



## Aspectos Complexos na Construção do Personagem Caligari de “O Gabinete do Dr. Caligari”<sup>1</sup>

Janaina dos Santos GAMBA<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### RESUMO

O filme, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, é considerado a obra-prima a abrir a escola cinematográfica conhecida como Expressionismo Alemão. A obra conta a história de Francis, um jovem que revela a um homem seu trágico passado que envolve uma trama macabra de morte e loucura, ambientada na pequena cidade de Holstenwall. O Filme, que a princípio surge como uma crítica ao autoritarismo e à obediência cega acabou tornando-se uma obra de fundo psíquico, que teve a intenção de assombrar o espectador. No presente trabalho, nos utilizamos do Método do Paradigma da Complexidade, proposto por Edgar Morin, além do uso de categorias *a priori* e *a posteriori*, para analisar os aspectos complexos a partir da Narratologia e da construção do personagem.

### PALAVRAS-CHAVE

Caligari; Cinema; Expressionismo Alemão; Personagem; Vilão

### 1. Introdução

No presente trabalho, analisamos o personagem Caligari, do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), de Robert Wiene. A partir do estudo narratológico proposto por Vladimir Propp (2001) e Tami D. Cowden (2011). Na Fundamentação Teórica do estudo, trabalharemos com as categorias *a priori* “Cinema”, em Edgar Morin (2001); “Arquétipo”, em Carl Gustav Jung (1970); “Imaginário”, em Michel Maffesoli (2001, 2012); “Estereótipo”, em Ruth Amossy e Anne Pierrot (2011); e, “Horror”, em Noël Carroll (1999); e com as categorias *a posteriori* “Símbolo”, em Carl Gustav Jung (1977); “Cultura”, em Michel Maffesoli (1998); e, “Política” (1997), também em Michel Maffesoli.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Mestre e Doutoranda do Curso de Comunicação Social da FAMECOS – PUC RS. E-mail: janaina.dos@terra.com.br



A escolha das categorias *a priori*, num primeiro momento, se deu pela possibilidade que tinham de abarcar e explicar o Vilão como objeto de estudo: como se trata de Vilões em obras cinematográficas, logo, o Cinema é uma categoria; o Vilão, dentro dos estudos psicanalíticos, é considerado um Arquétipo; para que possamos entender como é o personagem, precisamos entendê-lo também como um constructo cultural, que entra na seara do Imaginário; no Imaginário popular do espectador, o personagem é, muitas vezes, estereotipado, por isso, o Estereótipo; por fim, por serem obras de um Gênero cinematográfico específico, o Horror, este também é uma categoria *a priori*.

O Método utilizado é o Paradigma da Complexidade, de Edgar Morin (1994, 2003, 2011), que propõe o conceito de Transdisciplinaridade. Este Método propõe um cuidado contra o reducionismo e a simplificação, permitindo que haja um esforço na construção empírica do conhecimento. Ao mesmo tempo, estabelece uma relação entre o sujeito e o objeto, trazendo com a Transdisciplinaridade, a potencialidade de uma abertura epistemológica a partir de um discurso multidimensional.

## **2. O Vilão para Vladimir Propp e Tami D. Cowden**

Vladimir Propp (2001)<sup>3</sup> foi um grande estudioso da Narratologia, e ao publicar seu livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, em 1928, fez um estudo baseado em contos e lendas que fazem parte do folclore russo, no qual fez questão de elucidar de que há esquemas narrativos que ocorrem no folclore de povos que não possuem nenhum contato entre si. Basicamente, Propp propôs características variáveis dadas aos personagens, tais como estrutura física, gênero, idade e, estruturas não-variáveis, isto é, suas funções.

O autor, neste estudo, visava estabelecer que os personagens, apesar das diferenças entre um e outro, realizavam as mesmas ações, e deste modo, possuíam, basicamente, as mesmas funções. Ao todo, existem sete classes de personagens, de acordo com a esfera de ação em que atuavam nesta divisão adaptada da proposta feita por Timón (1994, p. 91) e Prince (2009): 1. Esfera do Agressor ou Vilão: aquele que faz mal; 2. Esfera do Doador ou Provedor: aquele dá o objeto mágico ao herói; 3. Esfera do Auxiliar ou Ajudante: aquele que ajuda o herói durante o trajeto; 4. Esfera da Princesa

---

<sup>3</sup> Apesar de Propp ter sido um estruturalista, não iremos nos adentrar nas teorias da Semiótica Russa por nos faltar embasamento teórico.



(objeto de busca) e o Pai, que não necessariamente é o Rei; 5. Esfera do Mandador ou Mensageiro: aquele que manda; 6. Esfera do Herói: aquele que é perseguido ou vítima e; 7. Esfera do Falso-Herói: aquele que trai. Nesta classificação, inclusive, um personagem pode estar presente em mais de uma esfera, e o mesmo papel pode ser desenvolvido por mais de um personagem.

Tami D. Cowden (2011), também propõe uma divisão de 16 categorias para personagens vilânicos – oito para personagens do sexo masculino, e outras oito para personagens do sexo feminino. Aqui, há o foco nas categorias propostas para personagens do sexo masculino, que são os predominantes na obra analisada. De acordo com Cowden, as categorias para os arquétipos do vilão são: O Tirano; o Bastardo; o Demônio; o Traidor; o Pária; o Gênio do Mal; o Sádico; e o Terrorista.

A partir das classificações propostas por estes dois autores, e dos pressupostos teóricos, desenvolvemos uma breve análise do personagem vilânico Caligari em seus aspectos complexos.

### **3. Os Aspectos Complexos de Caligari**

O filme alemão, *O Gabinete do Dr. Caligari*, é considerado não apenas o marco inicial, como também a obra máxima do Expressionismo Alemão. Esta escola cinematográfica cuja vida e morte se deram no período entre guerras é parte de uma corrente artística surgida na primeira década do século XX, mas que teve seu auge no Pós-1ª Guerra Mundial, durante a chamada República de Weimar<sup>4</sup>. Durante este espaço de tempo, a Alemanha passou por um grave período de crise econômica, social e política.

Em todas suas vertentes, o Expressionismo é caracterizado como a projeção de experiências interiores para a realidade, ou o uso da subjetividade como comprovação daquilo que é parte do mundo real. No Cinema, ele também se caracteriza pela subjetividade que se impõe à tela com o uso de sombras muito marcadas e contrastadas, com o uso de cenários distorcidos, e que remetem ao onírico e que provocam sensação de claustrofobia, além de haver a interpretação exagerada dos atores e o uso de temas recorrentes sobre neuroses, fantasias, fatalismos e perturbações mentais de todos os tipos.

---

<sup>4</sup> República de Weimar era o então chamado Estado Alemão após a 1ª Guerra Mundial, e que durou até meados de 1933, quando os nazistas chegaram ao poder.



Esta tendência ao macabro, tão presente nos filmes desta escola cinematográfica se deve ao sentimento de revolta compartilhado pelos alemães ao fim da Guerra, somado aos grandes problemas econômicos enfrentados pelo País, o que culminou em uma grande perda de valores e grande desesperança. A lembrança sombria da guerra recente fez florescer a aura do misticismo e magia, que acabou por resultar no Expressionismo, e é no Cinema que os alemães encontraram a maneira ideal de exteriorizar sua angústia. As palavras de Lotte Eisner resumem bem a sensação proporcionada, então: “O Expressionismo já não vê: tem visões” (EISNER, 2002, p. 19).

Esta contextualização sobre o Expressionismo é necessária para basear nossa análise acerca do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, levado às telas em 1920, pelo diretor Robert Wiene. O filme foi impactante na época de seu lançamento, e hoje é considerada uma obra muito significativa, por trazer, de acordo com as palavras de Laura Cánepa “uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras” (CÁNEPA, 2012, p. 66). O roteiro, escrito em conjunto por Hans Janowitz e Carl Mayer, traz em sua concepção elementos dignos de algo sinistro e atemorizante: em 1913, na feira de Holstenwall, Janowitz acredita ter sido testemunha da morte de uma jovem, cujo assassino não havia sido pego; já o jovem Mayer, após passar por diversas dificuldades desde o suicídio de seu pai, é submetido a uma série de exames psiquiátricos no período da Guerra (KRACAUER, 1985). Estas duas histórias reais pareciam complementarem-se, suscitando outra história cuja loucura é o pano de fundo, num filme que “(re)cria” a atmosfera de um pesadelo.

A saber, o filme conta a história do jovem Francis, que ao lembrar sua amargura a um senhor com quem conversa, fala sobre o sinistro que o traumatizou: na pequena cidade de Holstenwall, a chegada do místico Dr. Caligari, acompanhado de seu servo, o clarividente Cesare, fazem com que assassinatos misteriosos passem a acontecer. A princípio, o secretário municipal, e logo depois, o amigo de Francis, Alan, são assassinados – e então, a jovem Jane é quase assassinada por Cesare a mando de Caligari, que controla os atos do sonâmbulo através de hipnose. Francis, decidido a dar um fim na onda de violência, descobre que Caligari é, na verdade, diretor de um hospital psiquiátrico. Porém, ao final de tudo, a grande revelação: o jovem Francis é interno do mesmo manicômio do qual Caligari é o diretor.



De acordo com Kracauer (1985), esta “história-moldura”, que se passa no manicômio, teria sido sugerida por Fritz Lang e posteriormente adotada, contra a vontade de Janowitz e Mayer. A intenção primordial era, através do roteiro, fazer uma crítica ao autoritarismo e à obediência cega.

A princípio, nada fica claro: as mortes acontecem sem razão aparente (exceto a do Secretário Municipal, que havia tratado Caligari com desprezo no dia anterior), assim como o quase assassinato da jovem Jane. Assim como não temos a mais vaga ideia sobre as verdadeiras intenções, ou sobre o passado de Caligari, podemos apenas presumir que ele é uma espécie de nômade, de ambulante, indo de cidade em cidade para exhibir os poderes de Cesare.

Retomando as classes de personagens propostas por Propp, Caligari se insere na Esfera do Agressor ou Vilão – pois é aquele que faz o mal. Sua esfera compreende o dano (os assassinatos), o combate e as outras formas de luta contra o herói.

Cesare se insere na Esfera do Agressor, mas não na Esfera do Vilão. Ele faz o mal, mas seus gestos são automatizados através da hipnose perpetrada por Caligari. Sendo assim, sua maldade não é autoconsciente, e ele só executa maquinalmente suas ações.

Francis está inserido na esfera do Herói, ele é perseguido e vítima, sendo o personagem que busca a resolução dos crimes, que passaram a ser cometidos na cidade depois da chegada de Caligari.

Jane está inserida na Esfera da Princesa, sendo o objeto de busca (personagem procurado) de Cesare, que iria assassiná-la a mando de Caligari, mas quando vê sua beleza, resolve raptá-la.

Há aqui a necessidade de deixarmos claro que: as Esferas de Ações dizem respeito a sete personagens básicos, podendo existir outros personagens que não se encaixam em nenhuma das esferas propostas; a distribuição de funções não é uniforme, deste modo, as funções não devem definir os personagens; finalmente, como nem todos os personagens apresentados em uma história se encaixam em determinada Esfera de Ação, há a possibilidade de serem estes personagens especiais para a ligação das partes (queixosos, caluniadores, delatores), ou transmissores de informação (PROPP, 2001). Logo, é possível que nem todos os personagens apareçam dentro das Esferas de Ação preestabelecidas.

A respeito dos figurinos cinematográficos, Gérard Betton (1987, p. 57) afirma que “o guarda roupa dos atores está muitas vezes intimamente ligado à atmosfera geral,



sobretudo nas comédias burlescas e de pastelão e nos filmes expressionistas, onde as roupas são extravagantes e a maquiagem exagerada”.

Há no personagem Caligari, o uso de um figurino simbólico, naquilo que Costa (2002) define como sendo a função simbólica do vestuário, isto é, seu cabimento na estrutura psicológica do personagem, ajudando a defini-la. Lotte Eisner (2002, p. 81) procura elucidar a questão do figurino, ao afirmar que:

O figurino será sempre uma espécie de fator dramático para o cinema alemão. (...) O traje do Dr. Caligari, uma capa ondulante que o faz parecer um morcego, se introduz na ação propriamente dita em virtude do dinamismo sugestivo e tradicional dos alemães, dados a transformações polimorfos.

De acordo com Laura Cánepa, o efeito chamado de “caligarismo” (CÁNEPA, 2012, p. 70), dado aos filmes ditos expressionistas à época, deve-se à junção de diversos elementos da *mise-en-scène*, cujo resultado era a ênfase na composição dada aos atores através da maquiagem e figurino estilizados. Isto é, se faz necessário observarmos tanto a maquiagem dos atores – o que também faz parte do figurino – quanto o vestuário. Há algo relevante, e que deve ser levado em conta: Caligari e Cesare são os únicos personagens cuja maquiagem os torna quase irreconhecíveis, principalmente em relação às cenas que se passam no salão do manicômio, nas quais os personagens não estão maquiados e podemos ver suas feições. É possível presumir que esta estilização exagerada vem de encontro com a afirmação de Laura Cánepa a respeito dos filmes realizados pós-Caligari, e que se utilizam deste efeito denominado como “caligarismo”: “personagens e objetos se transformam em símbolos de um drama eminentemente plástico, causando, às vezes, a impressão de que uma pintura expressionista havia adquirido vida e começado a se mover” (CÁNEPA, 2012, p. 70).

Na classificação proposta por Tami D. Cowden (2011), Caligari é o Tirano, pois, de acordo com a autora, este tipo de personagem pode ser considerado como o déspota que quer poder a qualquer preço. Ele conquista impiedosamente, esmagando seus inimigos. Trata as pessoas como peões, e tem grande poder de destruição.

Kracauer (1985), em seu estudo sobre a instância psicológica dos filmes alemães produzidos até a ascensão do Nazismo afirma que, dentro do que ele denomina como sendo uma “procissão de tiranos” (KRACAUER, 1985, p. 78, tradução nossa), entre os anos de 1920 e 1924, diversos filmes produzidos na Alemanha insistem no tema da tirania, abordando-o de diversas formas. Ainda de acordo com o autor:



Um grupo se especializou na pintura dos tiranos. Neste tipo de película os alemães da época – povo ainda instável e ainda livre para escolher seu regime – não alimentavam ilusões quanto às possíveis consequências da tirania, pelo contrário, abundavam em detalhes de seus crimes e os sofrimentos que havia ocasionado. Estava excitada sua imaginação pelo temor ao bolchevismo, ou apelavam a essas visões espantosas para exteriorizar ânsias que eles acreditam que lhes eram próprias e agora ameaçavam dominar-lhes? (KRACAUER, 1985, p. 78, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Partindo deste princípio, é possível acreditar que a Alemanha teria uma espécie de predisposição natural para estas figuras vilânicas e autoritárias, movidas unicamente pela sede de poder? Siegfried Kracauer em seu livro *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*, publicado originalmente em 1947, afirma que o Cinema Expressionista, ilustrado por filmes como *Doutor Mabuse*, *O Jogador* (1922), de Fritz Lang, e *O Gabinete do Dr. Caligari*, possuíam imagens que “[...] simbolizam o caos e a tirania de uma maneira definitiva” (KRACAUER, 1985, p. 87, tradução nossa)<sup>6</sup>.

O autor também afirma que haveria, na Alemanha, uma premonição ou um saber inconsciente do que viria a seguir:

[...] as películas que pintavam o predomínio dos instintos incontrolados eram tão comuns como as dedicadas aos déspotas. Era óbvio que para os alemães não havia outra alternativa que o cataclismo da anarquia ou o regime tirânico. Qualquer das duas possibilidades aparecia cheia de ruína. Frente a essa situação, a imaginação contemporânea apelou ao velho conceito de Destino (KRACAUER, 1985, p. 88, tradução nossa)<sup>7</sup>.

A ideia manifestada por Morin em seu livro *O Cinema ou o Homem Imaginário* (2001), parece vir de encontro à gênese subjetiva do Expressionismo, enquanto manifestação estética:

...Subjetividade e objetividade não somente estão sobrepostas, apenas renascem constantemente uma da outra, ronda incessante de subjetividade objetivante, de objetividade subjetivante. O real está banhado, rodeado,

---

<sup>5</sup> “Un grupo se especializó en la pintura de los tiranos. En este tipo de película los alemanes de la época – pueblo aún inestable y todavía libre para elegir su régimen – no alimentaban ilusiones en cuanto a las posibles consecuencias de de la tiranía; por el contrario, abundaban en detalles de sus crímenes y los sufrimientos que había ocasionado. ¿Estaba enardecida su imaginación por el temor al bochevismo?, ¿o apelaban a esas visiones espantosas para exteriorizar ansias que ellos creían les eran propias y ahora amenazaban dominarlos?”.

<sup>6</sup> “[...] simbolizan la interpretación del caos y la tiranía de una manera definitiva”.

<sup>7</sup> “[...] las películas que pintaban el predomínio de los instintos incontrolados eran tan comunes como las dedicadas a los déspotas. Era obvio que para los alemanes no había otra alternativa que el cataclismo de la anarquía o el régimen tiránico. Cualquiera de las dos posibilidades aparecia preñada de ruína. Ante esa situación, la imaginación contemporánea apeló al viejo concepto de Destino”.



levado pelo irreal. O irreal está moldado, determinado, racionalizado, interiorizado pelo real (MORIN, 2001, p. 141, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Para o autor, uma das originalidades do aparelho cinematógrafo, enquanto dispositivo capaz de aumentar duplamente a impressão de realidade do mundo, dando-lhe movimento, era a de dissociar e opor o real e o irreal. Na dicotomia Méliès (magia) e Irmãos Lumière (realidade documental), a magia e a objetividade, apesar de apartadas, descobrem uma espécie de caminho intermediário, que permitia todo o tipo de combinações. Sendo assim, o filme de ficção é uma “secreção universal” (MORIN, 2001, p. 142, tradução nossa)<sup>9</sup> do Cinema, sendo resultado de uma combinação feita entre o real, o verossímil, o fantasioso e o incrível: “*Tudo ocorre como se a exigência de realidade não fosse uniforme para tudo o que compõe um mesmo filme*” (MORIN, 2001, p. 142, tradução nossa, grifos do autor)<sup>10</sup>. Isto é aquilo que Morin afirma ser o “[...] sincretismo dialético de irreal e real que caracteriza o cinema” (MORIN, 2001, p. 142, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Indo além, acerca de *O Gabinete do Dr. Caligari*, Morin afirma que o sucesso alcançado pelo filme não pode impedir o fracasso total do cenário subjetivo. A câmera pode brincar com as formas, mas não com o cenário. Porém, para a teórica Lotte Eisner (2002), segundo Rudolph Kurtz, até mesmo os cenários do filme possuem um forte conteúdo metafísico: as linhas oblíquas tinham a finalidade de provocar uma reação diferente no espectador do que aquela que seria esperada por linhas retas, e as curvas inesperadas tinham como objetivo provocar uma reação psíquica diferente daquelas provocadas por traços em harmonia. As subidas bruscas, tortuosas e angulares deveriam desencadear, no espírito do espectador, reações diversas do que as presentes em uma arquitetura com linhas mais suaves. O importante era a criação do clima de inquietação e horror, alcançado com êxito pelos pintores Herman Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann. Todas as outras cenas (inclusive as que se passam nas celas do sanatório) possuem algo fantasioso e distorcido.

Concebido em um momento em que a Ciência Psicanalítica contava, ainda, com algumas décadas de vida até então, *O Gabinete do Dr. Caligari* é um filme que parece

---

<sup>8</sup> “...Subjetividad y objetividad están superpuestas, sino que renacen constantemente una de la otra, ronda incansante de subjetividad objetivante, de objetividad subjetivante. Lo real está bañado, rodeado, llevado por lo irreal. Lo irreal está amoldado, determinado, racionalizado, interiorizado por lo real”.

<sup>9</sup> “Secreción universal”.

<sup>10</sup> “*Todo ocurre como si la exigencia de realidad no fuera uniforme para todo lo que compone un mismo filme*”.

<sup>11</sup> “[...]sincretismo dialético de irreal y real que caracteriza el cine”.



lidar com a psique de um modo muito particular. Ao nos falar sobre o Inconsciente Coletivo, Jung (1970) explica que, a princípio, o “inconsciente” tratava-se de uma designação para aquilo que Freud acreditava ser o lugar onde estariam reunidos certos conteúdos esquecidos ou reprimidos por nós. Partindo deste enfoque, a natureza e a forma destes conteúdos seriam pessoais, mas, ainda assim, possuiriam um fundo arcaico-mitológico. Este, então, seria o chamado Inconsciente Pessoal. Já o Inconsciente Coletivo, ao contrário da psique individual, possui conteúdos e modos de comportamento que, além de serem inatos, são os mesmos em todas as partes e em todos os indivíduos. A estes conteúdos inatos e coletivos, Jung deu o nome de Arquétipos.

Na mesma medida em que Propp afirmou em seu estudo sobre os contos russos, que há esquemas narrativos que são parecidos e recorrentes, mesmo nos folclores de povos que não possuem nenhum contato entre si, o Vilão, como arquétipo, como forma representacional da maldade, aparece de um modo geral, de forma recorrente em diversas épocas e em diversas partes. Isto é, uma figura simbólica que, em princípio, remete quase sempre à mesma coisa.

Surge aqui, então, uma categoria *a posteriori*, o Símbolo. Este, na concepção dada por Jung (1977), pode ser um termo, uma imagem, ou um nome com os quais podemos ter até certa familiaridade, porém, cujo significado não é evidente ou convencional. Isto é, conhecemos o significante (objeto), mas não seu significado (implicações simbólicas): “Assim, uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato” (JUNG, 1977, p. 20). O Símbolo explora caminhos que estão além daquilo que é alcançado por nossa razão. Sendo assim, dentro de um conceito original dado ao roteiro por Mayer e Janowitz, e dentro da ideia defendida por Kracauer, ousamos afirmar que, Caligari, sendo apenas o Vilão (e não aquele bondoso psiquiatra que pode vir a curar Francis) é um dos símbolos máximos do despotismo surgido na Alemanha pós-República de Weimar.

Sobre análises e interpretações simbólicas fílmicas, Goliot-Lété e Vanoye (1994) afirmam que em filmes que exijam uma “leitura” simbólica, ou parcial, a interpretação não pode se deter no sentido literal daquilo que está sendo mostrado (o homem que joga xadrez com Max Von Sydow, em *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman), pelo contrário, o que é dito ou mostrado deve estar situado em relação a outro sentido (o homem que joga xadrez é, na verdade, a representação da Morte). A respeito disso, os autores afirmam que:



Ademais, é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto (s) de vista sobre o mundo real (GOLLIOT-LÉTÉ & VANOYE, 1994, p. 61).

Devemos prestar atenção na intenção do autor e do texto em si, cujas instâncias, sejam elas políticas, sociais, espirituais, ideológicas, a análise deve levar em conta. E, assim como alguns símbolos pictóricos desconhecemos o significado, há um sistema metafórico que faz parte da diegese (do universo da narrativa), que requer uma Cultura específica para sua apreensão e compreensão. Há sempre uma espécie de códigos que estão situados em contextos socioculturais particulares.

Igualmente, Cultura é uma das categorias que aparece *a posteriori*, delineada por Maffesoli (1998). Acerca da Cultura, o autor fala que Culturas consideradas perenes (Roma e seu império, a Itália a partir da difusão cultural florentina, etc...), assim o são porque estão repousadas em um fundamento forte. Os mitos fundadores são comunitários, isto é, se alcançam a universalidade e a perenidade, é porque tiveram segurança em ser aquilo que eram. Maffesoli cita o Cristianismo como exemplo, pois este alcançou sua difusão universal e tomou elementos emprestados para si. Numa perspectiva epistemológica, há uma ligação entre aquilo que caracteriza um povo (grupo de pessoas organizadas em comunidades, civilizações, etc.) e a vida que o exprime. Isto é aquilo que o autor chama de “raciovitalismo”, e cremos que este conceito está intimamente ligado à categoria do Imaginário, pois, novamente, a razão de ser de uma entidade está nela mesma, em seu próprio fundamento, isto é, as razões de ser devem ser sempre vistas a partir do lado interno.

E, acerca disso, o pensador traz o conceito de “cristalização” em que, enraizada numa história ou cultura específica, está a Cultura em sua totalidade, que chega a exprimir-se. Este, porém, não poderia ser um conceito utilizado de forma perigosa, ainda que um terceiro possa chegar a afirmar que a Cultura alemã está limitada à “procissão de tiranos”, exatamente por aquilo que sua própria cultura chegou a exprimir. Maffesoli, em recente entrevista dada à autora (16/09/2014) afirma que o destino pode ter um caráter fatalista, mas está muito mais ligado a um sentido matricial, do estar junto, tão caro e precioso à Pós-Modernidade<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Pós-Modernidade é um conceito da Sociologia Histórica, que sinaliza o fim da Modernidade, enquanto período histórico que abarcavam utopias totalizantes, entre elas, o Marxismo.



Maffesoli (1998) nos alerta para a necessidade de buscarmos, em nossas análises sociais, o fundamento, e não apenas a causa de toda a representação, com o intuito de reconhecermos sua razão interna. De acordo com o autor,

Pode-se, é claro, analisar a história de uma civilização, de um império, de uma nação, a partir de causas externas, sejam elas econômicas, políticas, históricas. E isso certamente não é falso. Mas também é possível inverter o problema e indagar se todas essas “causas” não são tributárias, antes de mais nada, de uma razão interna que faz com que, em dado momento, uma cultura forte por si mesma seja levada a irradiar-se como potência econômica, política, histórica (MAFFESOLI, 1998, p. 62).

Com isto, o filósofo quer dizer que, quando uma Cultura é suficientemente segura de si, ela pode difundir-se, mas é somente a partir do momento em que transforma elementos que tomou emprestado para si. Porém, por mais autonomia que exista, ela é, antes de tudo, trabalhada por aquilo que o autor chama de “energias terrestres” (MAFFESOLI, 1998, p. 64). O Imaginário acerca da Alemanha, em instâncias políticas e culturais, nos permitem crer que, ainda que pela visão unilateral e limitante de Kracauer, as razões de ser de uma comunidade não podem ser compreendidas do lado externo, mas sim, do lado interno. O lado interno permite uma especificidade, enquanto o lado externo pode proporcionar-nos uma visão abstrata, desencarnada e superficial.

Maffesoli (1997), a respeito da Política e sua transfiguração, afirma que “não é mais decretando o que *devem ser* a sociedade e o indivíduo que se consegue entendê-los ou conhecê-los, em realidade, suas transformações” (MAFFESOLI, 1997, p. 22, grifos do autor). A Política, para o autor, está no campo das coisas não peremptórias, assim como o amor, a morte e a sociedade. O Político perdura por todas as épocas, mas sempre de maneiras diferentes, além de ser aquilo que dá sentido à vida social. Ela não só dá sentido, como também, rege a vida social. Por ser um cimento social, ela [a Política], também serve de substrato à dominação legítima do Estado, seja por meio de luta de classes, conflitos de honra e todos os outros tipos de agressividade feitas em nome do Estado-Nação.

E, cremos que aqui reside a ligação entre esta categoria e o nosso filme analisado. Primeiramente, porque estamos levando em conta todas as mudanças políticas ocorridas dentro de um breve período de tempo que foram desde o Tratado de



Versalhes<sup>13</sup> até a completa ascensão do Nazismo, onde o *status quo* (ainda que exercido por diferentes figuras) foi mantido. E, em segundo lugar, porque constitui a parte essencial daquilo que legitima a autoridade do Estado. De acordo com Maffesoli (1997, p. 33), Julien Freund teria dito que o Político é a “instância por excelência do desdobramento, da gestão e da solução dos conflitos”. Ora, sendo assim, na visão de Mayer e Janowitz, o Estado, personificado por Caligari legitimaria o exercício de seu poder através da onda de violência. Mas, se na visão posterior, aquela sugerida por Fritz Lang para a história-moldura do filme, o personagem ainda fosse a personificação do Estado-Nação, Caligari seria a solução dos conflitos de Francis.

Novamente acerca da noção de Símbolo, e suas implicações, estas estão, de certa maneira, ligadas à noção de Estereótipo. Ruth Amossy e Anne Pierrot (2011) asseguram que a iniciação ao Estereótipo permite aquele que não estão acostumados com o uso do mesmo, a possibilidade de ver como as representações aparentemente “naturais”, na realidade, estão ligadas a uma época, a um sentimento, a uma forma de pensar que corresponde a um determinado momento. Isto deve ajudar ao indivíduo não iniciado a relativizar sua própria crença e a melhor compreender a dimensão social e ideológica por trás do discurso. Ora, não foi naturalizada a noção de que a Alemanha é um País com uma tendência natural à criação de déspotas, pois seus habitantes são sisudos, pouco afeitos ao riso e com uma preferência inata por ideologias de pensamento conservador? E, esta noção não é, ainda, persistente?

Finalmente, sobre a estrutura tradicional do filme de Horror, Carlos Primati (2012) procura nos ambientar, na seguinte maneira: o enredo convencional dos filmes deste gênero começam nos apresentando o seu cenário, com o qual devemos nos familiarizar. Este cenário pode ser uma cidade tranquila e pacata, onde o tempo transcorre sem maiores atribulações (Holstenwall). Isso nos dá a ideia de que ali é bom viver, e que não queremos que nada mude. Então, surge um elemento estranho, que rompe com o clima de harmonia (chegada de Caligari e Cesare à feira). Este elemento passa, então, a atacar os moradores do local, espalhando o pânico e o medo (início dos assassinatos). Esta ameaça precisa ser eliminada a todo o custo, e assim, surge o Herói (Francis). Há sacrifícios e baixas durante esse processo, e é possível que algum personagem secundário, ou próximo ao herói, venha a ser este mártir (Alan). O monstro

---

<sup>13</sup> Tratado assinado em 1919, ao fim da 1ª Guerra Mundial que, entre inúmeras condições, culpava a Alemanha pelas causas da Guerra, além de obriga-la a ceder os territórios da Alsácia-Lorena e ao pagamento de pesados tributos aos Países vencedores do conflito.



é, finalmente, eliminado (morte de Cesare, enlouquecimento de Caligari). A harmonia volta a ser estabelecida. Extraímos alguma mensagem através desta jornada vivida pelo herói. “O mundo que nos foi apresentado como ideal volta à sua normalidade, o elemento estranho foi eliminado e isso é tudo o que realmente importa” (PRIMATI, 2012, p. 7).

*O Gabinete do Dr. Caligari* rompe, definitivamente, com esta estrutura, ao subvertê-la no momento em que apresenta Francis como o verdadeiro lunático. Não voltamos a estar ambientados no mundo harmônico, principalmente porque, possivelmente, ele nunca tenha existido: “o público médio não parece preparado para conviver com a ideia de enredos que se encerram com situações perturbadoras, pessimistas ou mesmo ambíguas” (PRIMATI, 2012, p. 7). Ainda estamos pautados em conceitos maniqueístas de bem X mal, pois, acima de tudo, queremos ter a certeza de que o mundo em que vivemos é seguro.

Carroll (1999) acredita que a maioria das histórias do gênero está baseada numa estrutura muito repetitiva, por mais que o público consumidor deste gênero sempre peça mais e mais por este tipo de estrutura. Ao mesmo tempo, o autor também acredita que, por mais que as histórias estejam baseadas em repetições, algumas delas compartilham umas com as outras narrativas, que são bem mais abstratas e profundas.

Abstração e profundidade parecem ser o caso de *O Gabinete do Dr. Caligari*. Sua trama não foi a primeira a introduzir elementos, como o cientista louco, a donzela virginal e um final surpreendente, aliados ao cenário que expressa medo e causa tensão. Entretanto, foi este conjunto de fatores que estabeleceu o filme não apenas como o marco de toda uma escola cinematográfica, mas também, como o modelo de filmes de Horror, que é utilizado até hoje.

## REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. PIERROT, Anne H. **Estereótipos y Clichés**. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CÁNEPA, Laura Logueria. “Expressionismo Alemão”. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2012.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. São Paulo: Papyrus, 2009.



COSTA, Francisco Araujo da. **O Figurino como Elemento Essencial da Narrativa**. In: Sessões do Imaginário. Revista Famecos, Porto Alegre, agosto de 2002, Nº 8, p. 38 – 41.

COWDEN, Tami D. **The Sixteen Villain Archetypes**. 2011. Disponível em: <<http://www.tamicowden.com/villains.htm>> Acesso em 05 ago. 2013.

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

JUNG, Carl Gustav. **Arquetipos e Inconciente Colectivo**. Barcelona: Paidós, 1970.

\_\_\_\_\_. VON FRANZ, M. L. (*et al*). **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KRACAUER, Sigfried. **De Caligari a Hitler: Una Historia Psicologica del Cine Aleman**. Barcelona: Paidós, 1985.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do Político: A Tribalização do Mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

\_\_\_\_\_. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Entrevista**. Porto Alegre: PUCRS, 2014. (Comunicação oral).

\_\_\_\_\_. **O Imaginário é uma Realidade**. [20 de março de 2001]. Entrevistador: Juremir Machado da Silva. Entrevista concedida a Revista Famecos. In: Revista Famecos, Porto Alegre, agosto de 2001, Nº 15, p. 74 – 82.

\_\_\_\_\_. **O Tempo Retorna: Formas Elementares da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MORIN, Edgar. **El Cinema o El Hombre Imaginario**. Barcelona: Paidós, 2001.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

\_\_\_\_\_. **Meus Demônios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Método I: A Natureza da Natureza**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

**O Gabinete do Dr. Caligari** (Das Cabinet des Dr. Caligari). Direção: Robert Wiene. Intérpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher. Decla-Bioscop, 1920. 1 DVD (78min.). Mudo. P&B.



PRIMATI, Carlos. **História do Cinema de Horror**. Porto Alegre: Cinema Um, 2012.

PRINCE, Gerard. **Narratologia**. Tradução de José Fernandes da Silva. Goiânia, 2009. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/19242793/NARRATOLOGIA>>. Acesso em 31 out. 2013.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Copy Market, 2001. Disponível <<https://pt.scribd.com/doc/184727895/Morfologia-Do-Conto-Maravilhoso>>. Acesso em 27 de jul. 2014.

TIMÓN, Vicente Peña. **El Programa Narrativo como Expresión del Valor Constitutivo del Relato en el Spot Publicitario Audiovisual**. Tese. 338 f. (Faculdade de Ciências da Informação) Departamento de Comunicação Audiovisual e Publicidade II. Madrid, Espanha: Universidad Complutense de Madrid, 1994.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas, SP: 1994.