



## DA REALIDADE AO REAL NO CALIGARI DE ROBERT WIENE

Fernando Fagundes Ribeiro<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo pretende analisar a obra cinematográfica de Robert Wiene, *O Gabinete do Doutor Caligari*, buscando compreender o impacto da produção na arte cinematográfica do período. Não é exagerado dizer que, no expressionismo, o pesadelo, ou a experiência “impossível” se torna mais do que um tema entre outros: ele constitui o próprio ponto de vista sob o qual se funda a arte cinematográfica.

**Palavras-chave:** Cinema, expressionismo, subjetividade.

### DE REALIDAD A REALIDAD EN EL CALIGARI DE ROBERT WIENE

#### resumen

Este artículo pretende analizar la obra cinematográfica de Robert Wiene, *The Office of Doctor Caligari*, buscando comprender el impacto de la producción en el arte cinematográfico de la época. No es exagerado decir que, en el expresionismo, la pesadilla o la experiencia “imposible” pasa a ser más que un tema entre otros: constituye el punto de vista mismo sobre el que se funda el arte cinematográfico.

**Palabras clave:** Cine, expresionismo, subjetividad.

### FROM REALITY TO REAL IN ROBERT WIENE'S CALIGARI

#### Abstract

This article intends to analyze Robert Wiene's cinematographic work, *The Office of Doctor Caligari*, seeking to understand the impact of production on cinematographic art of the period. It is not an exaggeration to say that, in expressionism, the nightmare, or the “impossible” experience becomes more than a theme among others: it constitutes the very point of view on which cinematographic art is founded.

**Keywords:** Cinema, expressionism, subjectivity.

## Introdução

---

<sup>1</sup> Professor da Faculdade de Filosofia da Uff.



Em *O Gabinete do Doutor Caligari*<sup>2</sup>, de Robert Wiene, mergulhamos extáticos na temporalidade onírica das transformações no mesmo lugar, em ambientes estranhos, estreitos, sombrios, onde aparições espectrais movidas por desígnios insondáveis nos lançam seu olhar arregalado, emitindo um grito silencioso de angústia, como na célebre tela de Munch. O cenário artificial enquadra cada cena sob coordenadas “distorcidas”, como se pretendesse desafiar as leis da perspectiva, a ponto de nos confundir permanentemente acerca de se o que se passa é fato objetivo ou delírio de um personagem. Não é exagerado dizer que, no expressionismo, o pesadelo, ou a experiência “impossível” se torna mais do que um tema entre outros: ele constitui o próprio ponto de vista sob o qual se funda a arte cinematográfica.

É notável que nenhuma escola de cinema tenha sido mais contraposta à exaltação da beleza platônica, ao bom mocismo moralizador do protagonista, e à imagem ação transcorrendo em meio a um ambiente naturalista, do que o expressionismo alemão. Para começar, seus personagens estão longe de serem mais ágeis ou mais belos ou mais éticos do que as pessoas comuns, como ocorre frequentemente no cinema americano; na verdade, eles são muito mais “feios”, quase inumanos, ou melhor ainda, parecem advir de um lugar outro, em desconexão

---

<sup>2</sup> A versão aqui analisada é a de 71 minutos, com legendas em espanhol e música de Rainer Viertböck, muito adequada aliás, por manter ao longo do filme um clima de tensão, perturbação e desequilíbrio

com a rede causal fenomenal que estrutura nossa “realidade” cotidiana. De fato, eles praticamente não agem, passando a maior parte do tempo a se contorcer em esgares malignos. São pura interioridade revolvendo-se em si e a si mesma, como um fantasma que se contorce e se deforma. A tensão psicológica sobrepuja praticamente toda a ação dramática, que fica muito mais suspensa no ar do que executada. Cada gesto permanece hesitante, tenso, parado. A cena talvez mais intrépida do filme, a do assassinato executado pelo sonâmbulo César, é realizada através de um jogo de sombras projetadas na parede, como se nos fosse indicado através disso que a ação efetiva, no contexto expressionista, deva sempre transcorrer de forma exterior ao sujeito, que permanece todo tempo, contínua e sonambulamente, imerso em seu bizarro delírio.

As caretas dos personagens acentuam a luta de cada um contra si mesmo, mais do que contra os outros. Enquanto a face plácida e sedutora de um astro de Hollywood, como Clark Gable, antevê o mundo ordenado pelo capitalismo - mesmo em meio a um cenário de destruição como o que encerra a primeira parte de *E o vento levou...* - os trejeitos esdrúxulos do Doutor Caligari mostram coisa bem diferente, de cunho não ideológico, mas sintomático: a experiência de estranhamento radical da própria realidade. O sujeito no expressionismo é descentrado, ele não vive uma experiência naturalizada do processo histórico, como sugere o rosto confiante de Gable, mesmo ante os maiores desastres. Enquanto o herói americano sabe que sempre é possível dar a volta por cima e enriquecer, o “anti-herói” expressionista não vê o horizonte, nem tem uma estória familiar. Ele é desempregado, solitário, oprimido pela burocracia, perseguido pela polícia e asilado em hospícios. Ele encarna, em sua loucura e espanto, o retorno urbano do *estranho* - exilado que fora da natureza pelo racionalismo das Luzes - em plena dimensão da subjetividade. Mladen Dolar assinala com justeza que

Nas sociedades pré-modernas a dimensão do desconhecido era largamente recoberta (e velada) pela área do sagrado e do intocável.(...) Com o triunfo do Iluminismo, este lugar privilegiado e excluído (é a exclusão que fundou a sociedade) não existe mais. Quer dizer, o estranho tornou-se insituável; tornou-se estranho no sentido estrito do termo. Já foi assinalado que o romance Gótico foi escrito ao mesmo tempo que a Revolução Francesa. Houve uma irrupção do estranho estritamente paralela com as revoluções burguesa (e industrial) e a emergência da racionalidade científica.<sup>3</sup>

À maneira da estética “gótica” de Charles Baudelaire, que ao retratar a

---

<sup>3</sup> Dólar, M. “*I shall be with you in your wedding night*” in Society, politics, ideology

miséria humana e urbana difusa pelas ruas de Paris, se opunha às idealizações românticas do século XIX (busca da felicidade no amor; entusiasmo pelo progresso), o expressionismo alemão pode ser considerado uma contraposição ao cinema romanesco de Hollywood. Pois enquanto esta forma de cinema naturaliza em seu subtexto a realidade social, o tortuoso cenário pano de fundo do *Gabinete* expressa a seu modo o antagonismo real inerente à sociedade capitalista industrial moderna. De modo bastante esquemático, pode-se afirmar que o problema da arte clássica (pré-moderna) era o de como preencher o vazio sublime do Sagrado através da produção de um objeto que a ele se equiparasse em magnitude metafísica, enquanto o problema da arte moderna - quando a Beleza perde sua aura de mistério, a ponto de ser fabricada em “série” nos laboratórios e academias, e exibida até a exaustão pela TV - consiste no de como seguir contando com que permaneça, como condição mínima da sublimação, ao menos o lugar de uma *diferença* possível em relação à banalidade cotidiana.<sup>4</sup> A partir de Baudelaire, a forma pela qual esta *diferença* veio a ser salvaguardada foi o recurso ao desagradável, ao que se situa mais “além do princípio do prazer”, como diria Freud, e suscita afetos como os de angústia, antes que de contentamento desinteressado.

Em *O Gabinete do Doutor Caligari*, os personagens estão a cada instante a ponto de surtar. Vide a cena em que Caligari psiquiatra reconhece, em êxtase, César como caso do conceito de sonâmbulo contido em seu livro. Trata-se aí não da loucura como oposição ao saber, mas da loucura implicada no próprio ato de saber, representado aqui pelo ato da identificação de objetos! Ou então, o despertar de César do limbo onde se encontrava adormecido, para o circuito de sua hipnose comandada por Caligari. Pode-se dizer nesse caso que César “acorda para continuar dormindo”, para nos servirmos de uma expressão de Lacan, em seu *Seminário 11*. Enfim, o que o expressionismo busca por em destaque é uma experiência desnaturalizada do mundo, experiência fundamentalmente distinta daquela dos filmes de terror baseados na produção de sustos à maneira de Sexta-feira XIII, onde adolescentes imbecilizados são punidos cruelmente ao desafiarem a ordem paterna. De modo bem diferente, o artista expressionista nos faz acordar do sonho de uma realidade transparente como uma vitrine, e na qual os sonâmbulos

---

<sup>4</sup> Segundo Zizek, a mesma intenção, segundo estratégias diferentes, se manifesta nos *ready-made* de Duchamp e em obras como *Quadrado negro sobre fundo branco* de Malevitch. (Ver Zizek, S. *El frágil absoluto*, p. 46.)

somos nós. Os cenários pintados, mesmo sugerindo um ambiente de cidade medieval, não parecem muito distantes das vielas de qualquer cidade contemporânea. Outras locações evocam a atmosfera kafkiana de alguma repartição pública, onde cadeiras e mesas desproporcionais ao tamanho do corpo humano aumentam a sensação geral de desconforto e opressão. A natureza faz-se aqui inteiramente ausente, embora o sobrenatural perambule pelos pavimentos irregulares, “interpelando o passante”, como no poema *Os velhos* de Baudelaire<sup>5</sup>. As trilhas estreitas por onde escapam de seus perseguidores ora César ora Caligari, com paisagens artificiais que lhe servem de fundo, são o exato oposto da amplitude dos desertos de faroeste, a maneira de John Ford. Afinal, o infinito expressionista não emblematiza ideais de liberdade e conquista, ele é urbano e interior, presente em afecções agudas de sufoco, isolamento e medo.

As narrativas do cinema clássico hollywoodiano são lineares, seus personagens percorrem trajetórias lógicas em busca de objetivos universais e bem definidos (fama, fortuna, casamento), enunciados de saída e de maneira óbvia ao espectador. Este último acompanha o desenvolvimento do enredo como uma dedução que ele já realizou, e entrevê no seu desenlace feliz a garantia de que a vida faz sentido, de que os bons (como ele) serão recompensados e os maus (os outros) serão punidos. Nada mais oposto ao expressionismo do *Doutor Caligari*, onde retornamos sempre ao começo, como se estivéssemos às voltas com uma narrativa sem início ou fim assinaláveis. Mudanças abruptas de planos de realidade, reviravoltas na identidade dos personagens, impedem que se estruture um tempo linear onde se supor passar a estória, um espaço claramente delimitado bem como um lugar de enunciação definido, com o qual nos identificarmos plenamente. Primeiro, a narrativa de Francis (que saberemos mais tarde ser louco), acerca de um assassinato ocorrido em sua cidade, onde o Doutor Caligari surge como um sinistro hipnotizador, que se exhibe numa feira. Depois, o espetáculo macabro de Caligari, que exhibe César, um sonâmbulo vidente capaz de realizar profecias homicidas. Descobrimos depois ser ele mesmo responsável por levá-las a cabo, uma vez acionado por seu “mestre”. Temos, daí por diante, um troca-troca de papéis que pouco a pouco se acelera: em primeiro lugar, os policiais, seguindo Francis, põem-se no encalço de Caligari, considerado o autêntico assassino; este, por sua vez, se

---

<sup>5</sup> *Formigante cidade, de sonhos repleta*

esconde num asilo do qual, numa outra reviravolta, se revela ser o psiquiatra chefe; investigado por Francis e os enfermeiros, é revelada sua obsessão secreta por um místico italiano do século dezoito, do qual ele estaria incumbido de cumprir a “missão”. Desmascarado e furioso, Caligari é amarrado numa camisa de força. Mas este é apenas um aparente final da estória; imediatamente, retornamos ao começo do filme, com Francis no banco da praça, que na verdade não é uma praça pública, mas o jardim de um asilo, do qual o psiquiatra chefe é ninguém outro que... Caligari! Este, ao saber-se confundido por Francis com o tal místico, de modo absolutamente enigmático e com a face - pela primeira vez no filme - despida de afetação (como se nesse momento estivéssemos diante do “autêntico” Doutor Caligari) diz entender finalmente, o “caso” de seu paciente...

Tantas transformações acentuam o sentimento perene de perda de realidade suscitado pelo expressionismo, e caracterizam o filme de Wiene como uma estrutura em deslocamento, feita de lugares simbólicos móveis e ocupantes indefinidamente substituídos. No entanto, devemos ficar longe de considerar tal aspecto “descentrado” do filme, que torna sua mensagem no fim das contas tão ambígua, apenas marca de

subjetivismo ou experimentalismo cinematográfico puro, indiferente à “realidade sócio-histórica objetiva”. E se, muito pelo contrário, fosse a própria ideia de substância social tomada como “realidade histórica objetiva” a verdadeira ilusão que nos oculta algum impasse essencial? Afinal de contas, quantas faces tem isso que designamos como “realidade”?

Vale a pena recordar aqui a lição de Freud em *O mal estar na civilização*, que mostra o quanto a própria cultura presta serviço à pulsão de morte. Por exemplo: quem pode dizer se um pastor evangélico está a salvar almas ou a submeter os humildes? Os pais amam seus filhos ou enxergam neles apenas o prolongamento narcísico de seus ideais, aprisionando-os em seu delírio familiar? Os juízes estão aí para fazer valer a lei ou corroborar a partilha dos privilégios? Os jornais nos relatam a verdade dos fatos ou funcionam segundo a lógica do mercado, em vista da reprodução do sistema capitalista? Os empresários ampliam a oferta de empregos ou exploram impiedosamente trabalhadores sem alternativa? Os intelectuais são responsáveis por promover a liberdade pelo viés do saber ou apenas nos inculcam ideologias legitimadoras de nossa situação histórica ético-política? Devemos supor -

retomando uma temática de Michel Foucault presente no *Caligari* - que o psiquiatra nos devolve a sanidade ou que, pelo contrário, nos submete a um poder normalizador?

Na verdade, o sentimento expressionista de “perda de realidade” (ou de encontro com o real) contém, de saída, um apelo social bem claro. Pensemos já na primeira cena do filme, em que dois personagens conversam como dois perdedores do jogo da vida, lamentando seu fracasso. Estão ambos profundamente deprimidos e assujeitados. As aparições da polícia, ao longo da estória narrada por Francis, revelam no subtexto da trama a violência e humilhação exercidas pelas autoridades sobre as classes pobres, como no *Woyzeck*, de Büchner (tornado ópera atonal por Alban Berg). As casas, suas janelas e tetos, as ruas, tudo pulsa, exprimindo e espremendo os personagens, pondo a nu seu exílio, sua irremediável solidão e loucura. Suas olheiras mostram que estão apenas semi-vivos, assim como as janelas em ângulos e proporções inverossímeis nos indicam estarem apenas semi-mortas. Há na verdade uma indistinção entre o morto e o vivo, algo que a figura patética do sonâmbulo encaixotado exprime muito bem.

O caráter instável da relação figura fundo – sugerido pela forma que o chão está desenhado (próxima da *op art*) além de outras distorções - não indica tanto que tudo o que se passa é fantasmático, “interno”, mas ao contrário, que a subjetividade se defronta aí com certos limites em sua capacidade de “enquadrar”, que os fragmentos de realidade por ela ainda associados ameaçam desarticular-se de vez. O espaço circundante parece comprimir, asfixiar os personagens, como se eles nos interpelassem de dentro da própria tumba, à maneira do sonâmbulo. Eles restam esmagados pela forma do espaço, encurvados como *Caligari* com sua bengala, ou esticados como César, a se esgueirar pelos muros, como uma sombra sinistra. Na verdade, a fronteira entre o real e a realidade se mantém em suspensão ao longo do filme, alterando todos os índices de reconhecimento de um domínio de objetividade estável, preenchido por identidades fixas. Não há perspectiva superior através da qual assegurar uma fronteira definida entre sono e vigília. Em meio a sonhos que emergem de sonhos, assistimos a uma troca permanente de posições e caracterizações entre personagens, onde ora um ora outro vem vestir a camisa de força.