

**Entre sombras e distorções:
A República de Weimar em O Gabinete do Dr. Caligari**

Carlos Cesar de Lima Veras¹

Resumo

A República de Weimar, ao longo de pouco mais de uma década de existência, foi palco de tensões e do ressurgimento do autoritarismo, que culminaria na ascensão dos nazistas ao poder. Apesar da breve existência, a república deixou significativas heranças culturais, dentre as quais o Expressionismo Alemão no cinema. E, partindo do pressuposto do filme ser uma “imagem-objeto” que carrega em si elementos de seu presente, mesmo que nem sempre de forma intencional, muitos dos filmes produzidos em Weimar podem servir de ferramenta ao historiador que busque compreender as tensões e ambiguidades que marcaram a República. O objeto analisado deste artigo, o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, é um exemplo disto, tanto por ser um dos principais filmes de Weimar, como também pela complexidade dos elementos que carrega.

Palavras-chave: Cinema, República de Weimar, Caligari.

Introdução

O pesquisador dispõe de diversas ferramentas para auxiliá-lo em suas análises. Geralmente, independente do assunto, há a possibilidade de recorrer a fontes dos mais variados tipos, porém, por muitas vezes algumas fontes são deixadas de lado por desconhecimento de como tratá-la ou simples recusa do pesquisador. Da mesma forma que o documento escrito é produto das especificidades de uma determinada época e/ou das influências ideológicas e/ ou sociais daquele (s) que o realizou (aram), assim também é o produto cinematográfico, o filme (FERRO, 2010, p. 25).

O filme possibilita o acesso a informações de cunho diversificado em relação a documentos mais usuais na historiografia tradicional, já que abarca um público mais amplo. Mesmo na maioria das vezes sendo produto que visa o lucro, o filme muitas vezes é dotado de informações úteis ao historiador que busca compreender as sociedades para as quais tais

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: herrcesare@gmail.com.

filmes foram produzidos; dentre tantas possibilidades, o filme pode ser veículo de difusão ideológica (BARROS, 2012, p. 63), como também trazer informações que escapam ao objetivo principal da produção, já que traz elementos da sociedade na qual é produzido, funcionando então como uma “contra-análise da sociedade” (FERRO, 2010, p.11), informações essas que perpassam ao “produto final”, ou seja, o filme, pela harmonia obtida a partir do trabalho de toda equipe de produção e da demanda gerada por seu período de execução (BURKE, 2004, p. 199) . Cabe então ao historiador, dotado do olhar crítico à fonte, aproveitar as variadas possibilidades que o cinema proporciona.

O foco do trabalho será o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) produzido em 1919 e lançado mundialmente em 1920, dirigido por Robert Wiene e escrito por Hans Janowitz e Carl Meyer. A obra é tida como um dos marcos da história do cinema: além da fundamental importância em moldar os gêneros horror, suspense e o subgênero *film-noir* (subgênero no qual sua fase mais prolífica ocorreu entre as décadas de 1940 e 1950, em tramas inspiradas pela literatura de ficção policial e cuja estética carregava inspirações em movimentos como o Expressionismo Alemão e o Realismo Francês, dentre outros), a obra foi o primeiro grande êxito dos elementos expressionistas no cinema (apesar de alguns filmes anteriores já carregarem alguns de seus elementos, como *Der Student Von Prag*, de 1913). Contudo, além do êxito crítico e comercial, a narrativa e os elementos estéticos do filme dialogam com as incertezas e dualismos que marcaram o início da República de Weimar, a tal ponto que, mesmo de forma não intencional, elementos da conjuntura podem ser encontrados referenciados na narrativa fantástica e sombria do filme. Portanto, além de discorrer sobre o filme, é conveniente uma breve descrição das tensões da República de Weimar, que em alguns casos pareciam estar expressas nos “fantasmas” e angústias trazidos nos seus filmes.

O traumático dualismo de Weimar

A Revolução de 1918, apesar de seu objetivo de renovação e mudança de um modelo de governo que levou o povo alemão à calamidade, que será confirmada pelo Tratado de Versalhes, e mesmo de ter sido protagonizada por um partido de pretensões progressistas (Partido Social Democrata Alemão), não suprimirá o anseio extremista e conservador que impulsionou a declaração de guerra. Conforme relata Peter Gay (1995, p. 20), ao ser proclamada a mobilização militar, no dia 1º de agosto de 1914, “milhares e milhares de pessoas se congregaram para ovacionar Guilherme II, saudando-o com júbilo e canções

patrióticas”. Até mesmo os mais jovens dedicaram suas vidas à causa, se dirigindo “aos campos de batalha em 1914 com a ideia de que a guerra era algo maravilhoso” (ELIAS, 1996, p. 169).

Contudo, o desenrolar da guerra gerou consequências indelévels para o Império. Já em 1916 ocorrem levantes de diversas classes sociais, desde operários a pequenos comerciantes em Berlim: o descontentamento com a fome causada pela falta de mão-de-obra na indústria alimentar contrastava com o abastecimento dos ricos no mercado negro, situação essa que só piorou com o intenso inverno (RICHARD, 1988, p. 14). Escolas serviam de hospitais militares, enquanto muitos de seus professores morriam no front. As mulheres eram absorvidas em massa pelas indústrias, trabalhando em péssimas condições, enquanto a gripe e tuberculose alastravam-se nas cidades. As greves das massas operárias tornavam-se mais numerosas, enquanto alguns partidos que haviam demonstrado seu apoio ao projeto imperialista mudavam sua opinião sobre a guerra conforme o racionamento alimentar e a insatisfação social aumentavam. Era numerosa a quantidade de grupos políticos na Alemanha, no entanto dois se destacaram no desenrolar da crise: o Partido Social Democrata Alemão (SPD) e a Liga Espartaquista, oriunda de uma cisão do Partido Social Democrata e seus principais dirigentes eram Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo: organizavam movimentos de oposição à Guerra e estavam à frente das greves cada vez maiores e intensas. Além da saída de Guilherme II, os espartaquistas buscarão a revolução, após se inspirarem pela experiência russa em 1917. Em 9 de novembro de 1918, uma insurreição convocada pelos espartaquistas toma as ruas de Berlim; na tarde do mesmo dia, os deputados socialdemocratas reuniram-se no Parlamento e o socialista Philipp Scheidemann proclama a República de Weimar, para evitar a concretização de uma revolução nos moldes soviéticos pelos espartaquistas (KRACAUER, 2004, p. 43).

No entanto, diante da postura do Partido Social Democrata em não abolir algumas práticas e instituições do Império, no dia 27 de dezembro os espartaquistas intensificaram sua oposição, abrindo mão das cadeiras que ocupavam no parlamento. Foi então fundado o Partido Comunista Alemão (*Kommunistische Partei Deutschlands*, resultado da fusão do grupo Comunistas Internacionalistas da Alemanha e a Liga Espartaquista) e foi iniciada em 1919 uma tentativa de revolução em Berlim que não vingou. Milícias urbanas e organizações nacionalistas são estruturadas com a conivência do Partido Social Democrata, compostas geralmente por remanescentes das fileiras desfeitas do Exército e integrantes de grupos da extrema-direita, passando a perseguir comunistas e opositores. Por fim, em 15 de janeiro são

assassinados Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. A repressão aos movimentos de esquerda radical aumentou perdurou até o início da década de 20.

Muitos artistas, filósofos e escritores² apoiaram a revolução dos socialdemocratas no início; contudo, diante da continuidade das mazelas sociais que a República demonstrou no seu início e a violenta repressão aos revoltosos, os apoiadores rapidamente voltaram-se contra este projeto, manifestando solidariedade aos espartaquistas e se referindo ao 9 de novembro de 1918 como “a assim chamada revolução” (GAY, 1978, p. 24).

A instabilidade social, os pertinentes conflitos armados e a posição da economia alemã perante o pós-guerra culminaram em uma grave crise na década de 1920. A República de Weimar foi marcada por tais instabilidades econômicas e financeiras, como também por um governo que errou ao manter as estruturas da antiga administração imperial, seja no que tange à repressão ou à jurisdição. Os juízes remanescentes do Império, oriundos de classes privilegiadas e inseridos nos círculos da aristocracia e política, foram convocados para a República e o que se via por parte deles era a negligência ao aplicarem pequenas penas a oficiais e pesadas penalidades aos comunistas e adversários dos socialdemocratas. Em paralelo à ordem democrática, milícias paramilitares e grupos conservadores se estruturavam e ampliavam seu poder de influência:

A Alemanha estava coberta de Norte a Sul, e de Leste a Oeste, por uma rede de organizações ilegais, compostas de soldados e oficiais dos antigos corpos francos, que não queriam voltar a vida civil. Neste vasto leque das forças de direita encontravam-se também, entre outras, associações estudantis nacionalistas e de proprietários de terras, que existiam desde 1919, financiadas pelo grande capital. (LOUREIRO, 2005, p. 146)

Desde o início, a República de Weimar foi marcada pelo dualismo de um regime democrático preso a uma estrutura na qual grupos conservadores, ressentidos com a decepção oriunda com o desfecho da Primeira Guerra, iam ressurgindo e mantendo acesos os valores antiprogressistas, que culminariam no extremismo poucos anos depois.

O Expressionismo Alemão: distorção como crítica política

O Expressionismo Alemão teve sua origem em fins do século XIX. A característica inicial do movimento era a busca por uma nova abordagem da razão e uma crítica da

² Dentre os principais nomes que em um primeiro momento apoiaram a Revolução Alemã mas logo depois passaram a manifestar-se à favor dos espartaquistas estão os editores Paul Cassirer e Wieland Herzfeld, o pintor George Grosz e o jornalista Simon Guttman.

realidade. Perante a postura evidente de oposição ao Impressionismo e sua afirmação da realidade, os expressionistas pregavam a percepção do que há além das aparências, contestando a realidade a partir de sua deformação e violação, em crítica ao mundo burguês do Império alemão e seus valores tradicionais, fazendo isso “desobjetivando o mundo” (NAZÁRIO, 2002, p. 652).

Predominava entre estes artistas uma concepção do mundo urbano corroído por uma burguesia insípida, com uma ordem social mutilada pelas consequências do materialismo (FLEISCHER, 2002, p. 66). E era utilizando a própria “feiúra” gerada pelos contrastes sociais e falta de harmonia da vida humana que os expressionistas estruturavam seus textos, no intuito de atacarem os valores tradicionais. Os sentimentos nacionalistas do Império eram atacados pelos artistas, assim como as tendências social-darwinistas eram refutadas a partir da pregação da deformação, que induzia o conceito de que o homem era livre para modificar a natureza e a sociedade (NAZÁRIO, 2002, p. 659). Os problemas sociais e a degradação da vida culminavam em uma visão apocalíptica que, de uma forma que parecia ironicamente profética, encontrou sua razão com o início da Primeira Guerra Mundial, que estimulou a ampliação da crítica social na arte expressionista: o que antes era por muitas vezes contido em uma objeção à realidade de uma sociedade corrompida e dotado de uma sensação apocalíptica se tornou verdadeira militância e manifestações de cunho socialista e pacifista proliferaram. Grupos como o *Novembergruppe* e o *Arbeitsrat für Kunst* surgiram nos primeiros momentos de Weimar, na tentativa de disseminar uma arte adequada à nova época e declarando que “a seriedade desta hora nos força, a nós, revolucionários do espírito (expressionistas, cubistas, futuristas), a uma unidade e cooperação íntimas” (GAY, 1978, p. 122). A pregação por uma sociedade sem classes foi uma máxima de muitos artistas, assim como a oposição radical ao nacionalismo, militarismo e racismo, somando-se ao desencanto com a Revolução de 1918, expressas na pintura, literatura, teatro e cinema.

O romantismo alemão serviu de fonte de inspiração a muitos dos filmes que viriam a ser enquadrados sob tal rótulo. Foi no cinema que o Expressionismo do pós-Guerra alcançou maior amplitude, com o “pontapé” inicial dado em *O Gabinete do Dr. Caligari*. No entanto, o filme de Robert Wiene não foi a primeira realização cinematográfica que pode ser considerada “expressionista” (no sentido de inspiração romântica do gênero); em 1913, o ator Paul Wegener (que em 1920 seria responsável por outro clássico do gênero, *O Golem*) e o diretor Stellan Rye foram os responsáveis por *O Estudante de Praga* (*Der Student von Prag*), um

filme no qual o protagonista, o estudante Balduin, vende seu reflexo no espelho, o que faz surgir um sósia que arruinará sua vida.

Dietrich Scheunemann aponta justamente para a prevalência do “duplo”, ou o *Doppelgänger*, na produção cinematográfica da época, iniciada em *O Estudante de Praga*. Manifestando-se tanto na relação de oposição/ identificação de dois personagens, como Cesare e Dr. Caligari em *O Gabinete do Dr. Caligari*, ou mesmo no opositor do protagonista representado a partir de um objeto, como o violino em *A Sombra Perdida (Der Verlorene Schatten, 1921)*, a conotação do duplo é utilizada para expressar a ambição ou o medo social, que em um primeiro momento aparenta ser solucionado por alguma medida sobrenatural ou mágica, mas acarreta consequências trágicas. Partindo desta perspectiva, considerar *O Gabinete do Dr. Caligari* como pioneiro da narrativa fantástica no cinema alemão não é necessariamente suficiente. Para Scheunemann:

Dr. Caligari é um *Doppelgänger*, um descendente de um conto gótico, um descendente tardio dessas personalidades divididas da literatura romântica do século XIX, que são assombrados por suas sombras e alter egos, formam alianças perigosas com forças mágicas, criam seres artificiais que eventualmente escapam seu controle, e normalmente terminam em auto-destruição. Dr. Caligari, *showman* e cientista, é um primo de Coppelius no Sandmann de E.T.A. Hoffmann (1817), que é apresentado ao leitor em termos semelhantes como “bogyman primitivo e um homem pioneiro da ciência” ao mesmo tempo. Caligari é um parente próximo de Cagliostro e Faust, de Frankenstein e William Wilson, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, e de Dorian Gray.³ (SCHEUNEMANN, 2010, p. 130)

Logo, ao observarmos Caligari e Cesare como representações de um *Doppelgänger*, é possível identificarmos a semelhança com a relação que há entre Balduin e seu sósia em *O Estudante de Praga*, sendo que para este seu “outro” possibilita a ascensão financeira, enquanto que para Caligari o sonâmbulo Cesare serve como instrumento para assassinar seus inimigos. Em *A Sombra Perdida*, de forma bastante similar ao que acontece em *O Estudante de Praga*, um personagem vende sua alma em troca da habilidade de trocar violino. O clímax

3 No original “Dr. Caligari is a *Doppelgänger*, an offspring of a gothic tale, a late descendent of those split personalities of nineteenth-century Romantic literature who are haunted by their shadows and alter egos, form dangerous alliances with magic forces, create artificial beings who eventually escape their control, and usually end in self-destruction. Dr. Caligari, showman and scientist, is a cousin of the advocatus Coppelius in E.T.A. Hoffmann’s *Sandmann* (1817), who is presented to the reader in similar terms: as a “primitive bogeyman and a pioneering man of science” at the same time. Caligari is a close relative of Cagliostro and Faust, of Frankenstein and William Wilson, Dr. Jekyll and Mr. Hyde, and of Dorian Gray”.

ocorre quando o personagem observa somente o reflexo do violino no espelho e atesta que a ausência do seu reflexo é também a nulidade de sua existência.

Diante de tais semelhanças, cabe mais ao sucesso financeiro de *O Gabinete* a posição de “grande marco do cinema alemão do início do século” do que ao pioneirismo de sua narrativa, pois foi Paul Wegener o primeiro a trazer o *Doppelgänger* às telas, iniciando uma tendência que atraiu maiores públicos ao cinema alemão e perdurou como padrão para grandes sucessos até meados da década de 1920, como *O Golem – Como ele veio ao mundo* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920), *Nosferatu, uma Sinfonia de Horror* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922), e *O Gabinete das Figuras de Cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), filmes que sempre traziam narrativas fantásticas e elementos tétricos. Lotte Eisner argumenta que o motivo que levaria a população a apreciar filmes que abordavam horrores e continham evocações fúnebres justo no momento em que uma crise ferrenha expunha os maiores terrores à sociedade seria o fato de que tais filmes parecem refletir a imagem desfigurada da República de Weimar e que desta forma funcionariam como uma espécie de exutório (EISNER, 2002, p. 25).

As fantasias do cinema expressionista do início da década de 1920, muitas vezes carregadas de críticas ou metáforas à situação política e social em Weimar geraram a reação daqueles que eram seus alvos: os conservadores nacionalistas e racistas. Paralelamente ao apogeu do movimento, uma contra-revolução estética e política era iniciada; romances como *Die Sünde wider das Blut*, de Artur Dinter, revistas como *Der Kunstwart* e *Kunst uns Rasse*, além do grupo *Kampfbiind für Deutsche Kultur* figuravam como produtos do pensamento proto-nazista e seus responsáveis consideravam o Expressionismo a “destruição da arte, (...) esta planta sírio-judaica alienígena que tem que ser arrancada pela raiz” (NAZÁRIO, 2002, p. 653). Esta objeção de grupos artísticos reacionários aos expressionistas iniciou-se ainda no período anterior à Primeira Guerra Mundial, ganhando força durante a República de Weimar e seus elementos foram incorporados aos movimentos artísticos propagados pela Alemanha Nazista. Na década de 1930, a arte Expressionista passou a ser classificada como “degenerada”, sendo suas distorções associadas aos “judeus fantasmagóricos”, que deveriam ser contrapostas pelo “saudável realismo de arianos puros” (NAZÁRIO, 2002, 654).

O Expressionismo Alemão passou a perder força já na segunda metade da década de 1920, e com o início do Terceiro Reich passou a ser caracterizado como antimodelo para a sociedade ariana. Grande parte dos artistas ligados ao movimento saiu da Alemanha em 1933, enquanto uma minoria se adaptou aos ideais nazistas e à arte ariana; apenas no cinema,

estima-se que a fuga no primeiro ano de Hitler em pleno poder tenha sido de 1500 pessoas. As produções expressionistas passaram a serem exibidas em exposições difamantes como “Bolchevismo Cultural” (1933) e “O Eterno Judeu” (1937), caracterizadas como arte “degenerada, marxista e decadente”.

A ascensão do Nazismo coincidiu com os alertas dos expressionistas. Mas, antes de ser atribuído aos representantes do gênero algum dom “premonitório” e que eles “não viam, tinham visões” (EISNER, 2002, p. 18), fica evidente que através dos demônios e pesadelos expressos em seus poemas, pinturas e filmes esses artistas, além de falarem sobre o medo e as incertezas de uma República instável, simplesmente observavam e alertavam sobre uma quimera que espreitava, crescia e que acabou por derrubar a república e iniciar um período de horror.

Subjetividade e sombras de *O Gabinete do Dr. Caligari*

Durante a década de 1910 o Expressionismo havia se estabelecido na maior parte das representações artísticas, com maior destaque para a literatura e teatro. Salvo exceções como *O Estudante de Praga* (*Der Student Von Prag*, 1913), que flertava com alguns elementos do gênero fantástico, os elementos ditos expressionistas se popularizaram dentro da nova arte a partir do fim da década, com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Na década de 1940, exilado nos Estados Unidos e observando as causas e efeitos da Segunda Guerra Mundial, Siegfried Kracauer publicou um trabalho que, até hoje, figura como uma das obras mais importantes sobre a história do cinema: *From Caligari to Hitler*. A análise empreendida por Kracauer indicava que o objetivo do roteiro original do filme seria denunciar o autoritarismo que levou a nação alemã à Guerra e que mesmo após a derrota permaneceu na “psique alemã” na República de Weimar, e o cinema realizado na República de Weimar cumpriria o papel de “preparar o espírito alemão para o Nazismo”.

Ao observarmos que o governo socialdemocrata não havia abolido algumas instituições carregadas dos elementos ideológicos do Império e inclusive manteve o funcionamento da antiga ordem através de juristas e oficiais monarquistas e ex-militares incorporados às novas forças de segurança, dentre os quais a *Freikorps* (GAY, 1978, p. 33), a figura do Dr. Caligari parece muito apropriada: um hipnotizador que subjuga o hipnotizado a cometer assassinatos. Caligari nada mais seria, para Kracauer, que a denúncia do autoritarismo que ainda estava presente na sociedade alemã.

No entanto, uma análise crítica do livro de Kracauer nos dias de hoje mostra que diversos pontos devem ser relevados, tanto pela revelação de uma versão original do roteiro, cedida pela viúva do ator Werner Krauss e apresentada na íntegra no ensaio *O Gabinete do Dr. Caligari*, de David Robinson, como por alguns equívocos em declarações de Hans Janowitz, que foram amplamente utilizados por Kracauer.

Hans Janowitz e Carl Meyer foram os roteiristas do filme, utilizando como inspiração algumas de suas experiências pessoais. Hans Janowitz esteve nas frentes de batalha durante a Primeira Guerra Mundial, chegando ao posto de Capitão no exército. Sua vivência nas Forças Armadas e a morte de seu irmão na frente italiana foram determinantes para que ele criasse aversão à guerra e às imposições autoritárias daqueles tempos. Ao sair do exército, ele esteve engajado na Revolução de 1918 e publicou artigos em revistas culturais de esquerda em apoio aos espartaquistas. No mesmo ano conheceu Carl Mayer, um jovem que, segundo Janowitz, teria passado grande parte do período da Guerra em uma “luta de espertezas” contra o psicólogo do Exército ao se fingir de desarranjado mental para não ir ao front.

O roteiro foi escrito entre as últimas semanas de 1918 e começo de 1919. Ao finalizarem seu trabalho, os autores venderam o roteiro a Erich Pommer, chefe de produção da companhia Decla-Bioscop, por menos da metade do valor inicial estipulado e com cláusulas no contrato, que permanece conservado no *Bundesfilmarchiv* de Berlim, estabelecendo que o produtor tivesse o direito de realizar quaisquer alterações no roteiro que julgasse necessárias, com a possibilidade de auxílio dos autores (ROBINSON, 2000, p. 13).

Na trama, um hipnotizador chega à pequena cidade de Holstenwall, para apresentar seu “espetáculo”, no qual desperta o sonâmbulo Cesare, pretensamente adormecido por anos, que é capaz de prever o futuro. Os amigos Francis e Alan testemunham o despertar de Cesare; Alan, ao perguntar ao sonâmbulo “até quando viveria”, ouve a resposta “até o amanhecer”. Conforme o sonâmbulo “previu”, Alan foi assassinado naquela mesma noite; Francis passa a desconfiar do hipnotizador e começa a investigá-lo. Então, é descoberto que o hipnotizador manipula o sonâmbulo para que ele cometa assassinatos no intuito de justificar suas “previsões”. Ao perseguir o hipnotizador, Francis descobre que ele na verdade é o diretor de um hospício e que havia se inspirado em um hipnotizador chamado Caligari que, durante o século XVIII utilizava um sonâmbulo para assassinar seus inimigos. Após ser questionado por Francis e ver o cadáver de Cesare, que morreu após raptar Jane, Caligari cai em desgraça e é colocado em uma camisa de força.

O sentido do roteiro foi modificado com a inserção de uma “narrativa moldura”, ou seja, um prólogo e um epílogo, durante sua produção. No prólogo, vemos que Francis está para contar tais acontecimentos a um ancião sentado ao seu lado, em uma espécie de jardim, quando Jane passa pelos dois. Já o epílogo revela que os dois estão dentro de um hospício e Francis ao ver o diretor do local o acusa de ser o Dr. Caligari. Ao ser imobilizado, é esclarecido que os personagens da trama contada por Francis na verdade são inspirados nos outros internos do hospício. Levado à sala do diretor, Francis é contido em uma camisa de força e o filme encerra-se com as seguintes falas do diretor do hospício: “Ele pensa que eu sou o Dr. Caligari. Mas agora eu sei como curá-lo...”. O que antes poderia ser uma típica trama de mistério converteu-se na narrativa de um insano.

Não há uma conclusão sobre quem seria o real responsável pela inclusão desta narrativa-moldura. Um forte nome para essa responsabilidade seria o do diretor Fritz Lang: ele seria o diretor original do filme, mas teve que desistir do projeto para filmar a segunda parte de sua série *Die Spinnen*. Lang se pronunciou na década de 70 sobre o assunto, em resposta a um artigo da revista *Filmkurier*:

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 plateia de cinema não entenderia e portanto não poderia aceitar os cenários(...), e toda a história se passa em um asilo de loucos, sugeri a Erich Pommer que a história fosse emoldurada por uma cena normal de prólogo e epílogo (ROBINSON, 2010, p. 37).

A versão de Lang, no entanto, não é muito sustentável. Hermann Warm, cenarista-chefe do filme, afirmou que o estilo dos cenários foi definido somente após uma reunião com Rudolph Menert (que substituiu Erich Pommer na chefia de produção da Decla) e o diretor Robert Wiene, que é provavelmente o responsável pela inclusão, conforme informaria Janowitz. Logo, não haveria como Fritz Lang propor esta inclusão precavida em relação ao visual do filme, já que o roteiro original não previa um estilo de fato “expressionista”, tanto no visual proposto como até em seus diálogos, muitos dos quais eram extremamente supérfluos e redundantes, em desacordo com o padrão expressionista:

O roteiro de um filme expressionista deve projetar-se, quando lido, na imaginação do ouvinte: aí, toda palavra deve ser pesada cuidadosamente, eliminando-se o desnecessário; palavras e imagens precisam coincidir

perfeitamente. A colocação de cada palavra deve ser decidida com a importância da impressão visual que está destinada a criar. (NAZÁRIO, 2002, p. 516)

O roteiro original contava com passagens nos quais os diálogos basicamente repetiam o que já estava expresso nas ações dos personagens e cenários. Já o produto final anula muitas dessas passagens, prezando a conjugação entre personagens e cenários, corroborando com a ideia de que “é o cenário que determina a estilização da interpretação dos atores” (EISNER, 2010, p. 31), o que fica evidente em cenas como a do vigarista preso, na qual as pinturas que descem das paredes até se encontrarem no centro da cela e parecem indicar a malevolência do personagem, ou a cena em que Cesare, prestes a raptar Jane, se funde às sombras, caracterizando uma ameaça à espreita na noite.

Janowitz teria afirmado que a “inovação de mandar pintar os cenários em telas, em vez de utilizar o cenário habitual, já estivesse nas rubricas do roteiro” (NAZÁRIO, 2002, p. 511). No entanto, não há nenhuma indicação disto no original. Além disso, os cenários descritos no máximo faziam referências ao estilo *Biedermeier*, muito distante da ambientação projetada na tela. Artigos do jornalista Barnet Braverman indicam que:

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. (...) Mayer, um dos roteiristas (...) chegou por fim a aceitar a atitude de Wiene; o outro (Janowitz) ainda insiste em que Wiene não devia nunca ter conduzido a produção de Caligari no estilo abstrato que adotou. (ROBINSON, 2010, p. 25)

A mais provável hipótese é de que o estilo dos cenários tenha sido uma ideia inicial de Robert Wiene, que teria convidado Hermann Warm para a cenografia. Este consultou os pintores Walter Reimann e Walter Röhrig e, após os três discutirem durante uma noite sobre o roteiro, teriam concordado em apresentar a proposta de utilizar o estilo expressionista de Reimann, que foi aprovado por Robert Wiene e Rudolph Meinert (NAZÁRIO, 2002, p. 504)

Então, é possível concluirmos que não foram Hans Janowitz e Carl Mayer que deram ao roteiro uma abordagem expressionista, mas sim a equipe de produção que realizou ajustes no roteiro e optou por uma estilização pioneira nos cenários. E esta “roupagem” expressionista, diante desta perspectiva, não foi aprovada pelo estúdio somente por preferências artísticas. Antes de tudo, os envolvidos no cinema alemão buscavam faturar altas

quantias e angariar novos públicos para as salas de exibição. Hermann Warm atribui a aprovação do visual por Rudolph Meinert ao fato de ele querer os visuais “os mais malucos possíveis. O filme causaria sensação e seria então um sucesso, independente da reação negativa ou positiva da imprensa. (...) o experimento daria lucro” (ROBINSON, 2010, p. 28). O filme foi bem recebido na turbulenta República: após grande sucesso em território alemão, no qual ficou por mais de dois meses em exibição no Marmorhaus, um recorde para a principal sala de Berlim na época, o filme teve uma bem sucedida *première* em Nova York em 1921, angariando boas avaliações por público e crítica. Da mesma forma, a recepção foi favorável na França. O sucesso abriu as portas dos mercados estadunidense e francês para muitas produções alemãs.

Além do seu aspecto visual, *O Gabinete do Dr. Caligari* veio, décadas depois, ter revelada sua problematização social, a partir da análise de Siegfried Kracauer. Muitas das interpretações subseqüentes do filme levaram em consideração o aspecto defendido pelo autor. Ao atacar a inclusão da narrativa-moldura, Kracauer afirma que:

A narrativa-moldura do filme pervertia, se é que não invertia as intenções de Janowitz e Mayer. Enquanto a história original expunha a loucura inerente à autoridade, o *Caligari* de Wiene glorificava a autoridade e declarava o antagonista culpado da loucura. Um filme revolucionário se convertia, portanto, num filme conformista. (...) Esta mudança resultou não tanto de predileções pessoais de Wiene quanto de sua instintiva submissão às exigências do cinema: os filmes, pelo menos os filmes comerciais, são obrigados a responder aos desejos das massas.⁴ (2004, p. 66)

Contudo, por mais que cenas do filme transpareçam a tensão da época e realmente contenha críticas em suas mensagens, é provável que não tenha de fato ocorrido a intenção de realizar o filme com tal cunho político. Como abordado por Leif Furhmmar e Folk Isaksson, o cinema não se limita às abrangências possíveis nos conceitos de diversão ou arte, já que os filmes, afetados pelo contexto e espaço no qual são produzidos, incluindo aí a conjuntura política de sua época, também carregam um conteúdo neste sentido, que pode se tornar possível conscientemente ou não (FURHMMAR; ISAKSSON, 1976, pp. 6-7). O próprio

4 No original “While the original story exposed the madness inherent in authority, Wiene's CALIGARI glorified authority and convicted its antagonist of madness. A revolutionary film was thus turned into a conformist one--following the much-used pattern of declaring some normal but troublesome individual insane and sending him to a lunatic asylum. This change undoubtedly resulted not so much from Wiene's personal predilections as from his instinctive submission to the necessities of the screen; films, at least commercial films, are forced to answer to mass desires”.

Janowitz afirmou na década de 40, já residindo nos Estados Unidos e com a Segunda Guerra Mundial se prolongando:

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. (ROBINSON, 2010, p.39)

Conforme mencionado anteriormente, os autores utilizaram suas experiências pessoais para construir um roteiro em que um homem ficava enlouquecido devido ao mau uso de seus poderes mentais. A narrativa-moldura do filme acabado modifica este sentido, mas mesmo assim não faz com que uma história que seria pretensamente revolucionária se tornasse em um conto conformista, como alardeou Kracauer. Mesmo o personagem Caligari não necessariamente representa a única ameaça, pois ele mesmo seria em certo nível vítima do aparato estatal, no caso, sua burocracia. É na cena em que Caligari tenta adquirir licença para exibir seu espetáculo que esta relação fica evidente:

O conjunto, as altas cadeiras dos funcionários, em comparação com o banco baixo em que Caligari tem de esperar, sublinha a intenção crítica desta cena em que Caligari é a vítima humilhada em vez de o emissário da autoridade estatal. (...) Janowitz lembra vinte anos após a conclusão do roteiro como um dos ingredientes que alimentaram na composição da história encontra expressão na cena. No entanto, não é Caligari, mas os funcionários municipais que atuam como agentes da autoridade do Estado.⁵ (SCHEUNEMANN, 2010, p. 130)

A hipótese de que as experiências do pós-nazismo tenham influenciado uma interpretação pendente para o aspecto autoritário por Kracauer parece adequada para compreendermos a abordagem do autor em sua obra. Naturalmente é importante salientar que na década de 40 o autor não dispunha de um documento tão importante como o roteiro original, cuja única cópia conhecida estava nas mãos de Werner Krauss, que nos possibilita tirar importantes dúvidas sobre o que aconteceu desde a entrega do roteiro para a Decla até a *première* do filme em Berlim.

5 No original “The set, the high chairs of the officials as compared with the low bench on which Caligari was to wait, underlines the critical intention of this scene in which Caligari is the humiliated victim rather than the emissary of state authority. (...)Janowitz remembers twenty years after the completion of the script as one of the ingredients that fed into the composition of the story finds expression in this scene. However, it is not Caligari, but the town clerks who act as the agents of state authority”.

Além disso, o autor baseou-se fortemente nos relatos de Hans Janowitz, que em 1941 lançou o livro *Caligari: The Story of a Famous Story*. *O Gabinete do Dr. Caligari* tornou-se um ótimo cartão de visitas, pois era importante para os artistas alemães forçados a se exilarem em países estrangeiros comprovarem sua participação e seu nível de responsabilidade na produção de grandes sucessos do cinema então “exagerar” sua contribuição para a realização do filme era uma boa tática, como fez o produtor Erich Pommer e, muito provavelmente, Hans Janowitz. Esta hipótese torna-se mais provável pelo fato de, ao contrário do prolífico roteirista Carl Mayer, Janowitz pouco ter obtido destaque em outros momentos do cinema de Weimar.

Então, é possível concluir com a disposição de informações que possuímos hoje, que o simbolismo presente na obra não foi necessariamente intencional, mas sim fruto de atitudes subconscientes que revelam quão forte pode ser a relação entre o filme e a mentalidade sociedade na qual o mesmo é produzido. Neste caso, tal relação pode ser percebida pelos autores em sua plenitude décadas depois, quando os “fantasmas” que marcaram o difícil início da República de Weimar resultaram no caos e horror da Segunda Guerra Mundial.

Conclusão

Não é necessário, a priori, que debrucemo-nos em uma longa discussão acerca da relevância que o filme possui para os estudos do período Entre Guerras na República de Weimar para compreendermos seu valor histórico e cultural. Independente do intuito original não ter sido diretamente a crítica da forma como foi apontada por Kracauer, as tensões e incertezas que afetavam a República de Weimar parecem configurar o aspecto desordenado do que é expresso na tela. O crítico Rudolf Kurtz, em 1926, concebeu ao filme a qualidade de um “sonho febril”, composto por elementos da guerra civil travada entre as milícias convocadas pelo Partido Social Democrata e a Liga Espartaquista (ELSAESSER, 2010, p. 15). E de fato a desordem social é basicamente expressa nos cenários desconfigurados que conferiam às ruas uma aparência assustadora, desprovida de segurança. Podemos até mesmo interpretar a narrativa-moldura como algo condizente com o período de incertezas da República de Weimar, pois sua imposição até então não justificada completamente reflete as ambigüidades de uma república recém-formada que buscava ainda sua unidade política e cultural e de um povo ainda envolto em tantos questionamentos e incertezas (BARRADAS, 2006, p. 79).

O Gabinete do Dr. Caligari foi um filme de excepcional sucesso e tornou-se o primeiro filme alemão amplamente distribuído no exterior após o fim da Primeira Guerra

Mundial. Aos que desejam pesquisar o início conflituoso da República de Weimar é uma fonte importante, pois o que está expresso na tela, através de seus icônicos personagens, é basicamente a confusão, a tensão, a falta de perspectivas e, principalmente, a permanência do inimigo social do qual a breve república não conseguiu (ou não desejou) se livrar.

Fazendo jus ao conceito de Marc Ferro, a observação do filme não somente como uma obra de arte ou a partir de sua estética, mas sim como produto de seu tempo, como uma “imagem-objeto”, pode conceder ao historiador elucidações sobre o ambiente que concebeu tal obra e o qual ela absorveu. *O Gabinete do Dr. Caligari* é apenas um dentre centenas de exemplos possíveis para validar esse conceito e altamente válido para uma análise minuciosa pelo historiador. Somente por si, o filme não é suficiente para contextualizar seu período histórico, mas as possibilidades que essas imagens trazem para quem analisa o século XX são relevantes e simplesmente negar-lhes a análise (como acontecia há algumas décadas) pode vir a restringir o enriquecimento de determinado tema.

Logo, apesar de não deslegitimar o conceito em Kracauer de que o filme reflete mentalidades de uma nação (até mesmo porque em *O Gabinete do Dr. Caligari* é possível “lermos” uma confusão social e paranóia identificável em obras históricas sobre a República de Weimar), a hipótese é de que o caso de *O Gabinete do Dr. Caligari* explicita não um filme produzido com o intuito de ser uma crítica política ou social, mas sim que acabou o sendo de forma subconsciente. Essa perspectiva foi generalizada somente após a Segunda Guerra graças ao trabalho de Kracauer que, ao observar a partir do cinema (afinal, os filmes refletem a sociedade na qual são produzidos) os fins das tensões sociais que perduraram em Weimar e culminaram no Nazismo, atribuiu a *O Gabinete do Dr. Caligari* uma visão revolucionária que teria sido desvirtuada a partir das modificações realizadas pela equipe de produção. Contudo, conferir que tais elementos críticos ao contexto político não foram necessariamente inseridos de forma deliberada não limita sua relevância; pelo contrário, evidencia a riqueza dos filmes como fontes para o pesquisador, visto que podem guardar informações valiosas para compreendermos sociedades e conjunturas, mesmo que estas informações não sejam intencionais, mas sim estejam inseridas em “camadas” nos filmes, à espera de análises que evidenciem sua relevância historiográfica.

Referências bibliográficas

BARRADAS, Clarissa. **A Desordem Criadora: As Ambiguidades da Alemanha de Weimar em O Gabinete do Dr. Caligari**. Dissertação (Mestrado em História) – São Paulo: Departamento de História, Pontífice Universidade Católica, 2006.

BARROS, J. **Cinema e história: entre expressões e representações**. In: NÓVOA, J.; BARROS, J. (orgs.). *Cinema – História: teorias e representações sociais no cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. pp. 55-106.

BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

EISNER, Lotte. **A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ELIAS, Norbert. **Os Alemães**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ELSAESSER, Thomas. **Inside the Mind, a Soul of Dynamite? Fantasy, Vision Machines and Homeless Souls in Weimar Cinema**. In: KARDISH, Laurence. *Weimar Cinema, 1919 - 1933*. New York: The Museum of Modern Art, 2010. pp. 20-39.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLEISCHER, Marion. **O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais**. In: NAZÁRIO, Luiz (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 65-82.

FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GAY, Peter. **A Cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. Revised and Expanded Edition**. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

LOUREIRO, Isabel. **A Revolução Alemã (1918 – 1923)**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

MURRAY, Bruce. **Film and the German left in the Weimar Republic: from Caligari to Kuhle Wampe**. Austin, Texas: University of Texas Press, 1990.

NAZÁRIO, Luiz. **O Expressionismo e o Nazismo**. In: NAZÁRIO, Luiz (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 649-678.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROBINSON, David. **O Gabinete do Dr. Caligari**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHEUNEMANN, Dietrich. **The Double, the décor, and the framing device: Once more on Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari**. In: SCHEUNEMANN, Dietrich. *Expressionist Film: New Perspectives*. New York: Camden House, 2003. pp. 125-156.