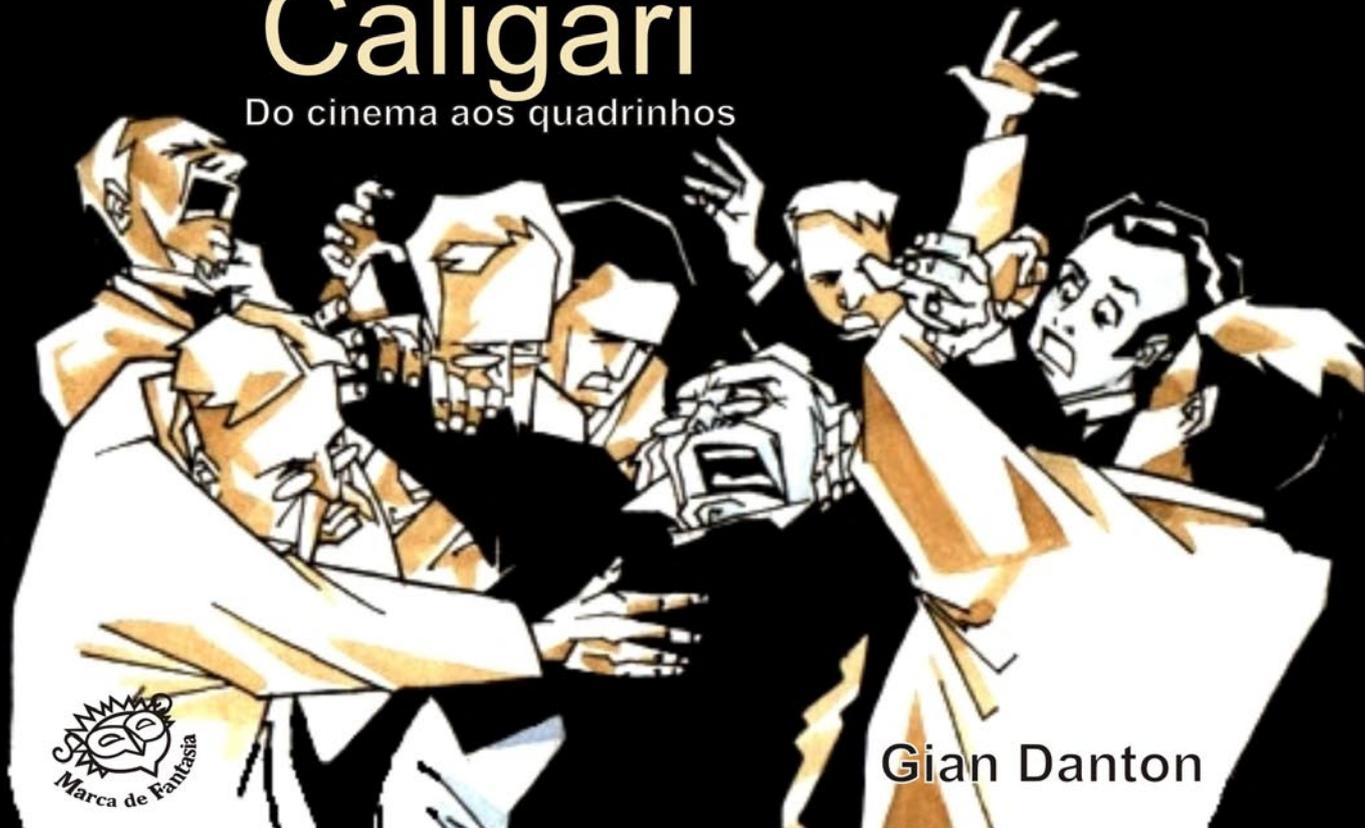


Caligari

Do cinema aos quadrinhos



Gian Danton

Capa - Sumário - Introdução - Capítulo 1 - 2 - 3 - Conclusão - Referências - HQ - Autor - Expediente

Gian Danton
(Ivan Carlo Andrade de Oliveira)

Caligari

Do cinema aos quadrinhos



João Pessoa - 2010

Sumário

Introdução	4
1 Expressionismo	6
1.1 Uma percepção de mundo	6
1.2 Características	9
1.3 Expressionismo e cinema	11
1.4 Influência	16
2 O Gabinete do Dr. Caligari	21
2.1 O roteiro	22
2.2 A moldura	24
2.3 Cenário	26
2.4 Os atores	29
3 A adaptação	31
Conclusão	35
Referências	36
HQ: O gabinete do Dr. Caligari	38
Sobre o autor	42
Expediente	43

Introdução

O *Gabinete do Dr. Caligari* (filme dirigido por Robert Wiene e escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer e lançado em 1920, na Alemanha) é um dos mais importantes filmes da história mundial e certamente o mais influente do cinema alemão. Sua influência é tão grande que foi cunhado o neologismo caligarismo para se referir ao cinema expressionista germânico.

Apesar da fama, *Caligari* nunca recebeu uma adaptação para a linguagem de quadrinhos, no Brasil até 1998. Nesse ano, a editora Monalisa tinha lançado a primeira parte da graphic novel *Manticore*, com grande sucesso de crítica (tanto que ganhou diversos prêmios) e o editor pretendia lançar outras publicações na linha. A ideia era transformar a

Manticore em uma revista mix, com histórias curtas de terror e ficção-científica. Uma das ideias levantadas foi elaborar adaptações de obras famosas do terror, tanto literárias quanto cinematográficas.

Dessas adaptações, a única que foi realizada foi a do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Para isso se uniram na empreitada o roteirista Gian Danton e o desenhista José Aguiar.

Os dois assistiram ao filme diversas vezes, fazendo anotações e comentários sobre os elementos que seriam preservados e os que seriam descartados. A história foi concluída, mas acabou não sendo publicada. Uma série de decisões editoriais equivocadas fizeram com que o projeto

Manticore não fosse em frente. O fato de a história ser colorida fez com que ela não pudesse ser publicada nem mesmo em fanzines. Assim, ela permaneceu inédita até 2008, quando foi finalmente lançada na coletânea Quadrinhofilia, da editora HQM.

O objetivo deste trabalho é fazer uma memória de criação da história em quadrinhos O Gabinete do Dr. Caligari, analisando o processo de adaptação da história do cinema para os quadrinhos. Para isso, foi dividido nos

seguintes capítulos:

Expressionismo alemão – conteúdo introdutório sobre o expressionismo e sobre o expressionismo alemão, passando pelas mais diversas formas artísticas (teatro, literatura, pintura etc.), com ênfase no cinema.

Caligari – Histórico e análise do filme O Gabinete do Dr. Caligari.

A adaptação – Análise do processo de transcrição do cinema para as páginas dos quadrinhos.

1 Expressionismo

1.1 Uma percepção de mundo

David Robinson (2000) diz que é mais fácil exibir do que definir o termo expressionismo. Afinal, a palavra nunca delimitou um estilo claro.

De fato, os expressionistas nunca propuseram um estilo ou teoria específicos, mas antes se caracterizaram pela aceitação de tudo aquilo que estivesse ligado ao anti-academicismo.

Norbert Lynton (1993) afirma que nunca houve propriamente um movimento expressionista. Robinson (2000, p.41) concorda que a palavra não se refere a um estilo único:

“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 de mundo)”. Suas manifestações foram tão numerosas quanto os grupos “expressionistas” que surgiram nos centros urbanos de toda a Alemanha e Áustria-Hungria.

Essa “percepção de mundo” teve as mais diversas influências, do fauvismo ao cubismo, passando pelo futurismo e até pelo construtivismo, mas suas origens remontam a fontes ainda mais antigas. As origens mais remotas do movimento podem ser encontradas na arte gráfica germânica do tempo da Reforma Protestante. Um livro publicado em Munique em 1918 intitulado *Miniaturas expressionistas da Idade Média alemã* analisava as semelhanças das iluminuras dos séculos VIII ao século XV, comparando-as com a arte expressionista.

Também o gótico e o romantismo tiveram forte influência sobre o expressionismo (especialmente em filmes como *Caligari*).

Goya, Blake, Delacroix e Friedrich foram notáveis colaboradores numa campanha de introspecção e, em certa medida, de questionamento social, que varreu de uma ponta à outra todos os campos da arte (...). O renovado romantismo do final do século XIX tornou-se a base imediata do expressionismo moderno. (LYNTON, 1993, p.25-26).

O expressionismo também foi influenciado por pintores como Munch, cujo quadro *O grito* parece até mesmo uma obra do movimento e por Vicent Van Gogh, cuja intensificação da cor natural criara uma arte violentamente comunicativa. Também pode ser percebida, como influencia ao expressionismo, o art nouveau. Embora muito diferente, em termos de estilo, do expressionismo, o art nouveau explorou “as possibilidades tanto expressivas quanto decorativas do traço, da cor e da forma”. (LYTON, 1993, p.26).

Na literatura, o expressionismo vai encontrar predecessores no sofrimento e sensibilidade de um Dostoiévski, nas peças de Ibsen e Strindberg, mas principalmente, na filosofia de Nietzsche cujo lema era destruir para criar novos valores.

O contexto histórico também é relevante para entender essa corrente artística. Política e socialmente, a Alemanha foi o mais conturbado dos países europeus. Ali, a miséria provocada por uma industrialização e urbanização ultra-rápidas fez com que extrema-direita e extrema-esquerda se enfrentassem usando métodos extremos. Não bastasse isso, o país foi devastado por uma guerra da qual saiu endividado com os vencedores. Milhares de jovens vidas foram ceifadas e os que sobreviveram viram-se num país miserável. Segundo Robinson (2000), a guerra foi um divisor de águas entre os expressionistas. A primeira geração, anterior ao conflito, era imbuída de ideais espirituais e sociais. A segunda geração era tomada pela desilusão, e via a guerra como uma força libertadora que havia depura-

do a velha era, montando o palco para uma nova época em que os artistas seriam profetas.

A origem formal do grupo se dá em 1905, com a criação do grupo *Die Brücke* (A ponte) cujo objetivo era constituir um “elo entre todas as tendências revolucionárias na arte” (LYNTON, 1979, p.98). O grupo não propunha nenhum estilo específico, ou uma teoria da arte, tanto que não chegou a produzir nenhum manifesto ou programa formal. Mas havia elementos em comum. Todos desejavam, por exemplo, uma comunicação intensa e particular. As pinturas tinham semelhanças com o fauvismo, com cores veementes e pineladas bruscas.

O *Die Brücke* também se destacou pela revitalização das artes gráficas. Inspirados nos predecessores do final da Idade Média, eles produziram peças gráficas originais, que chamaram a atenção do público. Essa popularidade fez com que os artistas alemães se dedicassem mais ao trabalho gráfico do que seus pares de outros países.

O nome expressionismo só surgiu anos mais tarde,

em 1911, quando uma exposição da Secessão de Berlim incluiu uma galeria de trabalhos designados como sendo de *Expressionisten*. Os artistas da exposição não eram alemães, mas franceses: Matisse, fauvistas e Picasso na fase pré-cubista. “Em 1914, o rótulo foi aplicado aos artistas do *Die Brücke* e a outros. A tendência era aplicá-lo a toda uma gama de correntes internacionais surgidas depois do impressionismo” (LYTON, 1993, p.27).

O expressionismo ligava-se a grupos progressistas, de forma que em cidades com governos não-conservadores, era facilitado a eles a presença em coleções públicas. Isso contribuiu muito para a popularidade do movimento no país.

Na época em que o *Die Brücke* começava a se desintegrar, surgia em Munique o grupo *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) liderado pelo russo Wassily Kandinsky. Ele era profundamente influenciado pelo art nouveau, mas fundiu essa influência com elementos do folclore russo, arte popular do sul da Baviera e pitadas de fauvismo.

Em 1912, Kandinsky publicou o livro *Do espiritual*

na arte, no qual argumentava que a verdadeira fonte de inspiração da arte deveria ser o íntimo do homem. No mesmo ano foi publicada a revista *Der Blaue Reiter*, que daria nome ao grupo, com artigos de escritores e ilustrações de arte antiga e moderna. Ao contrário do *Die Brücken*, esse novo grupo insistia em ter um programa formal:

O grupo de Munique, internacional em suas filiações e membros, procurava idiomas artísticos que fossem novos e mais ricamente expressivos. Era um expressionismo mais meditativo e construtivo, uma tentativa de deslocar a arte do mundo do fato concreto para o mundo do espírito e, em parte devido às próprias inclinações de Kandinsky, reconheceram a cor com sua mais poderosa arma. (LYNTON, 1979, p.99).

Para alguns autores, a guerra de 1914 a 1918 destruiu o grupo até pela morte de muitos de seus integrantes. Robinson (2000) discorda. Para ele, o que a guerra fez foi criar um divisor de águas entre duas gerações de expressionistas. A segunda geração sofria de desilusão provoca-

da pela guerra. Insatisfeita com a sociedade alemã do pós-guerra, colocou-se do lado dos que pregavam uma nova sociedade sem classes.

1. 2 Características

Segundo o site História da arte (2008), “O Expressionismo é a arte do instinto, trata-se de uma pintura dramática, subjetiva, ‘expressando’ sentimentos humanos. Utilizando cores irrealis, dá forma plástica ao amor, ao ciúme, ao medo, à solidão, à miséria humana, à prostituição. Deforma-se a figura, para ressaltar o sentimento”.

Assim, apesar das muitas variações, é possível encontrar algumas características em comum nas obras expressionistas, especialmente na pintura:

- * pesquisa no domínio psicológico;
- * cores resplandecentes, vibrantes, fundidas ou separadas;

- * dinamismo improvisado, abrupto, inesperado;
- * pasta grossa, martelada, áspera;
- * técnica violenta: o pincel ou espátula vai e vem, fazendo e refazendo, empastando ou provocando explosões;
- * preferência pelo patético, trágico e sombrio

Além da pintura, o expressionismo se destacou no teatro e no cinema, mídia que tornou o movimento popular em todo o mundo.

Entre os escritores mais importantes do teatro expressionista estão Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever, Karl Sternheim, Fritz Von Unruh e Reinhard Goering.

Nessas peças, os personagens e cenas eram apresentados de forma estilizada, distorcidos, com o objetivo de produzir choque emocional. Foi introduzida uma nova ideia de interpretação, cenografia e direção, criando um quadro totalmente unificado e aumentando o impacto sobre a audiência.

Segundo Mattos (apud CÂNEPA, 2006, p.61), “essas peças faziam do mundo interno do personagem o único elo entre os diversos elementos da trama, abrindo mão das

noções tradicionais de estruturação de cena segundo os princípios de unidade espaço-temporal”. Assim, muitas vezes somente o personagem principal existia, sendo todos os outros projeções de uma mente distorcida.

Esse teatro teve grande impacto sobre filmes como *Caligari*. Segundo Robinson (2000), os meses anteriores à produção do *Gabinete do Dr. Caligari* viram surgir uma grande quantidade de notáveis peças expressionistas, em especial *Der Sohn*, de Walter Hasenclever e Von Morgen bis *Mitternachts*, de Georg Kaiser.

A comparação da cena em que Cesare carrega Jane por cima dos telhados permite perceber uma incrível semelhança com o cenário da peça teatral *Pentesiléia* (1920), com desenho de cenário de Ludwig Sievert.

1.3 Expressionismo e cinema

Segundo Antonio Costa, a partir dos anos 1910 desenvolveu-se uma complexa interação entre cinema e vanguardas artísticas:

Falar de interação entre cinema e vanguarda e não diretamente de cinema de vanguarda implica o reconhecimento da diversidade dos dois fenômenos (as vanguardas, de um lado, e o cinema de outro), que se relacionaram com formas, finalidades e resultados profundamente diferentes. (COSTA, 2003, p.71)

Filósofos como Walter Benjamin viram no cinema uma mídia potencialmente revolucionária. Ele analisou as causas e consequências da destruição da “aura” que envolvia as obras de arte enquanto objetos únicos e individualizados. Os novos meios de comunicação, especialmente o cinema, eram baseados na reprodução, o que tirava da arte

o seu status de raridade. Surgia, assim, uma arte que era acessível a todos e, possivelmente, revolucionária.

Para Benjamin (apud DANTON, 2008), o cinema cria uma experiência de inconsciente visual semelhante ao experimentado pela prática psicanalítica. Essa nova experiência estética seria fundamental para um proletariado que se preparava para tomar o poder. Da mesma forma que a revolução russa havia tirando os meios de produção das mãos de poucos, o cinema estaria tirando a fruição estética da sua condição elitista.

O pensamento de Benjamin foi posteriormente criticado por Adorno, que ressaltou o caráter ideológico da produção cinematográfica, mas é de se perceber que a opinião de Benjamin refletia o espírito de uma época em que artistas de vanguarda faziam experiências com o cinema (como Vertov) e cineastas se apropriavam das conquistas da vanguarda (como no cinema expressionista)

Em poucos locais a relação entre cinema e arte foi tão profunda quanto na Alemanha da década de 1920, espe-

cialmente após o sucesso estrondoso de *O Gabinete do Dr. Caligari*, que deu origem ao termo *caligarismo*, designando filmes com visões patológicas e ambientes deformados.

Segundo Laura Loguercio Cánepa (2006, p.55), o filme indicou novas relações entre filmes e artes gráficas, ator e representação, imagem e narrativa: “Seu conceito revolucionário surpreendeu e atraiu o público intelectual que até então raramente havia dado atenção ao cinema”.

Mas o cinema alemão já apresentava filmes de boa qualidade, que podem ser considerados antecessores do expressionismo.

Um marco desse processo aconteceu em 1912, quando o produtor Paul Davidson firmou um contrato com o sindicato dos dramaturgos, criando o que ficou conhecido como “filme de autor” (*Autorenfilm*). A partir dessa iniciativa, grandes escritores passaram a adaptar suas obras para o cinema e escrever roteiro. Como consequência, diretores e atores importantes foram trazidos para o cinema. Exemplos disso são Conrad Veidt, Werner Krauss e Emil Jannings.

O primeiro filme de autor foi *O Outro* (1913), de Max Mack, sobre um homem que desenvolve dupla personalidade após um acidente. No mesmo ano, foi lançado o famoso *O Estudante de Praga*, de Stellan Rye. Mistura de William Wilson, de Edgar Alan Poe, com Fausto, de Goethe, a película contava a história de um estudante que vende seu reflexo no espelho ao demônio e passa a ser perseguido por seu duplo diabólico.

Outro marco é *O Golem* (1915), dirigido por Heinrich Galeen, a respeito de uma lenda judaica sobre um homem artificial.

Homunculus, de Otto Rippert, foi uma série de seis filmes realizados entre 1916 e 1917 sobre um homem produzido em laboratório que, revoltado com sua condição não-humana, resolve dominar o mundo.

De acordo com Leonardo Quaresima (apud CÁNÉPA, 2006, p.64) esses filmes já apresentavam “vários elementos que seriam sucesso no cinema expressionista: a ligação com gótico, os efeitos dramáticos de sombra e luz e



Figura 1. O Golem. Copyright Paul Wegener

os vilões com poderes sobrenaturais”.

Curiosamente, se o cinema alemão enfrentara problemas para se tornar popular nos primeiros anos, após a guerra, essa situação se inverteu. Dois fatores contribuíram para isso. O primeiro foi o fato de o país ter ficado excluído

do circuito de distribuição. O segundo, a campanha anti-germânica orquestrada por Hollywood. Assim, o cinema alemão teve que satisfazer essa grande demanda, praticamente sem concorrência, ao mesmo tempo em que produzia filmes de guerra com o objetivo de manter alto o moral da população.

Um marco desse período foi a criação da UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*), uma companhia que passou a centralizar a produção, distribuição e exibição de filmes na Alemanha. Esse colosso agrupava três grandes companhias anteriores, a *Pagu*, a *Messter* e a *Nordisk*. A UFA era controlada pelo Reich. Com o fim da guerra, o estado passou o controle da companhia para o *Deutsche Bank*, que deixou a preocupação com propaganda em segundo plano e deu mais importância aos aspectos comerciais do cinema, visando a exportação. Uma dificuldade nesse sentido foi o bloqueio feito pelos países vencedores ao cinema alemão. Para furar esse bloqueio, a UFA assegurou os direitos de exibição em países neutros, como a Espanha, a

Suíça e a Holanda, mas o bloqueio só seria de fato rompido com o sucesso internacional do Gabinete do Dr. Caligari.

Caligari mostrou aos executivos da UFA que a única forma de conseguir sucesso no mercado internacional era produzindo filmes com alto nível artístico, que angariavam o interesse das classes mais intelectualizadas ao mesmo tempo em que agradavam a grande massa.

Segundo Cánepa (2006, p.69), “a marca de Caligari persistia na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas – características que ganharam a qualificação genérica de ‘expressionista’”.

Cinema expressionista não é uma definição baseada em padrões estéticos rígidos, mas se refere apenas a filmes realizados por produtores alemães com o objetivo de conseguir sucesso no mercado interno e externo, usando para isso a credibilidade de uma vanguarda artística popular na época. Mas alguns elementos em comum podem ser identificados nessas obras. Entre elas, a composição, a temática e a estrutura narrativa.

A composição inclui a luz, decoração, arquitetura, distribuição de figuras e organização das cenas. Nesses filmes, personagens e objetos se transformavam em símbolos de um drama psicológico. Esse efeito plástico chegou a ser chamado de *caligarismo*.

A alteração plástica da realidade com objetivos psicológicos podem ser relacionados ao gótico medieval.

O filme *A morte cansada* (Fritz Lang, 1921) é um bom exemplo desse efeito. Nele, uma jovem precisa salvar o namorado das garras da Morte. A situação emocional da moça é demonstrada, por exemplo, pela enorme escadaria que ela precisa subir para alcançar a morte ou sua caminhada ao lado de um muro imenso do qual não vemos o fim. Esses truques cenográficos revelavam uma atmosfera de pesadelo expressionista.

No filme *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), o cenário futurista e grandioso foi concebido como um monstro que devora vidas de pobres operários.

A segunda característica desses filmes vistos como

expressionistas é temática recorrente. A maioria dessas películas estava ligada ao universo da literatura romântico-fantástica. De acordo com Eisner (apud CÂNEPA, 2006, p.73), os filmes expressionistas alemães podem ser vistos como “uma continuidade do romantismo em um novo meio de expressão”.

Uma revista de programação, publicada pela UFA em 1921 admite essa característica ao dizer que força dos filmes alemães se devia ao fantástico.

Como na literatura romântica, os filmes expressionistas eram cheios de vilões. A relação é grande e vai de Caligari ao vampiro Nosferatu, passando pelo Dr. Mabuse. Em *O gabinete das figuras de cera* (Paul Dini, 1924) os vilões são figuras de cera de tiranos reais. Em *M, o vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1930), um filme posterior ao expressionismo, essa característica também é visível na figura de um psicopata que só se satisfaz matando crianças.

A figura do vilão constantemente estava associada a um desdobramento demoníaco (capacidade de alguns per-

sonagens de assumirem diversas identidades ou corpos) ou na presença de duplos malignos, como no conto Willian Wilson, de Edgar Alan Poe.

Um exemplo magistral dessa temática é *Metrópolis*, de Fritz Lang. No filme, a líder pacifista dos operários, Maria (Brigitte Helm) é clonada por um cientista louco. Seu duplo



Figura 2. *Metrópolis* e o duplo maligno. Copyright Fritz Lang

robótico é maligno e insufla os operários a uma revolta que coloca em perigos as crianças, filhos dos trabalhadores, e até mesmo a cidade. Brigitte Helm faz um trabalho magistral diferenciando uma da outra por gestual bem marcado e expressivo, que seria uma característica do expressionismo. A Maria maligna é robótica e sedutora, enquanto a Maria original tinha jeito de santa.

Além de psicopatas, tiranos e duplos demoníaco, o cinema alemão fez aparecer a figura de monstros, como o conde Orlock, de Nosferatu e o sonâmbulo Cesare, de Caligari. Essa é a razão pela qual o expressionismo alemão é visto como a primeira experiência do gênero horror no cinema.

A terceira característica desses filmes é a estrutura narrativa.

Elsaesser (apud CÂNEPA, 2006, p.77) argumenta que “o segredo do fascínio exercido por esses filmes alemães sobre o público e os críticos pode vir do fato de suas narrativas serem suficientemente oblíquas para encorajar todo tipo de especulação e frustrar qualquer tentativa de

explicação definitiva”.

A estrutura narrativa apresentava-se, entre outros elementos, pelo uso restrito de letreiros explicativos, numa estratégia de deixar as imagens falarem por si mesmas.

Outra estratégia recorrente foi a narrativa-moldura, que ficou tão famosa em Caligari. Essa estratégia foi usada em *A Morte Cansada*, *O gabinete das figuras de cera*, na primeira versão de *O Golem* e em *Sombras*.

1.4 Influência

A repercussão dos filmes alemães e a migração de diretores, roteiristas e técnicos para Hollywood, especialmente após a ascensão do nazismo, fez com que o expressionismo tivesse grande influência no cinema mundial, influência que pode se percebida, por exemplo, nos filmes de terror norte-americanos e nos filmes de gângsteres, além do no cinema noir.

Segundo Cánepa (2006), quando os diretores alemães chegaram aos EUA, tornaram-se figuras muito influentes, abrindo caminho para o cinema de autor. Isso aconteceu porque, ao contrário do que ocorria em Hollywood, na Alemanha, o sistema de produção era centrado nos diretores.

Entre os diretores que migraram para os EUA, três se destacaram: F. W. Murnau, Fritz Lang e Paul Leni.



Figura 3. Nosferatu, o paradigma dos filmes de terror.
Copyright F. W. Murnau

Murnau, apontado por Lotte Eisner (apud SEILD, 2008) como o maior cineasta que os alemães já tiveram, começou sua carreira no cinema em 1919, com *Satanás*, hoje considerado um filme perdido. Na Alemanha ele dirigiu *Nosferatu*, precursor de todos os filmes de vampiros e um grande sucesso mundial, além do muito elogiado.

Segundo Carine Portela (2008, p.2)

Nosferatu não é apenas o primeiro filme sobre vampiros, mas o filme definitivo sobre vampiros. Apesar de ter sido produzido em 1922, suas imagens de horror ainda surpreendem: podem não provocar sustos, mas ficam gravadas em nossas mentes, tão tenebrosas e sombrias que não mais são esquecidas.

Em 1924, Murnau dirigiu outra obra-prima, *A última gargalhada*, com roteiro de Carl Mayer, que também havia sido roteirista de *Caligari*. A parceria com Mayer continuou após 1926, quando ele foi trabalhar nos EUA e realizou *Aurora*.

Fritz Lang era inicialmente um pintor, que começou a trabalhar com cinema meio que por acaso. Ele foi ferido na guerra e, enquanto convalescia, escreveu dois roteiros e vendeu um deles, *Fim de semana num clube excêntrico*, para o popular diretor Joe May. Ficou tão orgulhoso desse fato que convidou todos os parentes e amigos para assistir à sessão de estréia. Para sua decepção, May simplesmente não colocou seu nome nos créditos. Apesar desse aspecto negativo, a experiência mostrou a Lang seu verdadeiro talento: ele percebeu que a história poderia ser filmada de outra forma e que tinha um talento nato para direção.

Lang teve uma relação forte com Caligari, pois foi um dos roteiristas contratados para reescrever o texto original, e, segundo algumas fontes (entre elas AGUIAR, 2008) teria sido o responsável pela moldura segundo a qual a história está sendo contada por um louco.

Em 1919 dirigiu o filme *Halbblut*. Em 1920 começou um relacionamento com a escritora e atriz Thea Von Harbou, que foi co-autora de vários de seus filmes. *Metrópolis* (1927)

teve uma grande influência sobre a produção posterior do cinema, servindo de modelo para os filmes de aventura e de ficção-científica.

Segundo Marcelo Lyra (2008), em *Metrópolis*, Lang se superou, pois o filme “não perde a energia mesmo nos dias de hoje, embora possa ser feita alguma ressalva aos planos longos e às sequências um tanto repetitivas, para deixar tudo bem claro. Mas seu valor é inegável”.

O final apoteótico, em que operários e patrões se unem, inspirou Hitler, um fã de cinema. O diretor foi procurado por Goebbels, ministro da propaganda da Alemanha nazista. “O Führer assistiu a ‘Metrópolis’ e afirmou que você é o homem que precisamos para fazer filmes sobre o nacional-socialismo”, disse Goebbels.

Depois de uma tensa reunião de mais de duas horas, Lang recusou o convite. Ele detestava Hitler e temia que mais cedo ou mais tarde se descobrisse que sua mãe tinha ascendência judaica. Com medo da reação dos nazistas, fugiu no mesmo dia para a França, levando apenas o dinheiro

do bolso. Felizmente, já estava esperando por ele o produtor Erich Pommer, que o ajudou a conseguir emprego, mas o fracasso do filme *Coração Apache* (1934) fez com que o diretor aceitasse a proposta de ir para os EUA, trabalhar para a MGM. Sua fama era tão grande que ele passou um ano recebendo sem fazer nada, apenas aprendendo inglês e se acostumando com o modo de vida norte-americano.

Seu primeiro trabalho, *Fúria* (1936), é considerado uma obra-prima. Nele, Lang usou um tema que lhe era caro: o de homem comum atormentado por um destino que não pode controlar. Assim, Tracy é um homem pacato e honesto cujo único objetivo é casar-se com sua noiva. Mas numa viagem ele é parado por policiais, que a acusam de um crime que ele não cometeu (e, para piorar, existem provas contra ele).

Depois disso ele enveredou por vários estilos, incluindo o faroeste e o noir, gênero no qual foi considerado um mestre.

Paul Leni era um artista plástico e cenógrafo ligado

ao movimento Der Sturm. Inicialmente trabalhando como diretor de arte, ele logo se destacou como diretor, especialmente depois de *O gabinete das figuras de cera* (1924).

Em 1926 ele aceitou um convite do empresário alemão radicado nos EUA, Carl Leammle, para trabalhar no estúdio da Universal. Nos Estados Unidos, ele se destacou com filmes de terror com toques de humor, entre eles *O gato e canário* (1927) e *O homem que ri* (1928). *O homem que ri* contava a história de um homem (Conrad Veidt, de *Caligari*) herdeiro de um ducado, que é sequestrado quando garoto e, por ordem do rei, desfigurado. Seu lábio é cortado de um lado a outro, deixando-o com um eterno sorriso. Ele acaba se tornando um palhaço de circo, começando assim a saga de um herói de aparência assustadora, mas surpreendente humanidade.

O diretor e cenógrafo Paul Leni tinha um talento para cenários macabros, e a ambiciosa mistura de morbidez e melodrama histórico, funcionou muito bem para compor esse belíssimo e triste filme.

Aqui ele conseguiu construir uma das pontes mais sólidas (...) entre o Expressionismo Alemão e o realismo norte-americano, integrando a plasticidade da cenografia estilizada ao dinamismo das cenas de ação. (O HOMEM..., 2008)

Uma curiosidade a respeito desse filme foi que ele influenciou diretamente a criação do personagem Coringa, cuja principal característica é justamente o sorriso perpétuo. O recente filme *Batman Cavaleiro das trevas* (Christopher Nolan, 2008) deixou mais claro essa relação ao mostrar um Coringa cujo sorriso é um corte feito no rosto a partir dos lábios.

O cinema expressionista já vivia seus últimos dias quando os nazistas chegaram ao poder, na década de 1930 e jogaram uma pá de cal sobre o movimento, acusando as vanguardas artísticas de arte degenerada. Entretanto, o legado do cinema expressionista sobre a cultura pop sobrevive até hoje, nos filmes de terror e ficção-científica, nos gibis de Batman e Superman e até nas histórias em quadrinhos brasileiras de horror.



Figura 4. O Homem que ri, filme que influenciou a criação do Coringa. Copyright Paul Leni

2 O Gabinete do Dr. Caligari

O *Gabinete do Dr. Caligari* é uma das mais importantes obras do cinema mundial. De acordo com Daniel Furuno (2008, p.2) quando o filme foi lançado, o terror ganhou seu primeiro longa-metragem: “o filme inovou conceitos ao reunir, pela primeira vez, elementos que se tornariam clássicos do gênero, como mortos-vivos, assassinatos em série e uma estranha combinação de amor e loucura”.

Para Robinson (2000, p.7), “O gabinete do Dr. Caligari (...) 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 o ator e a representação, entre imagem e narrativa”. Além disso, a película foi a grande responsável pelo público mais intelectualizado ter finalmente se interes-

sado pelo cinema, até então visto como uma diversão popular sem importância.

Segundo José Aguiar (2008), na época do lançamento do filme, o cinema ainda procurava sua própria linguagem:

Nesse garimpo de identidade, a nova mídia permitia-se a experiências que muitos dos nossos atuais grandes cineastas, do alto de toda a sua parafernália digital, sequer ousam imaginar. Foi em meio a experimentação que Caligari tornou-se único. Exerceu tamanha influência no seio do Expressionismo alemão que criou uma corrente de seguidores denominada “caligarismo”.

2.1 O roteiro

A origem do filme foi o roteiro escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer.

Janowitz nasceu em Podebrand, Boêmia, em 1890 e passou a infância em Praga. Talento precoce, ele era escritor e crítico de teatro. Muito cedo ele travou conhecimento com o expressionismo, colaborando com a revista *Arkadia*, de Max Brod. Em 1914 ele alistou-se como voluntário no exército, chegando ao posto de capitão. Mas essa experiência só contribuiu para lhe insuflar uma feroz aversão à guerra. Em 1918 ele foi apresentado por um amigo de infância a Carl Mayer. Este era filho de um homem rico que perdera toda a fortuna no jogo e despejou os filhos na rua, com uma pequena quantia.

Quando a guerra eclodiu, Mayer começou uma batalha com o psiquiatra do exército, pois não queria lutar numa guerra que considerava criminalmente insana. Para não

lutar, ele argumentava que era mentalmente desarranjado. Segundo o biógrafo Rolf Hempel (apud Robinson, 2000), Mayer foi dispensado um dia depois de ter sido convocado por conta de uma lesão no pé sofrida durante a infância. A má experiência o marcou profundamente. O psiquiatra representava a pressão autoritária que era aplicada sobre os jovens alemães e serviria de modelo para Caligari.

Em 1918, Mayer apresentou Janowitz à atriz Gilda Langer, que serviria de inspiração para personagem Jane. Gilda sugeriu que os dois trabalhassem juntos num roteiro cinematográfico, que seria estrelado por ela. Na mesma época eles consultaram uma cartomante que predisse que Janowitz voltaria vivo da guerra, mas que Gilda morreria. As duas previsões de fato se realizaram. Mais um acontecimento que teria influência sobre a elaboração do roteiro de Caligari.

Os dois escritores começaram a trabalhar no texto em 1918. A história partiria de duas premissas: 1) a atmosfera de mistério de Praga, cidade em que Janowitz cresceu;

2) um incidente que este observara em uma feira.

As versões sobre esse incidente são conflitantes. Robinson (2000) afirma que o roteirista estava num parque de diversões em Holstenwall quando viu uma jovem “embriagada com a felicidade da vida”. Fascinado, seguiu-a, mas ela desapareceu entre os arbustos, saindo depois com um burguês comum. No dia seguinte, soube que a moça havia sido assassinada.

Aguiar (2008) dá mais detalhes do evento. Segundo ele, o jovem poeta transitava por uma feira em Hamburgo quando passou a seguir uma moça até um sombrio parque nas redondezas, onde pôde ouvir a moça rir, desaparecendo em meio à floresta. Ele já havia desistido quando viu uma sombra de um burguês entrar no mato atrás da moça.

No dia seguinte, os jornais estampavam: “Horível crime sexual em Holstenwall. A jovem Gertrude... assassinada!”. Movido pela desconfiança de que a moça assassinada fosse a que lhe despertara a atenção, ele compareceu ao enterro, onde acabou reconhecendo o burguês entre os

arbustos. Quando o viu, o homem fugiu. Era o assassino.

O personagem Cesare teria sido inspirado num espetáculo assistido em Berlin pela dupla, no qual um homem hipnotizado demonstrava extrema força e fazia previsões sobre o futuro de pessoas da plateia.

Esses dois eventos montaram a espinha dorsal do texto. Mas faltava um nome para o vilão da história. Este surgiu das páginas de um livro raro de Stendhal, no qual ele afirmava ter conhecido um oficial italiano de nome Caligari.

O roteiro contava a história de um hipnotizador, Caligari, que comete vários crimes usando para isso o sonâmbulo Cesare. No final, descobria-se que Caligari era o diretor de um hospital psiquiátrico, revelando-se assim a face ditatorial e perniciosa da autoridade.

Os dois tinham pressa de vender o roteiro, pois estavam sem dinheiro. A situação era tão ruim que eles tiveram de empenhar suas cigarreiras de prata para poder comer.

Por intermédio do cineasta Fritz Lang, Janowitz conhecera Erich Pommer, chefe de produção da produtora in-

dependente Decla Bioscop (que depois seria incorporada à UFA). Janowitz e Mayer bateram à sua porta e resistiram a todas as tentativas que este fez para se livrar deles. Como não teve êxito, Pommer pediu que eles deixassem o roteiro com ele. Os dois recusaram, insistindo para que o texto fosse lido ali mesmo, por Mayer.

Pommer ficou tão impressionado que decidiu assinar um contrato na hora. Os dois roteiristas tinham decidido que o preço seria 10 mil marcos, mas acabaram aceitando quatro mil. Os dois estavam entusiasmados com as qualidades estéticas da história, mas o produtor ficou fascinado por outro aspecto: “Eles viam no seu roteiro um ‘Experimento’; eu via uma produção relativamente barata” (POMMER apud ROBISON, 2000, p.13).

Além disso, a atmosfera gótica do filme fazia sucesso na época, o que podia ser um índice de boa bilheteria.

2.2 A moldura

Fritz Lang foi o primeiro diretor escalado para o projeto, e, de fato, chegou a trabalhar numa segunda versão do roteiro, mas logo precisou abandonar o Caligari para se dedicar à segunda parte de seu seriado Die Spinnen. Robert Wiene, cujos roteiros para Satanás, de Murnau, já havia demonstrado uma predileção para o fantástico, assumiu a direção.

Se por um lado o produtor via em Caligari uma produção barata com grande chance de se tornar um sucesso, por outro, incomodava-se com o fato do filme ser uma denúncia da autoridade. Assim, ele encomendou uma mudança no roteiro. A solução encontrada foi colocar uma moldura, no qual o personagem Francis aparece contando a história para um homem. No final do filme, voltamos à moldura e se revela que o narrador na verdade é um louco. Essa mudança coube, segundo Aguiar (2008) a Fritz Lang,

que “realçou a parafernália pictórica, relegando a segundo plano qualquer sentido político”.

Os roteiristas não gostaram da alteração, que exaltava quem deveria denunciar (a autoridade, simbolizada por Caligari) e condenava o seu antagonista como um demente. Eles protestaram abertamente e chegaram a orientar seus advogados a tomar as medidas cabíveis.

Essa moldura é um dos aspectos mais discutidos e criticados em Caligari. O historiador Kracauer no livro *De Caligari a Hitler*, afirmou que ela deformou completamente o sentido do roteiro.

Entretanto, Rubinato (2008) afirma que Caligari não deixa de ser um tirano enlouquecido pelo poder apenas porque é visto como tal por um insano:

A tirania de Caligari se reafirma através das visões subjetivas de Francis, que, rejeitando o discurso da normalidade naturalista do encadeamento lógico, revela o absoluto cruel e desumano do médico (...) através das névoas do vago, do indistinto, da abstração irreal da realidade, Francis atinge o

âmago de Caligari.

Cánepa (2006, p.68), defendendo a moldura, lembra que “o cenário deformado não se modifica com a elucidação da loucura de Francis, o que indica que o mundo fictício do filme não se propõe a simplificar demais o tema loucura”.

Sob o ponto vista de roteiro, é possível uma relação com o conceito de obra aberta, de Umberto Eco. A obra aberta não pretende nos mostrar uma realidade definitiva. Ela nos instiga a participar do processo criativo no ato da fruição. Ela transforma a fruição num ato ativo e nos apresenta as coisas de modo novo, infringindo as normas da linguagem já convencionadas:

O discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo (...) A grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. (ECO, 1997, p.280)

A moldura, ao invés de acomodar a o espectador, incomoda-o, pois este perde a principal referência de uma história, o fato do narrador estar contando uma história verdadeira. Em uma história, o narrador é a autoridade em quem se deve acreditar e o narrador louco de Caligari perturba as certezas do receptor. Nesse sentido, a moldura é absolutamente revolucionária ao mostrar uma realidade imaginária. É surpreendente que em 1919, ainda na aurora da criação da linguagem cinematográfica, um filme mostrasse não um mundo objetivo, mas uma realidade subjetiva. Além disso, o roteiro inova ao apresentar pelo menos duas estratégias narrativas totalmente inovadoras. A moldura apresenta um insert imaginativo que só se tornou comum muito recentemente. Além disso, mesmo sem a moldura, o filme apresenta um flash back, na cena em que vemos a chegada de Cesare ao hospital e alegria de Caligari ao recebê-lo. Essa junção de estratégias narrativas cria uma história que foge completamente da narrativa cinematográfica da época.

2.3 Cenário

Tal estratégia revolucionária só poderia acontecer em um filme expressionista e, nesse sentido, a atuação dos atores, cenários e até as roupas são essenciais. Esses elementos em conjunto fizeram com que o filme se transformasse numa pintura expressionista em movimento.

Os cenários são pintados em pano e madeira, e representam uma pequena cidade medieval de linhas estranhas, com telhados tortos e ruas distorcidas pintadas a giz. As paredes curvas, por exemplo, deixavam a platéia boquiaberta, sem saber o que pensar. Os personagens, por sua vez, utilizavam maquiagem pesada e roupas sempre escuras, de forma a enfatizar os contrastes violentos. A iluminação cheia de sombras, particularmente, deu início a toda uma vertente do cinema fantástico, influenciando decisivamente os filmes policiais de Hollywood e os longas-metragens de terror B, por exemplo. (CARREIRO, 2008)

A ideia era criar um clima onírico de pesadelo, colocando em prática a ideia expressionista de ultrapassar os limites de realidade, tornando-se expressão pura da subjetividade psicológica e emocional.

Janowitz sempre afirmou que os cenários expressionistas faziam parte da proposta do filme desde o roteiro. Entretanto, em 1950, Werner Krauss, o próprio Dr. Caligari, contou à crítica Lotte Eisner que possuía uma cópia original do roteiro que foi entregue aos atores. Mas foi somente em 1995, quando a Kinemathek publicou esse roteiro na íntegra que pesquisadores se voltaram para o texto, tentando identificar nele as características expressionistas de cenário e interpretação. Não há essa indicação no texto.

Mike Budd afirma esse é um roteiro inicial, antes da decupagem, mas Robinson (2006) discorda. Ele argumenta que os dois autores não tinham dinheiro para datilografar de novo o roteiro. Um indício de que o documento existente é a versão original é o fato do nome dos personagens ainda não estar definido. Caligari às vezes aparece como



Figura 5. O cenário pintado de Caligari foi uma revolução no cinema. Copyright Robert Wiene

Calligaris, Cesare às vezes surge como Caesare, Alan às vezes é Allan e até Alland.

Segundo Robinson (2000), o roteiro ganhou uma folha de rosto ilustrada, desenhada por Walter Reimann, um dos cenaristas do filme. A ilustração mostra uma multidão em frente a uma barraca de feira, onde Caligari exhibe Cesare. Isso, segundo o autor, demonstra que esse roteiro

encontrado com Werner Krauss era válido durante o processo de pré-produção.

Embora tenha sua lógica, esse argumento não descarta a possibilidade do roteiro entregue aos atores ser uma versão reescrita e simplificada, apenas com as informações importantes para os atores, como indicação de ação e leitros. Não seria a primeira vez que isso foi feito. Hoje, o modelo *master scenes* inibe o roteirista, fazendo-o colocar indicações mínimas e deixar as decisões mais importantes da película por conta do diretor. Como essa supremacia do diretor começou na Alemanha, a possibilidade de mudança no roteiro não é totalmente descabida.

Janowitz afirma que redigiu no roteiro original que o cenário deveria ser executado no estilo das pinturas de Kubin. Pommer lembrou, 25 anos depois, que os dois roteiristas haviam lido o filme deveria ser feito “num estilo diferente”.

O artista que os roteiristas queriam ver responsável pelo visual do filme, Kubin, era conhecido por suas fantasias visionárias em claro-escuro, das ruas medievais de

Praga. Janowitz disse que mandou um telegrama a ele, pedindo que ele ficasse responsável pelos cenários, mas este declinou, alegando estar muito ocupado.

Pommer afirmou que Carl Mayer estava presente no set todos os dias, dando opiniões inclusive sobre os cenários e interpretação dos atores, mas Hermann Warn, cenarista-chefe, diz que os escritores nunca apareceram nem durante a preparação do filme, nem durante as filmagens. Se for verdade, essa atitude pode estar relacionada ao fato dos dois discordarem abertamente da moldura.

É possível, no entanto, que Wiene tenha usado a sugestão de fazer um filme com painéis pintados, mas não a seguido a risca.

O fato é que, após o sucesso de *Caligari*, todos queriam colher os frutos pela ambientação expressionista. Até Pommer, que segundo Meinert (apud Robinson, 2000) nem tinha aprovado o estilo do filme, afirmou descaradamente que colocou o filme na mão de cenaristas da Decla com a orientação de que seguissem a linha expressionista. No

meio de toda essa polêmica, é quase impossível descobrir ao certo quem foi o responsável pelo resultado expressionista, mas Robinson acha mais crível a versão de Herman Warm, cenarista-chefe da Decla. Ao redigir suas memórias, ele disse que, ao ler o roteiro, percebeu que a estranha atmosfera do filme mostrava que ele deveria ser apresentado numa ambientação incomum, num estilo fantástico bem acentuado (de certa forma, essa versão reforça a versão de que o roteiro já sugeria uma abordagem expressionista). Warm consultou Reimann e Röhrig, pintores que já haviam trabalhado antes com ele no filme *Die Pest in Florenz*, com roteiro de Fritz Lang e direção de Otto Rippert.

Reimann, cujas pinturas seguiam a técnica expressionista, sugeriu um estilo expressionista, que acabou sendo aceito, embora com ressalvas por Rudolph Meinert (que substituíra Pommer). Este pediu 24 horas para pensar, mas depois resolveu aprovar, pensando que o filme ia causar sensação com esse novo estilo de cenário. De um modo ou de outro, o filme seria barato e daria lucro.

2.4 Os atores

Outro fator que salta aos olhos de um observador mais atento é a interpretação expressionista dos atores, em especial dos personagens principais, Caligari (Werner Krauss) e Cesare (Conrad Veidt). Os dois já tinham aparecido no palco juntos no drama expressionista *Seeschlacht*, dirigido por Reinhard Goering.

Quando chegou para o primeiro dia de filmagem, Krauss reuniu com os atores e disse: “Temos de usar outra maquiagem. Olhem os cenários!”. Assim, ele pediu ao maquiador que fizesse uma linha grossa debaixo de cada olho.

Havia uma loja na cidade, num porão, onde vendiam roupas velhas. Krauss comprou um cobre-nuca e uma cartola, além de uma bengala com punho de marfim, tudo fora de moda e estranho.

Os papéis secundários também revelam detalhes expressionistas, como o secretário da Câmara Municipal em

seu tamborete alto, ou os guardas que se movimentam sempre em estranha simetria. Os criados de Jane, ao acordar com seus gritos na cena em que ela é raptada por Cesare, também revelam uma perfeita sincronização, acordando e levantando ao mesmo tempo (um detalhe curioso é que as camas dos dois não estão paralelas, mas inclinadas uma na direção da outra, de forma a destacar o efeito estranho).

Mesmo os personagens mais “certinhos”, como Alan (Hans-Heinz Von Twardowski) e Francis (Friedrich Feher) revelam aspectos curiosos de interpretação. Twardowski interpretou seu personagem com rosto estranho e atormentando e Feher fazia movimentos amplos e angulares.

Tais detalhes parecem reforçar o que Paul Kornfeld (apud Robinson, 2000, p.50) afirmou sobre o ator expressionista. Segundo ele, o ator deveria se libertar da realidade e ser simplesmente o representante de ideias, emoções e Destino.



Figura 6. Werner Krauss e Conrad Veidt em Caligari.
Copyright Robert Wiene

3 A adaptação

O sucesso de Caligari fez com que ele fosse adaptado mais de uma vez para outras mídias. A obra já foi citada diversas vezes em gibis e ganhou uma adaptação em quadrinhos em 1992, pela editora Monster Comics, numa minissérie em três partes assinada por Ian Carney e Michael Hoffman. Em 1999, os roteiristas Randy e Jean-Marc Lofficer e o ilustrador Ted McKeever juntaram elementos de Batman, Super-homem, Metrópolis e Caligari no especial *Nosferatu*. Quando Tim Burton lançou o segundo filme do Batman, em 1992, o visual do Pinguim era inspirado em Caligari, visual que depois foi aproveitado no desenho animado dirigido por Bruce Tim.

Curiosamente, embora os quadrinhos de terror sempre tenham feito muito sucesso no Brasil, em nosso país nunca o filme de Wiene havia sido adaptado para a

nona arte.

A idéia para isso surgiu em 1998. Nessa época estava sendo lançada a graphic novel *Manticore*, em duas partes, com roteiro meu, pela editora Monalisa. O sucesso de crítica (a revista ganhou o HQ Mix, o Angelo Agostini de melhor roteirista e o prêmio da Associação Brasileira de Arte Fantástica) fez crer que a revista teria uma continuidade. A idéia, então, era transformar a *Manticore* numa revista mix de terror e ficção-científica nos moldes da extinta *Kripta*. Uma das ideias era fazer histórias sobre mitos urbanos, como *O bebê diabo* e sobre clássicos de terror, como *Caligari*.

Uma série de decisões editoriais equivocadas fez com que a revista, apesar do sucesso, não tivesse continuidade, mas algumas dessas histórias seriam de fato produzidas. As duas citadas acima foram lançadas em 2008 pela

editora HQM no especial *Quadrinhofilia*, que reúne trabalhos de José Aguiar.

O processo de adaptação começou com uma análise do filme. Eu e o desenhista assistimos ao *Gabinete do Dr. Caligari* juntos, fazendo anotações. A ideia era captar as principais características da história, afinal, o segredo de uma adaptação não é ser totalmente fiel à trama, mas ser fiel ao espírito da ideia original. Assim, a deformação dos cenários e a maquiagem exagerada foram os elementos mais facilmente percebidos. Como havia uma limitação de seis páginas, a história precisava ser condensada, mas ainda assim fazer sentido e ser fiel.

Uma das questões discutidas foi com relação ao uso de diálogos e legendas. Como o filme é mudo, o caminho mais fácil seria fazer uma HQ muda. Mas cinema e quadrinhos são mídias completamente diferentes e fazer isso seria um erro. Mesmo em seus primórdios, as HQs não eram mudas, pois não havia limitação técnica ao uso da linguagem falada. Assim, decidiu-se que se teria diálogos e

legendas (representando a fala de Alan, em off).

O passo seguinte, após a estruturação de um argumento-sinopse, foi a elaboração de um roteiro. O roteiro das duas primeiras páginas é apresentado abaixo, para dar uma ideia dessa fase da adaptação:

Página 1

Q1 – Plano detalhe de folhas secas caídas no chão.

Velho (off): Os espíritos... eles estão em todos os lugares...

Q2 – Plano médio. Francis e o velho estão sentados, lado a lado, conversando.

Velho: Nos amedrontam... eles me afastaram de minha mulher e meus filhos.

Q3 – Os dois estão conversando, mas agora Francis olha para o lado, para Jane, que aparece vestida de branca, quase como um espírito.

Velho: Foi assim que aconteceu, meu rapaz...

Q4 – Jane passa pelos dois, sem notá-los. Quadro mudo.

Q5 – Quadro horizontal. Créditos. Francis e o velho em pri-

meiro plano, vistos de costas, enquanto Jane afasta-se, em último plano.

Velho: Conhece a jovem?

Francis: Aquela é minha noiva, Jane.

Q6 – Alan e o velho conversando, em plano médio.

Francis: A pobre jamais se recuperou do que nos aconteceu...

Q7 – Agora um plano fechado dos dois, conversando. Francis, agora em segundo plano, sendo observado, com olhar perdido, pelo velho.

Francis: Também tenho uma história...

Q8 – plano fechado de Francis, em gesto amplo, expressionista.

Francis: ... ainda mais extraordinária do que a sua...

Q9 – Close de Francis. Destaque para seu olhar melancólico, ampliado pela “maquiagem pesada”.

Francis: Tudo começou com a chegada da feira de variedades à nossa cidade.

Página 2

Nesta página teremos um quadro grande, o 4, ocupando boa parte da página, num tom expressionista.

Q1 – Quadro geral da feira, com Caligari aproximando-se do leitor.

Texto: E com a feira

Q2 – A continuação da mesma cena, mas agora Caligari já está mais próximo de nós.

Texto: veio

Q3 – Agora o quadro é tomado por Caligari.

Texto: O doutor Caligari.

Q4 – Chegamos ao quadro de impacto da página. Caligari espera o escrivão. Como combinamos, a mesa do escrivão é extraordinariamente alta e distorcida, simbolizando, como no filme, o monstro da burocracia. Caligari é visto como pequenino diante desse monstro.

Texto: Antes de instalar sua feira, o doutor foi pedir permissão ao escrivão. Ele foi duramente humilhado. Teve que esperar por horas para ser atendido.

O exemplo serve para demonstrar como foi o processo de adaptação nessa fase de estruturação do roteiro. Bom lembrar que tal roteiro foi construído a partir das conversas entre desenhista e escritor, e reflete essa conversa. Posto isso, passemos a analisar o texto.

A fala de Francis, quebrada, nos três primeiros quadros da página 2, revela influência do quadrinho britânico do final dos anos 1980, em especial de autores como Neil Gaiman (*Orquídea Negra*) e Alan Moore (*Monstro do Pântano*).

A narrativa, em off, é intencionalmente coerente e racional, como forma de evitar que o leitor perceba que se trata de um conto de um louco, o que já é evidenciado pelo desenho, sendo uma pista de como a trama irá terminar. Assim, o roteiro procurou preservar o final surpresa.

Se o texto parece uma narrativa fantástica contada por um homem racional, o desenho distorce essa narrativa, demonstrando o real estado das coisas.

A segunda página, já descrita no roteiro acima, apre-

senta o quadro de impacto de Caligari pequeno, numa perspectiva distorcida, diante da enormidade da burocracia.

A página 3 é dominada pela figura esguia de Cesare. A magreza e altura atípica do personagem orientam a leitura, que ganha foco no rosto fantasmagórico do sonâmbulo. Os personagens normais são eclipsados por essa figura distorcida.

A página 4 é centralizada pela figura de Jane, como se os fatos refletissem dela. Ao fitar a página, o leitor tem seu olhar magnetizado pelo olhar assustado de Jane e sua figura, em sépia azul. A tendência do olhar é correr na direção do último quadro, em que Cesare agarra Jane, sequestrando-a.

Esse caos da diagramação reflete o caos interno dos personagens, suas angústias e inquietações, no que poderia ser considerado um equivalente quadrinístico da técnica expressionista.

Avançando, na página 6 temos a prisão de Caligari. Ele se contorce e grita, lutando com os médicos. Vista em

oposição à página seguinte, vemos que ela se reflete no quadro 4 da página 7. Ali é o narrador que é preso e repete a mesma posição de Caligari, como se fossem duas faces da mesma moeda: num lado a racionalidade, no outro a loucura. Como o lado racional é na verdade uma narrativa distorcida, uma falsa racionalidade, esse contraste cria uma inquietação no leitor que nos lembra o conceito de obra aberta, de Umberto Eco, que pretende renovar nossa percepção e nosso modo de compreender as coisas.

Na página 7 há um diálogo, não existente no filme, que pretende destacar exatamente a crítica ideológica do filme, pensada originalmente pelos roteiristas (Janowitz e Carl Mayer). Alan pula sobre Caligari e grita: “Tolos! Não percebem? Ele planeja nosso destino!”.

A fala é uma referência direta à interpretação de Kracauer, segundo o qual Caligari antecipa Hitler e o nazismo. Assim, se por um lado respeitamos a moldura introduzida por Fritz Lang, por outro destacamos a crítica social e política imaginada pelos roteiristas.

Conclusão

O Gabinete do Dr. Caligari é um dos filmes mais importantes de todos os tempos. Essa película criou uma nova linguagem para o cinema, aproximando a sétima arte das artes plásticas e das vanguardas artísticas. Além disso, abriu caminho para o reconhecimento do cinema por parte da classe mais intelectualizada da população.

A adaptação feita para os quadrinhos procurou não só respeitar a obra original em termos estéticos, mas também a ideia original dos roteiristas, destacando o aspecto ideológico e perturbador do roteiro. A adaptação levou em conta, também, as diferenças entre as linguagens e mídias, produzindo uma obra original justamente por trabalhar essas diferenças.

Referências

AGUIAR, José. **Por dentro do gabinete**. Disponível em: <http://joseaguiar.com.br/blog/?tag=cinema>. Acesso em: 19 nov. 2008.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

CARREIRO, Rodrigo. **O gabinete do Dr. Caligari**. Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/dvd/gabinete-do-dr-caligari-o/>. Acesso em: 02 dez. 2008.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

DANTON, Gian. **A escola e o mestre: Discutindo filosofia especial Karl Marx**, São Paulo, n. 5, p.24-31, 2008.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo, Perspectiva, 1997.

FURUMO, Daniel John. O gabinete do Dr. Caligari. **Clássicos do terror**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 2-3, 2008.

HISTÓRIA da arte século XX. Disponível em: <http://www.geocities.com/carlaoliveira.geo/expressionismo.html>. Acesso em: 22 dez. 2008.

HISTÓRIA DA ARTE: Expressionismo. Disponível em: <http://www.historiadaarte.com.br/expressionismo.html>. Acesso em: 21 dez. 2008.

LYNTON, Norbert. **Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1979.

O HOMEM QUE RI. Disponível em: www.travessa.com.br/O_HOMEM_QUE_RI/artigo/c0246fe674e-4520-8f2f-

64ca3ace03a7. Acesso em: 31 dez. 2008.

PORTELA, Carine. Nosferatu, uma sinfonia de horror.

Clássicos do horror, São Paulo, ano 1, n. 1, p.2-3, 2008.

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

RUBINATO, Alfredo. **O despertar da besta**: a alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema. Disponível em: <http://www.geocities.com/contracampo/expressionismoalemao.html>. Acesso em: 20 nov. 2008.

SEIDL, Daniel. **Pesadelos alemães**. Disponível em: <http://www.estacaovirtual.com.br/arquivo/mat1998/express.html>. Acesso em: 12 nov. 2008.

STRAGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.











Gian Danton

é Ivan Carlo Andrade de Oliveira, Mestre em Comunicação Científica e Tecnológica pela Universidade Metodista de São Paulo. É professor da Universidade Federal do Amapá. Além de Ciência e Quadrinhos (2005) e Watchmen e a Teoria do Caos (2005), lançados pela Marca de Fantasia, é autor dos livros Manual de Redação Científica (CEAP, 2001), Manual de Redação Jornalística (Faculdade Seama, 2002) e Cultura Pop (Faculdade Seama, 2002). Organizou a coletânea Agulha Hipodérmica: o poder e os efeitos dos meios de comunicação de massa.

Contato com o autor: profivancarlo@gmail.com

Caligari: do cinema aos quadrinhos

Gian Danton
(Ivan Carlo Andrade de Oliveira)
2010 - Série Veredas - 19



MARCA DE FANTASIA
Av. Maria Elizabeth, 87/407
58045-180 João Pessoa, PB
editora@marcadefantasia.com
www.marcadefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade do
Grupo Artesanal - CNPJ 09193756/0001-79
e um projeto do Namid - Núcleo de Artes Midiáticas
do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

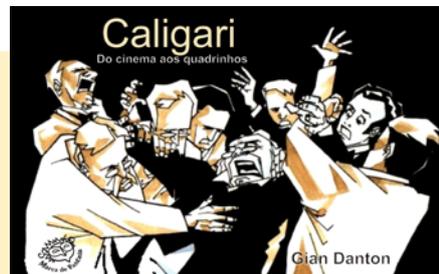
Diretor: Henrique Magalhães

Conselho Editorial:

Edgar Franco - Pós-Graduação em Cultura Visual (FAV/UFG)
Edgard Guimarães - Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA/SP)
Elydio dos Santos Neto - Pós-Graduação em Educação da UESP
Marcos Nicolau - Pós-Graduação em Comunicação da UFPB
Roberto Elísio dos Santos - Mestrado em Comunicação da USCS/SP
Wellington Pereira - Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Trabalho apresentado ao SENAC AP para obtenção do diploma de
especialista em Artes Visuais

Ilustração da capa: fragmento da HQ de Gian Danton e José Aguiar



Atenção

As imagens usadas neste trabalho o são para efeito de estudo, de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas aos seus criadores ou detentores de direitos autorais.

D194c Caligari: do cinema aos quadrinhos / Gian Danton, pseud. de Ivan Carlo Andrade de Oliveira). - João Pessoa: Marca de Fantasia, 2010. 44p.: (Série Veredas, 19) ISBN 978-85-7999-016-8

1. História em Quadrinhos. 2. Cinema. 3. Comunicação de Massa.

CDU: 659.3



Leia outras obras de Gian Danton
pela Marca de Fantasia

Ciência e Quadrinhos

Série Quiosque, nº 8

2005. 60p. 12x18cm. R\$10,00.

As descobertas científicas nas HQ, sua evolução e antecipações.

Watchmen e a Teoria do Caos

Série Quiosque, nº 13

2005. 84p. 12x18cm. R\$12,00.

Análise da obra prima de Alan Moore sob o prisma da teoria do caos.

Mais informações no sítio da editora

www.marcadefantasia.com