos após a venda deles pela Ufa a Wiene em 1934 e a subsequente morte de Wiene em 1938 agravou-se mais ainda em virtude da nulidade das leis nazistas nos Estados Unidos e da incerteza jurídica a respeito da correspondência de direitos em filmes falados e mudos.

No início de 1945 Janowitz parecia perto de vender seus

direitos num roteiro a ser dirigido por Fritz Lang, mas nem isso nem seus planos de uma continuação, *Caligari II*, se realizaram. Em 1947 ele parece ter se envolvido com outro emigrado alemão, Ernst Matray, num projeto intitulado *The Return of Caligari* (A volta de Caligari), que o diretor inglês queria dirigir: esta versão teria sido modernizada para fazer de Caligari um ex-oficial nazista.

Só depois da morte de Janowitz os direitos foram deslindados para uma medíocre refilmagem distribuída pela 20th Century-Fox. Dirigida por Roger Kay e escrita pelo roteirista Robert Bloch, o mesmo de *Psicose* de Hitchcock, a produção de 1962 de *The Cabinet of Dr. Caligari* tem apenas vagas ligações com a produção original. Em cenários convencionais, Glynis Johns faz uma mulher que é mantida prisioneira pelo Dr. Caligari (Dan O’Herlihy). No fim do filme fica-se sabendo que a história não passou de uma ilusão da mulher. Caligari é simplesmente seu psiquiatra, que acaba curando-a.

Resíduo

O que resta hoje de *O gabinete do Dr. Caligari*, agora que ele já não tem lugar nas listas dos dez mais e se tornou uma peça nos jogos de “estudos sobre filmes”? Hoje poucos poderiam repetir a fé e o entusiasmo de críticos das décadas de 1920 e 30 que viam o filme como um salto gigantesco para a cultura mundial, a suprema fusão do cinema nascente com as venerandas e belas artes. No entanto historicamente essa confiança serviu a um propósito, atraindo ao cinema um público novo e influente e fazendo convergir as mais sérias atenções para o potencial desse meio de expressão. Tampouco é a visão kraueriana do filme como uma metáfora fecunda da psique do povo alemão e um presságio dos pesadelos futuros tão convincente ou atraente como parecia há meio século.

Hoje estamos mais propensos a ver *Caligari* como um fil-

me mudo antigo entre outros – embora um dos mais fascinantes, a merecer restauração e reapresentações pelos méritos de suas próprias atrações e também por sua condição histórica. O conto de mistério, com suas soturnas implicações, é suficientemente bem urdido e narrado para despertar atenção e curiosidade ainda hoje. Os cenários são ainda curiosos e impressionantes em si mesmos e complementam a atmosfera da história, mesmo que agora tendamos a encará-los como “apenas um traje para vestir o drama”, que poderia igualmente bem (embora menos eficazmente) ter sido apresentado em estilo realista. Historicamente constituem um documento inestimável da maneira “expressionista” em matéria de *mise en scène* que figurou por algum tempo na prática teatral alemã nos anos subsequentes à primeira guerra mundial.

Acima de tudo *Caligari* continua a viver nas presenças icônicas criadas por seus dois atores principais, o grotesco e posu-do Caligari de Krauss e o mágico espectro de roupa preta e olhos hipnóticos, o sonambúlico Cesare de Veidt. Por mais acidentais que fossem as circunstâncias que os produziram, eles deixaram seu traço indelével na mitologia do século.

APÊNDICE: OS DOIS “CALIGARIS” – UMA COMPARAÇÃO DO ROTEIRO COM O FILME CONCLUÍDO

.....

A divisão do filme (e do roteiro) em “Atos” era usual nos filmes alemães na década de 1920: a convenção parece ter sido menos um legado do teatro do que uma sobrevivência do período, pouco antes da Grande Guerra, em que a fita de um rolo só deu lugar à fita de vários rolos. Os projecionistas precisavam de tempo para criar técnicas fáceis de troca de rolo; alguns cinemas ainda tinham apenas um projetor; e alguns distribuidores continuaram durante algum tempo a “seriar” os fil-

mes de vários rolos. Os realizadores julgaram aconselhável, portanto, prever interrupções nas projeções e dar a cada rolo uma integridade estrutural e dramática.

Por isso é conveniente examinar o modo como *Caligari* foi traduzido do “Filmroman” de Mayer e Janowitz para a tela, ato por ato. (Para ajudar a distinguir a narrativa do roteiro da narrativa do filme o resumo do primeiro vai impresso em *italico* e usa a forma original dos nomes dos personagens; o segundo usa as versões definitivas dos nomes como aparecem na película.)

1º ATO

Scenario

O roteiro começa com um prólogo (parcialmente transcrito mais acima), passado no terraço de uma casa de campo, onde Francis e sua mulher Jane estão recebendo três cavalheiros e quatro damas. Um cortejo de carroças ciganas passa à distância, fora do parque, e esta ocorrência produz uma reação emocional em Francis e Jane. A pedido de seus amigos Francis começa a relatar as circunstâncias de “uma história horrível” em que o casal esteve envolvido, mais de vinte anos antes, quando Francis trabalhava como professor particular em Holstenwall, “uma idílica cidadezinha antiga”...

A velha cidade é vista no pôr-do-sol. Um cortejo de carroças ciganas é mostrado em silhueta à frente da “vasta paisagem”. Um letreiro explica que fazia parte do cortejo “jener geheimnisvolle Mann” (“aquele misterioso homem”): Calligaris aparece, com sua capa flutuante e sua cartola, seguindo o cortejo e parando aqui e ali para folhear um livro grosso.

Nas ruas estreitas da velha cidade realizam-se animados preparativos para a feira. Allan, um jovem estudante, vê da janela de seu quarto a agitação, sai para a rua e vai à casa de seu amigo Francis para convidá-lo a vir para a feira.

Enquanto isso, numa campina fora das muralhas da cidade, está sendo montado o recinto da feira. Calligaris entra em cena, escolhe um pedaço de terra, tira as medidas, delimita-o com estacas e pergunta aonde deve ir para obter permissão para seu espetáculo.

Alguns circunstantes conduzem-no a um escritório, onde ele é obrigado a subornar um amanuense que o leva à presença do secretário da câmara municipal, Dr. Lüders. Dr. Lüders está aborrecido e impaciente já que se preparava para deixar a repartição.

Um letreiro anuncia "Dia seguinte". A feira está a pleno vapor. Calligaris dá os últimos retoques em sua tenda, e a multidão olha embasbacada para a tabuleta que anuncia "Der somnambule Mensch [O sonâmbulo]". Calligaris inspeciona a obra, consulta o relógio e sai andando pelas ruas.

Chegando a uma carroça que exhibe uma tabuleta do "Dr. Calligaris Cabinet", acondiciona "uma grande caixa preta parecida com um ataúde e provida de óbvias fechaduras" num carrinho de mão. Com este volta para a tenda. A multidão olha com interesse quando alguns trabalhadores o ajudam a descarregar a caixa e colocá-la em pé no pódio, "como um armário".

Calligaris abre a caixa, ergue a tampa e "a multidão assombrada vê uma figura imóvel de pé, vestida com uma antiquada roupa de malha preta e justa no corpo, a cara com os olhos arregalados fitando sem expressão o vazio. Calligaris sorri misteriosamente, depois dança em torno da figura e aplica-lhe umas palmadinhas nas faces".

Um fade-out encerra o 1º Ato.

O filme acabado diverge acentuadamente dessa narrativa. O mais significativo – e de resto mais controvertido – é o novo prólogo-moldura. A cena inicial do filme se passa agora num asilo de loucos. Um simpático jovem (Franzis) está sentado num banco ao lado de um senhor idoso de aparência reconhecidamente enlouquecida. Uma moça espectral vestida de branco passa por eles sem lhes dar um olhar. Franzis explica "Essa é a minha noiva" e começa a história do rapaz...

"Holstenwall – a cidadezinha onde eu nasci." Não há mais um cortejo de carroças ciganas. Holstenwall é apresentada como um pano de fundo pintado, alterado numa segunda olhada pelo acréscimo de alguns elementos no primeiro plano.

Franzis exclama (num letreiro) "Er... [Ele...]"; e Caligari entra

5. Torsem Wagen!

4 W. Uffon und Francis stehen an der Treppe. Er blickt ernstlich Calligaris, der sich an der Tür stehend an einem Tisch die Hände wäscht, um Einlass Calligaris betriebl. ne misstrauisch und lehnt ab. Als die beiden öringliches werden, um Uffon einen Schrift nach der Tür zu macht, ruft Calligaris ihm nochmals mit heftiger Gebärde von Eintritt und steigt sehr müde die Treppe herunter.

Nel: W. Uffon stellt sich Calligaris vor und fordert energisch von Somnambulen zu sehen untersuchen während er so mit Calligaris stiller liegt sich in einem anderen Teil des...

vacilante no quadro, fazendo uma careta enquanto seu rosto é isolado num gradual desaparecimento da imagem.

Um letreiro “Alan – mein Freund [meu amigo]” introduz uma seqüência tal como foi descrita no roteiro: Alan, trabalhando em seu quarto, tem a atenção desviada pelo barulho da feira e sai em busca de Franzis. Os dois descem a rua juntos, seguidos pouco depois pela sinistra figura de Caligari.

Caligari está a caminho do escritório do secretário da câmara municipal. Como no roteiro, suborna o amanuense para ser admitido à presença do secretário; mas depois disso a seqüência é muito trabalhada. O secretário, encarapitado num tamborete absurdamente alto, lhe diz rudemente duas vezes “Warten! [Espere!]”. Caligari enfurece-se ostensivamente.

Partindo de um detalhe do que dá a impressão de ser um carrossel girando no canto superior direito da tela, a imagem some pouco a pouco e se converte numa vista de Holstenwall. O “carrossel” – na verdade um pequeno elemento cênico abstrato semelhante a um guarda-chuva – foi simplesmente adicionado ao já visto pano de fundo pintado; um segundo e menor “carrossel”-guarda-chuva roda no canto inferior esquerdo da cena. Uma multidão vestida no estilo Biedermeier enche o espaço. Caligari entra, fitando curioso os transeuntes, entre os quais se vê um anão de chapéu alto e cônico.

Outra parte do recinto da feira: pessoas passam na frente de uma tenda sem tabuleta. Caligari sai da tenda e desenrola uma faixa que anuncia “Cesare o Sonâmbulo”. Caligari afasta a lona e convida o público a entrar. Um letreiro informa: “Aqui será visto pela primeira vez Cesare o sonâmbulo!”

2º ATO

Scenario

Um intertítulo característico dos letreiros explicativos longos e quase sempre redundantes do roteiro (supostamente transmitindo as palavras da narrativa-moldura de Francis) nos diz:

No dia seguinte, quando íamos para a feira, não suspeitávamos que nesse meio tempo um crime horrendo fora cometido.

Um comissário de polícia e dois funcionários examinam um quarto cuja desordem, inclusive uma janela quebrada, indica ter ocorrido alguma violência. O comissário explica (num letreiro) que o secretário da câmara municipal, Dr. Lüders, foi morto atingido por um instrumento pontiagudo. Outro letreiro mostra um impresso:

*Assassinato em Holstenwall! 1.000 marcos de recompensa.
Ontem à noite em sua casa Dr. Lüders...*

Francis e Allan caminham despreocupados pela cidade, passando por um funcionário que entra na tipografia.

A feira está em plena atividade, com carrosséis, realejo, anunciantes de espetáculos, acrobatas, lutadores, animais enjaulados. Francis e Allan apressam o passo na direção da tenda de Calligaris, onde ele apregoa as maravilhas de seu espetáculo. Caesare de pé fora da tenda fita o vazio. Calligaris faz medidas e esgares, e o público se acotovela para entrar na tenda. Francis e Allan compram seus ingressos e se encaminham para a entrada.

Um letreiro anuncia “Das Cabinet des Dr. Calligaris”. No interior da tenda – “uma tenda primitiva, pobre, iluminada por algumas fracas lâmpadas... uma pequena cortina pende sobre um palco improvisado” – Calligaris toca uma sineta para atrair a platéia.

Fora da tenda, um grupo de indecisos se dirige para outras atrações. No meio deles caminha Jakob Straat, que não é descrito no roteiro, embora no elenco seja “ein Gauner [um vigarista]”. Lê o cartaz e depois, com indiferença, entra na tenda.

Dentro, Caesare está de pé no palco, iluminado por um feixe de luz. Calligaris ordena-lhe que desperte.

CLOSE-UP CAESARE

Caesare continua imóvel por alguns segundos. Sob o olhar penetrante de Calligaris, que está a seu lado, torna-se agora inteiramente sensível, e algo parecido com uma expressão aflora em seu rosto! Os olhos piscam, calmos e distantes. Depois em silêncio e com grande esforço físico começa outra vez a ofegar. Com a boca ligeiramente aberta, luta com a falta de ar. A rigidez pétrea do corpo dá lugar a uma súbita e violenta agitação dos braços e das pernas. Os braços bamboleantes se erguem, como

que automaticamente, num movimento forçado, projetando-se para a frente como que para abraçar alguma coisa. Com seu despertar gradual, cujo clímax é evidentemente um intenso processo físico, parece tornar-se de repente inerte e começa a tomar para a frente. Neste momento o sorridente Calligaris ampara-o e o põe de novo de pé em seu lugar como um boneco. O rosto e o corpo de Caesare denunciam o esforço para tomar ar.

Calligaris anuncia que Caesare responderá agora a qualquer pergunta e revelará os mais profundos segredos. Allan, claramente intrigado com o sonâmbulo, avança para o palco, apesar dos esforços de Francis para impedi-lo. Pergunta: “Até quando viverei?” Caesare encara-o, depois lhe diz: “Até o amanhecer.” Chocado, Allan encara por sua vez o sonâmbulo e em seguida cai na gargalhada, como o faz também Francis, que arrasta o amigo para fora da tenda.

Na praça, diante da velha câmara municipal, Francis e Allan lêem o aviso anunciando a morte do Dr. Lüders. Allan fica estranhamente fascinado, mas são interrompidos pela chegada de Jane numa carruagem. Eles a levam em casa, “uma casa de campo num parque à beira de um rio”.

De volta à cidade, Francis e Allan se despedem desejando boa noite.

Enquanto isso, “na escuríssima Holstenwall”, Jakob Straat sai das sombras de “uma viela arruinada” e depois desaparece tão misteriosamente como veio.

Allan entra em seu quarto, acende a lâmpada, abre a janela e espreguiça-se no ar da noite; depois vai para a cama. Lê, cochila sobre o livro e então apaga a luz.

O restante da cena, uma das seções mais desnorteantes do roteiro, é um adendo manuscrito, em duas caligrafias diferentes.

FILME: *Tela escura*

(a partir da qual, nos próximos momentos, se produzem os seguintes efeitos de luz:)

a) um raio de luz verde (Lua)

b) uma cortina na transparência do luar, que se torna mais brilhante



Franzis e Dr. Olfen (Rudolph Lettinger) examinam Cesare na tenda de Caligari

c) uma caçada na sombra por trás da cortina:

d) corrida de luz e sombra em confusão. No tumulto, um braço palidamente iluminado com um punhal cintilante se precipita para baixo enquanto um vulto se ergue para resistir.

Luta!!!

e) LENTO RETORNO A UMA TELA ESCURA

Neste ato o filme pronto segue fielmente o roteiro, ainda que com alguma simplificação e alguns acréscimos significativos. O secretário da câmara municipal não é mais identificado pelo nome. Franzis e Alan não andam pela cidade nem passam pelo funcionário que está a caminho da tipografia, mas são vistos já no recinto da feira. As duas cenas com o vigarista (Jakob Straat no roteiro) foram suprimidas por completo: o personagem agora só aparecerá no 3º Ato. Cesare não aparece fora da tenda – só a faixa com seu retrato expressivista. A caixa de Cesare nem “se parece com um caixão” nem leva fechaduras; parece-se mais com uma construção futurista italiana.

A cena do despertar de Cesare é ainda uma das seqüências mais inesquecíveis do cinema. Embora conserve o espírito da descrição escrita, o filme ao mesmo tempo simplifica e enriquece o efeito. Quando a caixa é aberta, os olhos de Cesare estão bem fechados. Seu esforço físico concentra-se agora não na luta contra a falta de ar mas no esforço por abrir os olhos, culminando no momento obsessivo em que os imensos olhos arregalados e aflitos se revelam em toda a sua grandeza fenomenal. Cesare agora não está debilitado nem cai. Delicadamente guiado pelo ponteiro-bengala de Caligari, deixa cair os braços e com esforço dá alguns passos para a frente como se fosse um robô. A cena da pergunta de Alan e resposta de Cesare segue as marcações do roteiro, gesto a gesto.

Quando Franzis e Alan encontram Jane ao saírem da feira, ela está a pé e não numa carruagem. Eles a acompanham, um de cada lado. Não há nenhuma “casa de campo num parque à beira de um rio”. Em vez disso, o filme corta para uma breve cena da carroça de Caligari: ele surge à porta, olha em torno e torna a entrar. Nem esta cena – sem dúvida destinada apenas a cobrir a passagem do tempo – nem a seguinte está prevista no roteiro. Um letreiro “Heimweg [O regresso]” introduz Franzis e Alan na rua noturna, tendo evidentemente acabado de deixar Jane e a ponto de se separarem para dormir. Franzis diz (letreiro): “Alan, nós dois a amamos.” Alan dá um suspiro profundo e parece infeliz. Franzis continua: “Deixemos que ela escolha. Mas continuaremos amigos, seja qual for a escolha que ela faça.”

Na seqüência do assassinato de Alan, a cena preliminar da volta dele para seu quarto e sua comunhão com o ar da noite foi omitida. Um letreiro “Nacht [Noite]” apresenta Alan dormindo na cama. Na parede surge a sombra de um homem. Alan acorda, levanta-se de um salto e estira os braços defensivamente. Como uma sombra na parede, vemos o intruso agarrar as mãos estendidas de Alan, em seguida levantar um punhal e afundá-lo no corpo do rapaz. A esta cena se segue um escurecimento total e prolongado. Lamentavelmente não descobrimos o que os roteiristas tinham em mente com a rubrica “um raio de luz verde (Lua)”. É provável que Wiene tenha se sentido tão confuso e derrotado pelo sentido dessa indicação, no roteiro de um filme em preto e branco, quanto nos sentimos hoje.

3º ATO

Scenario

Letreiro: Na manhã seguinte.²¹

Uma velha descarnada – a senhoria de Allan – corre freneticamente pelas ruas, fazendo de vez em quando o sinal da cruz. Chega à casa de Francis, bate agitadamente na porta, toca a campainha e sobe para o quarto de Francis para lhe dizer “Herr Francis! Herr Francis! O moço Herr Alland está... morto!”

Francis a acompanha até à casa dela. No quarto de Allan ele procura pistas.

Vai ao posto policial relatar a ocorrência.

Do posto vai à casa do Conselheiro Médico Olfens, pai de Jane. Cambaleando e em prantos, dá a notícia a Jane, que fica em estado de choque. Francis então se dirige ao consultório do pai dela.

Carroça de Calligaris. Calligaris espia pela janela.

Dentro, prepara comida num fogareiro para o sonolento Cesare, a quem dá de comer com uma colher. Calligaris está surpreso e aborrecido com a chegada de Francis e Olfens, e é com relutância e irritação que os deixa entrar. Um letreiro narrativo informa-nos zelosamente que

Dr. Olfens enfrentou Calligaris e energicamente exigiu que ele despertasse o sonâmbulo. Enquanto batalhávamos com Calligaris dessa maneira, um acontecimento sensacional, sucedido em outra parte de Holstenwall, podia projetar alguma luz nas sombrias ocorrências.

Numa rua dos arredores de Holstenwall existe uma “casa encurvada e torta” em frente a uma casa comum. Subitamente abre-se uma janela do primeiro andar e uma velha se debruça no peitoril gritando “Assassinato! Assassinato!” Abrem-se as janelas da vizinhança e as pessoas se põem a olhar para fora. Jakob Straat salta de uma janela com um punhal na mão. É caçado por um grupo. Straat é apanhado e tomam-lhe o punhal. Alguns querem linchá-lo, mas ele é arrastado para o posto policial e apresentado ao comissário.

Enquanto isso, na carroça, Calligaris olha com raiva para Olfens que tenta em vão despertar Caesare.

Por favor acorde o sonâmbulo; isso é necessário para a investigação.

Lamento que Caesare não acorde agora.

Neste momento Francis ouve, pela janela da carroça, a notícia da prisão de Straat. Francis e Olfens saem da carroça, lêem apressadamente o jornal e deixam Calligaris, que sorri e com ar de troça faz profundas reverências atrás deles antes de voltar a entrar na carroça.

O filme segue essa narrativa com pequenas alterações. As cenas da senhoria são encurtadas, passando da rua para o quarto de Franzis. A cena do 2º Ato do roteiro, com Jakob Straat se movendo furtivamente nas ruas noturnas, foi inserida antes da cena da mulher que grita da janela (as outras pessoas que assomam às janelas foram omitidas). Os letreiros do roteiro foram drasticamente suprimidos: a narrativa neste ato é quase só visual.

As cenas com o vigarista (Jakob Straat) foram separadas em duas seqüências, a de sua prisão e a de sua chegada ao posto policial. A primeira precede agora a cena em que Caligari dá de comer a Cesare; a segunda interrompe a cena da carroça no ponto em que Caligari permite que Franzis e Olfen entrem na carroça. Este novo arranjo cobre convenientemente os lapsos de tempo entre a decisão de Franzis e Olfen de ir à procura de Caligari e a chegada deles à carroça; entre a prisão do vigarista e a chegada no posto policial; e entre a entrada de Franzis e Olfen na carroça e as tentativas dos dois de despertar o sonâmbulo.

4º ATO

Scenario

Um letreiro explica:

Enquanto fomos ao posto policial para assistir à inquirição de Jakob Straat, Jane, preocupada com nossa ausência prolongada, foi nos procurar na feira.

Jane sai de casa e vai à praça do mercado onde vê as manchetes do jornal anunciando a prisão de Jakob Straat. Um outro letreiro redundante nos diz:

Jane desejava nos dar a importante notícia rapidamente e nos procurou no Gabinete de Calligaris, enquanto nos envolvíamos no interrogatório de Jakob Straat.

No posto policial, Straat nega com veemência qualquer ligação com os dois crimes de morte. O comissário não acredita nele. Mas Francis declara energicamente sua crença na história de Straat, e Olfens começa a chegar à mesma conclusão.

Enquanto isso, na feira, Jane procura a tenda de Calligaris. Quando pergunta a Calligaris se o pai dela esteve lá, o Doutor se mostra muito amigo – e até paternal. Mostra a ela os cartazes de Caesare e leva-a para o interior da tenda. Lá abre a caixa de



Jane se apavora ao ver que foi despertada por Cesare

Caesare e desperta o sonâmbulo. Caesare fita Jane, revelando "algo como uma nova emoção". Jane não pode tirar os olhos de cima dele, mas depois encolhe-se, assusta-se e sai correndo do quarto, para o visível divertimento de Calligaris.

Um letreiro explica que Jane e Francis se reencontraram ao meio-dia, quando "juntos fomos acompanhar nosso pobre amigo em sua última viagem". Na velha capela de um cemitério das cercanias de Holstenwall realiza-se o funeral de Allan. Depois Francis e Jane deixam-se ficar em triste e contemplativo silêncio. Vinda do fim da alameda do cemitério, "uma sombra brilhante, indistinta" se aproxima lentamente. É o espectro de Allan, vestido com as roupas que usou pela última vez na vida. O espírito pára ao lado do casal e olha afetuosamente para os dois. Em silêncio e com um gesto protetor, Francis conduz Jane para o "entardecer outonal".

Carroça de Calligaris. O Doutor na porta olha para fora, depois torna a entrar, retira Caesare de sua caixa e começa a despertá-lo.

Fusão.

Furtivamente Francis sai das sombras e espia pela janela da carroça de Calligaris. Lá dentro vê Caesare em sua caixa e Calligaris dormindo profundamente.

Fusão.

Na noite um vulto indistinto caminha rente à grade de um jardim e ao muro da casa de Olfens.

Em seu quarto Jane dorme, o luar infiltrando-se por sua janela.

Na carroça de Calligaris o Doutor e o sonâmbulo ainda parecem dormir. Satisfeito por ver que tudo está bem, Francis afasta-se da janela e ruma para casa.

Deste ponto até o final do ato, vale a pena citar textualmente o roteiro:

20. CENA: QUARTO DE DORMIR DE JANE

Uma sombra aparece atrás da janela (que é guarnecida com uma cortina de musselina branca), e devagar abre a janela por fora. A sombra transpõe o peitoril e aproxima-se da cama de Jane com movimentos mecânicos, graciosos, ritmados.

21. CENA: CLOSE-UP

Caesare está de pé ao lado da cama de Jane, enquanto ela respira suavemente em seu sono. De repente, como se recebesse uma ordem, Caesare levanta o braço, em que reluz um punhal, enquanto sua outra mão vai para a garganta de Jane. Jane sobressalta-se, dando gritos alucinados de pavor. Com os braços erguidos sob a pressão de Caesare, consegue ficar de joelhos e levanta as mãos numa súplica.

Caesare detém a mão no alto pronta para matar, enquanto uma luta torturante se desenrola em seu rosto, no qual o olhar impiedoso de bestial estupidez dá lugar a um sorriso lúbrico. A mão dele solta a garganta e apodera-se da cabeleira de Jane, saboreando-lhe o perfume, depois com a mão sôfrega acaricia o corpo de Jane, que treme profundamente. A luta íntima de Caesare dura alguns segundos, depois subitamente dominado por selvagem determinação, toma-a nos braços, joga-a sobre o ombro e carrega-a para a janela, enquanto Jane continua a gritar e chorar.

FUSÃO

22. CENA: QUARTO DOS CRIADOS

Dois criados dormem nas suas camas; de repente o mais velho, de cabelos brancos, desperta, salta da cama, acorda o outro, vestem-se e vão para a porta.

23. CENA: QUARTO DE JANE

A cortina da janela está rasgada. Os criados entram correndo juntos, encontram a cama de Jane vazia; os gritos da moça vêm da parte de fora. Criados e camareira precipitam-se para a janela e apontam com mãos transidas de horror para os jardins circundantes, enquanto o médico, entrando na carreira, sucumbe por um instante na cama de Jane, mas logo se refaz com renovada energia e rapidamente assume o comando, enquanto os criados com archotes saem pulando o peitoril da janela.

24. CENA: PÁTIO ATRÁS DA CASA

A tomada mostra o lado de fora da janela, com os criados de pé junto à balaustrada, e a alguns metros dali, no abrigo de uma dependência retangular da casa, Caesare, com Jane ainda no

ombro. Após breve pausa, *Caesare* transpõe a balaustrada do fundo, junto com seu fardo.

No mesmo instante os perseguidores saem no seu encalço ao longo do edifício e transpõem também a balaustrada. Da janela *Olfens* orienta os perseguidores.

25. CENA: TRILHA ESCURA ATRAVÉS DOS CAMPOS
Caesare, com *Jane* ainda nos braços, avança pela trilha, seguido por três criados brandindo archotes.

26. CENA: TRILHA TORTUOSA NO CAMPO
Touceiras. As forças de *Caesare* estão se esgotando. Ele se arrasta com tremendo esforço físico, mas apesar disso prossegue. Os perseguidores se aproximam; ele já não consegue carregar *Jane*. Ela escorrega de seus braços debilitados e cai inerte, enquanto ele avança como pode.

27. CENA: TRILHA NO CAMPO ENTRE MOITAS
Caesare se vale de suas últimas energias para entrar no mata-gal, onde finalmente cai desfalecido.

28. CENA: IGUAL A 26
Os perseguidores alcançam *Jane*, levantam-na e levam-na de volta, enquanto dois criados continuam no encalço de *Caesare*.

29. CENA: IGUAL A 27
Caesare acha-se em suas derradeiras convulsões, respirando com dificuldade. De repente espicha-se pela última vez e fica rígido no chão. Os criados passam correndo sem vê-lo em seu esconderijo, oculto pela escuridão.

Jane é levada para casa, onde *Francis* está esperando. Quando recobra a consciência murmura: “Era *Caesare*!” *Francis* sai com um criado para avisar a polícia.

O filme realizado simplifica o início do ato. Um único letreiro, “Preocupada com a demora do pai...”, introduz uma tomada de *Jane* lendo. Visivelmente agitada, ela abandona o livro e levanta-se decidida. A cena corta diretamente para o posto policial e a inquirição do vigarista.

A cena do funeral reduz-se a um único plano de *Franzis*, *Jane* e

Olfen saindo do cemitério, e é introduzida por um letreiro: “Depois do enterro.”

A cena seguinte, de *Franzis* chegando para espionar *Caligari* e *Cesare*, é mais complexa do que no roteiro. A tomada inicial de *Caligari* olhando em volta de sua carroça foi omitida. Agora, anunciado pelo letreiro “*Nacht*”, *Franzis* é visto descendo o caminho cheio de curvas que leva ao recinto da feira. Na feira ele espreita o interior da tenda de *Caligari*; depois chega à carroça para espiar pela janela.

A cena do rapto de *Jane* começa agora com uma tomada de *Jane* adormecida em sua cama. Não há cortina de musselina – possivelmente porque o cenário expressionista não oferece condições para fixá-la.

De modo geral a ação segue o roteiro, embora haja alterações importantes na cena 21. Agora *Cesare* levanta seu punhal, depois se imobiliza. Um close-up mostra seu rosto sereno, talvez em adoração.



Caligari é posto numa camisa-de-força... mas só, segundo o epílogo, na fantasia de *Franzis*

Muito lenta e delicadamente ele baixa a mão como que para tocar no cabelo de Jane. Só quando ela acorda, grita e se debate é que a expressão e a ação dele se transformam em brutalidade e ele procura com violência subjugar-lá e tomá-la nos braços. Agora ele se assemelha mais a um animal dócil enfurecido por um medo súbito do que o estuprador lúbrico sugerido pelo roteiro.

A fuga de Cesare com a seqüestrada Jane se estende por duas cenas não previstas no roteiro. Numa delas Cesare sobe com Jane a um parapeito anguloso – em total desacordo com a topografia do restante do filme e evidentemente utilizado apenas porque é visualmente eficaz (lembra muito um cenário de Ludwig Sievert para uma produção teatral de 1920 da *Pentesiléia* de Kleist, que pode por sua vez ter sido influenciada por *Caligari*). A segunda cena nova leva-o por uma viela da cidade. O retorno a Franzis espionando os ocupantes aparentemente adormecidos da carroça ocorre entre essas duas tomadas e não antes. Na cena 28, em vez de dois criados, nada menos de onze homens de capas e chapéus escuros tomam parte na renovada perseguição a Cesare: a caçada parece ter atraído reforços como uma comédia tradicional dos primeiros tempos do cinema.

A cena 29 do roteiro foi totalmente omitida; em vez disso, o filme corta para uma terceira tomada de Franzis observando a carroça de Caligari e depois fugindo, tomada que se segue à cena de Jane já resgatada voltando a si do desmaio. Quando Jane anuncia que seu seqüestrador foi Cesare, Franzis insiste em que não podia ser: “Eu passei horas observando.” Jane, com uma energia que indica uma recuperação admiravelmente rápida e completa, persiste em sua história. Franzis, convencido, sai incontinenti.

5º ATO

Scenario

No posto policial Francis é levado a visitar uma cela no porão, para se certificar de que Jakob Straat ainda está detido. Straat senta-se desconsolado em sua cama de tábuas.

O comissário e vários policiais acompanham Francis à carroça de Calligaris. As luzes estão apagadas, e Francis e o comissário batem. Quando Calligaris abre a porta, é agarrado e detido pelos

policiais. Zangado mas desafiador, diz que Cesare está bem guardado em sua caixa. Francis convence a polícia a levar a caixa para fora e abri-la. Ele apanha o corpo na caixa; é apenas um boneco de pano.

Na confusão que se segue Calligaris foge. Francis vai atrás dele e passa pelos arredores de Holstenwall e por uma paisagem com árvores. Calligaris pula para dentro de um carro de aluguel e Francis persegue-o em outro. Chegando a um grande edifício, Calligaris salta do carro e desaparece lá dentro. Francis descobre que o edifício é um hospital de doentes mentais.

Francis entra no hospital em busca do desaparecido Calligaris. Conta sua história a alguns médicos, que o levam à presença do diretor do asilo, o qual, dizem eles, acabou de chegar. Ao entrar na sala do Diretor, Francis vê atrás da escrivaninha... o próprio Calligaris.

Saindo da sala, Francis envia um telegrama a Olfens, contando-lhe que está na pista de Calligaris, e relata as experiências da última semana aos médicos atônitos.

Novamente o filme simplifica a narrativa descrita pelo roteiro. Durante a investigação em sua carroça, Caligari não é detido. Em vez disso observa com apreensão a polícia se apoderar da caixa de Cesare. Enquanto Franzis e os policiais abrem a caixa e encontram o boneco, Caligari escapole facilmente.

Francis persegue o médico a pé subindo uma série de fantásticas ladeiras. Não há carros de aluguel: Caligari simplesmente se mete por uma entrada, seguido por Franzis, que pára apenas para ler a tabuleta na porta pela qual Caligari já desapareceu.

O filme também atribui a Franzis reações mais verossímeis do que o roteiro indica. Vendo-se de súbito diante de Caligari no gabinete do diretor do hospício, expressa horror e pânico previsíveis e foge. No saguão do hospital sucumbe ao choque, e então os médicos correm para socorrê-lo, dando-lhe a oportunidade de contar a eles a sua história. Não há o incidente em que ele manda um telegrama para o pai de Jane.

Aqui o filme adota uma divisão dos atos que é diferente da do

roteiro. O 5º Ato se prolonga deste ponto e passa a incluir uma parte substancial do 6º Ato previsto pelos roteiristas. Isto resulta num melhor equilíbrio entre o abreviado 5º Ato e o (segundo o roteiro) demasiado longo 6º Ato, e também, como se evidenciará, torna mais forte o clímax do final do ato.

6º ATO

Scenario

Do lado de fora da casa do Diretor do hospital, Francis e três médicos esperam por um sinal, a ser dado com a luz, que lhes dirá quando o Diretor estará dormindo.

No hospital, eles entram na sala de trabalho do Diretor, fecham as persianas e acendem as luzes elétricas. Francis vasculha a escrivaninha e um jovem médico esvazia um armário, mas não encontram nada. Depois um dos médicos descobre um cofre escondido, cheio de livros e documentos. O roteiro especifica um close-up das cabeças do grupo num semicírculo – “Die Köpfe in Halbkreis” – enquanto examinam os livros. Um destes é uma obra do século 18 sobre sonambulismo, e os médicos confirmam que este assunto tem sido objeto de estudo do diretor em toda a sua vida. Lendo o livro, encontram uma passagem que descreve as atividades de um místico chamado Dr. Calligaris, que viajou pelas feiras do Norte da Itália em 1723 com um sonâmbulo chamado Caesare, a quem obrigava a cometer crimes sob influência hipnótica. Ele também criou uma figura de cera para servir de álibi quando Caesare estava ausente em suas tenebrosas missões.

Francis e os médicos deparam com outro documento, o próprio diário do Diretor. Aqui encontram uma anotação dizendo que enquanto ainda lutava com o estudo de “meu velho problema” foi informado de que um sonâmbulo tinha sido admitido no hospital.

O texto manuscrito do diário funde-se com uma cena em flashback passada na sala de trabalho do Diretor. O Diretor está trabalhando atrás de sua escrivaninha quando Caesare é trazido para dentro da sala numa cadeira de rodas. O Diretor dispensa os enfermeiros e examina o novo paciente com crescente excitação.

Uma outra nota do diário (“4 de março... 4 horas da manhã”)

exulta com a constatação de ter o Diretor realizado o desejo de sua vida, isto é, descobrir o “segredo psiquiátrico” da história de Calligaris: “como um sonâmbulo pode se tornar apenas uma mecânica máquina da morte para seu cliente”.

Letreiro: “Zwangsvorstellungen!!! [Alucinação!!! ou Obsessão!!!]”

O Diretor é visto em close-up lendo atentamente seu livro. Seu olhar se torna cada vez mais arrebatado; e as escuras páginas do texto são recobertas por letras luminosas que formam a frase

Você precisa se tornar Calligaris e mandar o sonâmbulo matar. Só assim você pode servir à ciência.

O Diretor tenta se livrar dessa visão assustadora, mas na luz da noite a mensagem reaparece sobre as cortinas escuras. Ele vai para o parque e vê a mensagem nas árvores: “Du musst Calligaris werden! [Você precisa se tornar Calligaris!]”

Foge para uma construção na orla do parque e encosta-se na parede branca, as mãos levantadas. A mensagem continua lá.

Uma transformação se opera no Diretor. De repente ele começa a rir e a correr atrás das letras da mensagem como um menino brincando. Apanha as letras uma a uma, faz malabarismos com elas e bota todas no bolso, pondo-se a alisá-lo satisfeito.

Um letreiro resume tudo o que aconteceu:

O infeliz pesquisador foi assim possuído por sua obsessão e em seguida reconstituiu com o pedantismo típico dos cientistas aquela historinha italiana... Preparou uma figura de cera do sonâmbulo, planejou uma viagem e se pôs a caminho.

.....

Na sala de trabalho do Diretor, Francis e os médicos ainda estão examinando os livros quando a luz do amanhecer entra pela janela. Francis é chamado ao telefone: é Dr. Olfens, com notícias do destino de Caesare.

No campo onde morreu, o cadáver de Caesare é descoberto por Dr. Olfens e pelos policiais.

No parque do hospício Francis cumprimenta Olfens e o comissário de polícia, que chegam com uma padiola coberta.

No corredor do lado de fora da sala do Diretor, Francis, Olfens, o comissário e os médicos, acompanhados pela padiola, chegam à porta da sala de trabalho do Diretor. Batem.

LETREIRO: “Bom-dia, Herr Dr. Calligaris... Caesare morreu perto de sua última tentativa de assassinato.”

O Diretor – agora definitivamente identificado como Calligaris – levanta-se da escrivaninha. Francis arranca a cobertura da padiola para exibir o cadáver de Caesare. Calligaris é subitamente abatido pelo choque e o pesar.

A expressão apaixonada de outro tempo desaparece; os homens conduzem para fora da sala um idiota infantil e apatetado, um velho caduco de sorriso alvar.

FUSÃO

Numa cela de hospital o agora apatetado Calligaris é posto numa cama com grades.

LENTO FADE OUT E IN

No lugar onde ficava a tenda de Calligaris, uma placa foi colocada num poste de madeira. Nela se lê:

Aqui ficava o gabinete do Dr. Calligaris.

Paz para suas vítimas. Paz para ele!

A Cidade de Holstenwall.

Francis e Jane estão diante da placa, imersos em pensamentos.

As cenas do roteiro, até à visão que o Diretor/Caligari tem da mensagem luminosa, formam agora a parte que conclui o 5º Ato do filme. A descoberta dos documentos e o flashback que se estende até à chegada de Caesare como paciente no hospital seguem de perto as orientações do roteiro, fora a interposição de duas tomadas do Diretor dormindo em sua cama. A ação contida no flashback se desenrola depois que o Diretor dispensou os enfermeiros: ele estuda avidamente seu livro, depois atira-o fora e alegremente abraça o adormecido Cesare.

A mensagem “Du musst Caligari werden” é agora apresentada num letreiro atribuído aos próprios pensamentos do Diretor. O artífí-

cio das letras luminosas se reduz a um único aparecimento, sobreposto na parede do almoxarifado anexo ao hospital. Lamentavelmente, sem dúvida em razão de dificuldade técnica, a inspirada idéia de fazer com que o Diretor/Caligari apanhe e meta no bolso cada uma das letras da mensagem foi inteiramente abandonada.

O 6º Ato do filme pronto se inicia com o retorno a Franzis e aos médicos que ainda estão examinando o diário do Diretor. A partir daí a narrativa se simplifica. Não há telefonema ao Dr. Olfen, que não aparece mais no filme. Um mensageiro traz a Franzis e aos médicos a informação de que “o dorminhoco” foi encontrado. No plano seguinte Franzis se junta aos homens que foram vistos perseguindo Cesare no 4º Ato, quando eles se debruçam sobre o cadáver do sonâmbulo no campo onde este sucumbiu.

Franzis e os médicos chegam no corredor do lado de fora da sala do Diretor com uma padiola coberta. Franzis irrompe no gabinete do Diretor. “Tire fora a máscara. Você é Caligari.” Caligari está surpreendido mas não perde a truculência. A padiola é levada para dentro da sala. Franzis retira a cobertura. Caligari, de repente chocado e alquebrado, desaba sobre o corpo de Cesare, depois se endireita, desvairado. É posto numa camisa de força e levado para outra sala, onde, visto em plano médio, parece ceder à exaustão. Franzis observa enquanto a porta se fecha sobre Caligari.

O epílogo é inteiramente diferente do roteiro. Um círculo que se abre sobre o rosto de Franzis é logo seguido por um círculo que se fecha no mesmo enquadramento da cena de abertura do filme: Franzis sentado num banco ao lado de um ouvinte de olhar desvairado. Franzis conclui seu relato: “E desde aquele dia o louco nunca mais saiu de sua cela.”

Os dois homens entram no pátio do que agora vemos que é o hospício, onde uma dúzia de pessoas se comportam de maneira obviamente perturbada. Franzis aponta para Cesare, acariciando um buquê de flores, e caminha até Jane, cujo olhar se perde na distância. Pede-lhe que se case com ele. Ela responde: “Nós Rainhas não temos liberdade de seguir nossos corações.”

O Diretor entra no pátio. Tem agora a aparência de um burguês respeitável e bondoso, sem o cabelo revoltado, os óculos e o sorriso

malévolo de Caligari. Franzis ataca-o, bradando: “Vocês todos acreditam que estou louco! Isto não é verdade... O Diretor é louco!!” “Ele é Caligari, Caligari, Caligari!” Enfermeiros agarram Franzis e o prendem numa camisa de força. O Diretor examina-o com atenção, depois põe os óculos e declara num tom animador:

Afinal entendo sua ilusão. Ele me toma por aquele místico Caligari. E agora também sei o que fazer para curá-lo.

FIM

NOTAS

.....

- 1 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*; Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947.
- 2 Escrito por volta de 1941, o texto datilografado integra agora a Billy Rose Theatre Collection, na Biblioteca Pública de Nova York. Partes dele estão publicadas como apêndice do livro organizado por Mike Budd, *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*; New Brunswick e Londres: Rutgers University Press, 1990.
- 3 Franz Janowitz deixou um volume póstumo de poemas, *On the Earth*. Hans Janowitz escreveu que seu irmão havia “inutilmente dado sua vida em benefício de um governo indigno pelo qual não sentia senão desprezo... Desde então não pude confiar no poder oficial de um Estado desumano enlouquecido”. Em Hans Janowitz, “Caligari: The Story of a Famous Story”.
- 4 Rolf Hempel, *Carl Mayer. Ein Autor schreibt mit der Kamera*; Berlim: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968.
- 5 Siegbert S. Prawer procurou uma obra com esse título mas nada encontrou. Registra, porém, uma referência em alguma parte da correspondência de Stendhal a um filho e discípulo de Veronese conhecido como Carlo Caliarì; e também indica o topônimo italiano Cagliari. Prawer, “Von ‘Filmroman’ zum Kinofilm” em *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz*; Berlim: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1995.
- 6 Janowitz (“Caligari: The Story of a Famous Story”) diz que tinham antes telefonado a Pommer e marcado um encontro para as quatro horas do mesmo dia. Esta é a versão mais provável, dada a inconsistência da maioria das histórias de Pommer.
- 7 Em “Caligari: The Story of a Famous Story” Janowitz alardeia, aparentemente sem razão, que a soma foi de 6.500 marcos, com a promessa de mais dois mil quando (ou melhor, se) o filme entrasse em produção, e outros mil na eventualidade (naquele momento) improvável de o filme ser vendido para distribuição no exterior.
- 8 “Ein Brief von Fritz Lang”, em Walter Kaul (org.), *Caligari und Caligarrismus*; Berlim: Deutsche Kinemathek Berlin, 1970, p. 23.

9 Janowitz ("Caligari: The Story of a Famous Story") considerou como outra condicionante o fato de o pai de Wiene ter "ficado meio tantã quando não pôde mais aparecer no palco".

10 Hermann Warm, "Gegen die Caligari-Legenden" em Kaul (org.), *Caligari und Caligarismus*, pp. 11-16.

11 Budd (org.), *The Cabinet of Dr. Caligari*.

12 Poderia a insistência dos autores em que Mayer lesse o roteiro para Pommer ter sido motivada pela relutância inicial deles em mostrar um documento tão desmazelado?

13 Lotte Eisner escreveu que "as obras atormentadas de Kubin parecem surgir de um caos de luz e sombra. O *Caligari* de Kubin certamente teria sido recheado de visões goyescas... Numa narrativa meio autobiográfica e meio fantástica, *Die Andere Seite*, publicada em 1922, ele descreve suas andanças pelas ruas escuras, possuído por uma força obscura que o levava a imaginar casas e paisagens sobrenaturais, situações terríficas ou grotescas... É uma pena que um tão vigoroso pintor de pesadelos não tenha sido contratado para trabalhar em *Caligari*". Em Lotte Eisner, *The Haunted Screen*; Londres, Thames and Hudson, 1967.

14 Paul Rotha, *The Film Till Now*; Londres: Jonathan Cape, 1930; Londres: Vision – Mayflower, 1949, 1951, 1960, 1963.

15 Erich Pommer, "Carl Mayer's Debut", em *A Tribute to Carl Mayer 1894-1944*; Londres: programa de uma sessão em homenagem a Carl Mayer realizada no Scala Theatre em 13 de abril de 1947.

16 Hermann Warm, "Gegen die Caligari-Legenden", em Kaul (org.), *Caligari und Caligarismus*, pp. 11-16.

17 Warm, "Gegen die Caligari-Legenden". Mas Warm não fornece nenhuma indicação da fonte dessa oposição, o que é irritante.

18 "Contra os protestos de Lang, a filmagem [da 2ª Parte de *Die Spinnen*] não começou antes do outono... e por causa das condições do mau tempo a filmagem teve de ser transferida dos jardins de Hagenbeck para o estúdio." Eisner, *The Haunted Screen*.

19 Warm, "Gegen die Caligari-Legenden", pp. 11-16.

20 Walter Kaul, "Bestandsaufnahme 70: Nicht nur Expressionistisch und caligarisk", em Kaul (org.), *Caligari und Caligarismus*, p. 6.

21 Acrescentado em manuscrito.

22 Significativamente estas eram as dimensões do palco do estúdio de Georges Méliès em Montreuil, Paris. O estúdio em Berlim de Deutsches Bioscop GmbH, construído um ano antes de Weissensee, media 9 x 6 metros.

23 Carta datada de 17 de janeiro de 1970, publicada como "Ein Brief von Fritz Lang" em Kaul (org.), *Caligari und Caligarismus*, p. 23.

24 Ibid.

25 Janowitz, "Caligari: The Story of a Famous Story".

26 Kracauer, *From Caligari to Hitler*.

27 Ibid.

28 Eisner, *The Haunted Screen*.

29 Em *Berlin Börsen-Kurier*, 29 de fevereiro de 1920; citado em Kaul (org.), *Caligari und Caligarismus*.

30 Eisner, *The Haunted Screen*.

31 Edouard Beaucamp, "Art et vie. Métamorphose de l'Expressionisme", em *Paris Berlin 1900-1933*; Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978.

32 Stephanie Barron, *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*; Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1988.

33 John Willett, *Expressionism*; Londres: Weidenfeld and Nicholson – World University Library, 1970.

34 *Der Sohn*, naquela época proibido pela censura oficial, foi produzido pela primeira vez numa encenação privada em Dresden por Ernst Deutsch, o ator amigo de Janowitz.

35 Introdução do catálogo da exposição "Deutscher Expressionismus Darmstadt" citada em Barron (org.), *German Expressionism*.

36 Cf. o ensaio de Prawer, "Von 'Filmroman' zum Kinofilm" em *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/20*.

37 Reproduzido em Budd (org.), *The Cabinet of Dr. Caligari*.

38 Werner Krauss, *Das Schauspiel meines Lebens*; Stuttgart: Goverts, 1952, pp. 78-9.

39 "Der beseelte und der psychologische Mensch", em *Das Junge Deutschland*, 1918; citado e traduzido em Richard Samuel e R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*; Cambridge: Cambridge University Press, 1939.

40 No fim da Grande Guerra a produção alemã só perdia para Hollywood; em 1921 fez 246 filmes de longa-metragem enquanto a França produziu 74 e a Grã-Bretanha 44.

41 Thomas Elsaesser, "Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema", em James Donald (org.), *Fantasy and the Cinema*; Londres, BFI, 1989; reimpresso em Budd (org.), *The Cabinet of Dr. Caligari*.

42 Citado em George Huaco, *The Sociology of Film Art*; Nova York: Basic Books, 1965, p. 34.

43 *The German Cinema*; Londres: J. M. Dent and Sons, 1971.

44 Budd (org.), *The Cabinet of Dr. Caligari*.

45 "The Screen", *New York Times*, 4 de abril de 1921, p. 5.

46 Budd (org.), *The Cabinet of Dr. Caligari*.

47 Mesmo nas maiores salas daquela época as pressões sobre as orquestras de cinema raramente permitiam um ensaio completo antes da primeira exibição de um filme.

48 *Musical America*, vol. 33, nº 25, 16 de abril de 1921, p. 5, citado em George C. Pratt, *Spellbound in Darkness. A History of the Silent Film*; Rochester, Nova York: University of Rochester, 1966.

49 "The Screen", *New York Times*, 4 de abril de 1921, p. 5.

50 Kristin Thompson, "Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or, The Successes of an Early Avant-Garde Film", em Budd (org.), *The Cabinet of Dr. Caligari*; David B. Pratt, "'Fit Food for Madhouse Inmates'. The Box Office Reception of the German Invasion of 1921", em *Griffithiana* 48/49; Gemona: Cineteca di Friuli, outubro de 1993, pp. 97-157.

51 Ibid.

52 A tradução foi inicialmente publicada no periódico de língua inglesa *Broom* (Roma), 4 de julho de 1922.

53 Jean Epstein, citado em René Jeanne e Charles Ford, *Histoire Encyclopaedique du Cinéma, II. Le Cinéma muet (suite)*; Paris: S.E.D.E., 1953, p. 152.

54 Escrito em 1923 e citado em René Clair, *Réflexion faite: notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*; Paris: Gallimard, 1951.

55 Rotha, *The Film Till Now*.

56 Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film. A Critical History*; Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1939, pp. 303-5.

57 Richard J. Murphy, "Carnival Desire and the Sideshow of Fantasy: Dream, Duplicity and Representational Instability in *The Cabinet of Dr. Caligari*", em *The Germanic Review*, Winter 1991, pp. 45-56. Apesar de sua confusão sobre o conteúdo narrativo do filme, Murphy apresenta algumas reflexões interessantes sobre o persistente tema do sono em *Caligari*.

CRÉDITOS

Das Cabinet des Dr. Caligari. Filmschauspiel in 6 Akten

Alemanha

1920

Companhia produtora

Decla-Film Gesellschaft.

Holz & Co.

Première alemã

26 de fevereiro de 1920,

Marmorhaus, Berlim

Première nos EUA

3 de abril de 1921, Capitol

Theater, 51st and Broadway,

Nova York

Première na França

3 de março de 1922, Ciné-

Opéra, Paris

Première na Grã-Bretanha

17 de março de 1924

Produção

Erich Pommer

Rudolf Meinert

Diretor

Robert Wiene

Scenario

Carl Mayer, Hans Janowitz

Fotografia

Willy Hameister

Montador

não declarado

Cenógrafos

Hermann Warm

Walter Reimann

Walter Röhrig

Partitura musical

para estréia em Berlim

Giuseppe Becce

Diretor musical

na estréia em Berlim

Leo Zelinsky

Comprimento do filme

1703 metros

Werner Krauss

Dr. Caligari / Diretor do
hospício

Conrad Veidt

Cesare

Lil Dagover

Jane

Friedrich Feher

Franzis

Hans-Heinz von

Twardowski

Alan

Rudolph Lettinger

Dr. Olfen

Ludwig Rex

um vigarista

Elsa Wagner

senhoria

Henri Peters-Arnolds

Hans Lanser-Ludolff

Créditos conferidos por
Markku Salmi

A cópia recém-restaurada e em cores de *Das Cabinet des Dr. Caligari* existente no National Film and Television Archive foi adquirida para o projeto 360 Classic Feature Films ao BundesArchiv – FilmArchiv de Koblenz.

NOTA: O título do filme ainda ocorre freqüentemente em publicações (mesmo em *The Haunted Screen* de Lotte Eisner) como *Das Kabinett des Dr. Caligari*. A primeira menção ao título, no roteiro de Mayer e Janowitz, é como *Das Cabinet des Dr. Calligaris*, mas com o nome emendado a tinta para *Caligari* na folha de rosto e em grande parte do roteiro. No contrato de 19 de abril de 1920 o título aparece como *Das Kabinett des Dr. Calligari*. Os primeiros anúncios na imprensa, em janeiro de 1920, usam a forma *Das*

Kabinett des Dr. Kaligari. No próprio filme e em toda a publicidade da época do lançamento, o título aparece como *Das Cabinet des Dr. Caligari*, com um “C” em Cabinet, um só “T” no fim da palavra e um ponto final depois de “Dr.”. Pelo que parece foi esta a decisão final dos roteiristas: em seu texto datilografado de 1941 Janowitz recorda os debates angustiados que a precederam: “Discutimos a ortografia de Caligari e decidimos escrever seu nome com um ‘C’, pois qualquer outra maneira teria sido totalmente errada. Mas ‘Kabinett’ com um ‘K’? Decidir se ‘Caligari’ devia ser grafado com um ou dois ‘eles’ exigiu um prolongado debate, durante o qual pegamos no sono.” Diversos cronistas da época, porém, usaram a grafia “Kabinett”, como o fez Hermann Warm em suas reminiscências do filme meio século depois.

BIBLIOGRAFIA

.....

- Adkinson, R.V., *The Cabinet of Dr. Caligari*; Londres, Lorrimer Publishing – Classic Film Scripts, 1972.
- Barlow, John D., *German Expressionist Film*; Boston, Twayne Publishers, 1982.
- Barron, Stephanie, *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1988.
- Beaucamp, Edouard, “Art et vie. Métamorphose de l’Expressionisme”, em *Paris Berlin 1900-1933*; Paris, Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, 1978.
- Boch, Hans-Michael, org., *Cine Graph*; Munique, Edition Text + Kritik, 1984.
- Budd, Mike, org., *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*; New Brunswick e Londres, Rutgers University Press, 1990.
- Clair, René, *Réflexion faite: notes pour servir à l’histoire de l’art cinématographique de 1920 à 1950*; Paris, Gallimard, 1951.
- Eisner, Lotte, *The Haunted Screen*; Londres, Thames and Hudson, 1967. Versão inglesa de *L’Ecran démoniaque*; Paris, Bonne, 1952; Paris, Le Terrain Vague, 1965.
- Eisner, Lotte, “L’influence de l’art expressioniste sur les décors de films allemands des années vingt”, em *Paris Berlin 1900-1933*; Paris, Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, 1978.
- Hansel, Sylvain e Angelika Schnitt, *Kinoarchitektur in Berlin 1895-1995*; Berlim, Dietrich Reimer Verlag, 1995.
- Hempel, Rolf, *Carl Mayer, Ein Autor schreibt mit der Kamera*; Berlim, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968.
- Janowitz, Hans, “Caligari: The Story of a Famous Story”. Original inédito integrado na Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library. Excertos em Mike Budd, org., *The Cabinet of Dr. Caligari*.
- Janowitz, Hans e Carl Mayer, *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wiensens Film von 1919/20*; Berlim, Stiftung Deutsche Kinemathek, 1995.

- Kaul, Walter, org., *Caligari und Caligarismus*; Berlim, Deutsche Kinemathek Berlin, 1970.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*; Princeton, N.J., Princeton University Press, 1947; *De Caligari a Hitler*; Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- Krauss, Werner, *Das Schauspiel meines Lebens*; Stuttgart, Goverts, 1952.
- Lamprecht, Gerhard, *Deutsche Stummfilm*; Berlim, Deutsche Kinemathek Berlin, 1968-70, 10 volumes.
- Lorang, Jeanne, "Phénomènes scéniques et théâtraux dans l'Allemagne dans les années vingt", em *Paris Berlin 1900-1933*; Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978.
- Pratt, David B., "'Fit Food for Madhouse Inmates' The Box Office Reception of the German Invasion of 1921", em *Griffithiana* 48/49, outubro de 1993, pp. 97-157; Gemona, Cineteca di Friuli, 1993.
- Pratt, George C., *Spellbound in Darkness. A History of the Silent Film*; Rochester, Nova York, University of Rochester, 1966; Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1973.
- Rotha, Paul, *The Film Till Now*; Londres, Jonathan Cape, 1930; Londres, Vision - Mayflower, 1949, 1951, 1960, 1963.
- Samuel, Richard e Thomas, R. Hinton, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*; Cambridge, Cambridge University Press, 1939.
- Thompson, Kristin, "Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or, The Successes of an Early Avant-Garde Film", em Mike Budd, org., *The Cabinet of Dr. Caligari*.
- Willett, John, *Expressionism*; Londres, Weidenfeld and Nicholson - World University Library, 1970.
- A Tribute to Carl Mayer 1894-1944*; Londres, programa de uma sessão em memória de Carl Mayer realizada no Scala Theatre em 13 de abril de 1947.
- Confrontation des meilleurs films de tous les temps*; Bruxelas, Cinémathèque Royale de Belgique, 1958.

Artemídia

Projeto de coleção: Vivian Wyler

Coordenação editorial: José Laurenio de Melo

O sétimo selo, Melvyn Bragg
Cantando na chuva, Peter Wollen
Deus e o diabo na terra do sol, José Carlos Avellar

Rocco e seus irmãos, Sam Rohdie
No tempo das diligências, Edward Buscombe

Limite, Saulo Pereira de Mello
Cidadão Kane, Laura Mulvey
L'Atalante, Marina Warner
O mágico de Oz, Salman Rushdie
O boulevard do crime, Jill Forbes
O condenado, Dai Vaughan
Napoleão, Nelly Kaplan
Lolita, Richard Corliss

Mulheres à beira de um ataque de nervos, Peter William Evans
Matar ou morrer, Phillip Drummond
Noivo neurótico, noiva nervosa, Peter Cowie

Ouro e maldição, Jonathan Rosenbaum
Os pássaros, Camille Paglia
O gabinete do Dr. Caligari, David Robinson

☆☆☆

Da criação ao roteiro, Doc Comparato
A mulher e o cinema, E. Ann Kaplan
A linguagem das roupas, Alison Lurie
Por dentro da moda, org. Shari Benstock / Suzanne Ferriss
A fabricação do imortal, Regina Abreu
Leon Hirszman, o navegador das estrelas, Helena Salem
Abalando os anos 90 – Funk e hip-hop, org. Micael Herschmann
Fazendo filmes, Sidney Lumet
Modos de ver, John Berger

Fins de século – Cidade e cultura no Rio de Janeiro, Beatriz Jaguaribe
Em nome do corpo, Nízia Villaça e Fred Góes
Greenwich Village 1963, Sally Baner

☆☆☆

O piano, Jane Campion e Kate Pullinger
Pulp fiction, Quentin Tarantino
Grande Hotel, Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino
Um drink no inferno, Quentin Tarantino
Cães de aluguel e Amor à queima-roupa, Quentin Tarantino
Jackie Brown, Quentin Tarantino
Quatro casamentos e um funeral, Richard Curtis
Acerto final, David Rabe
Razão e sensibilidade, Emma Thompson
Terra estrangeira, Daniela Thomas, Walter Salles, Marcos Bernstein

Trainspotting & Cova rasa, John Hodge
Fargo, Ethan Coen & Joel Coen
A ostra e o vento, Walter Lima Jr.
Ondas do destino, Lars von Trier
Gênio indomável, Matt Damon e Ben Affleck
Shakespeare apaixonado, Marc Norman e Tom Stoppard
Três Vezes Rio (Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte; O amuleto de Ogum), Nelson Pereira dos Santos

Cinema é um veículo frágil. Muitos dos filmes clássicos do passado, que chegaram até os dias de hoje, estão em cópias danificadas ou versões incompletas. Preocupado com a deterioração física de seu legado cinematográfico, o Arquivo Filmográfico Nacional, uma divisão do British Film Institute, compilou 360 filmes importantes para a história do cinema. A partir deles, o Arquivo elaborou uma coleção de cópias perfeitas. A série BFI é a materialização em livro desses títulos. Famosos críticos e acadêmicos, cineastas, romancistas e historiadores foram convidados a escrever sobre os filmes do Arquivo. Cada volume apresenta, assim, impressões pessoais sobre uma obra, junto com detalhes da produção e uma filmografia minuciosa, acompanhada de notas e bibliografia.

A Rocco importou a série de clássicos do BFI para abrilhantar sua coleção ArteMídia e adicionou a ela alguns marcos do cinema brasileiro, descritos por especialistas e pesquisadores nacionais. É assim que a série começa com *O sétimo selo* e *Cantando na chuva*, onde Melvyn Bragg e Peter Wollen falam dos filmes de Ingmar Bergman e Stanley Donen, e logo apresenta a visão de José Carlos Avellar para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

Com novos títulos publicados a cada ano, a série clássicos do BFI tem tudo para se tornar um guia insubstituível para o universo do cinema. É o que a Rocco está oferecendo, com acréscimos inestimáveis, a seus leitores-cinéfilos.

ISBN 85-325-1097-3



9 788532 510976