

Reprodução técnica: O horror no cinema e o cotidiano das multidões¹

SOUZA, Paula Tainar²

Resumo: Na historiografia, o Cinema pode ser utilizado como fonte, além disso, é uma forma de linguagem que tece, constrói o mundo e o cotidiano do homem contemporâneo. As produções fílmicas precisaram desenvolver sua própria linguagem para contar histórias e serem bem compreendidas pelo telespectador. Notamos que a invenção do cinematógrafo coincide com a constituição das multidões e o processo comunicacional tem relação com a sociedade de massa. A partir disso, o objetivo da pesquisa é analisar a presença do horror na tela do cinema – produções do expressionismo alemão –, relacionando com o contexto da Primeira Guerra Mundial. A questão é válida para o campo da História, pois, além de ser um tema atual e necessário para o tempo presente, o cinema recebeu o status de Sétima Arte, no entanto ainda tem como base de produção a técnica.

Palavras-chave: História; Cinema; Arte; Guerra Mundial.

Abstract: In historiography, the Cinema can be used as a source, addition, is a form of language that weaves builds the world and the everyday life of contemporary man. The filmic productions had to develop their own language to tell stories and be understood by the viewer. We note that the invention of the film coincides with the formation of crowds and the communication process is related to the mass society. From this, the research objective is to analyze the presence of horror on the screen- productions of German Expressionism - relating to the context of the First World War. The question is valid for the field of history, because, besides being an actual and necessary topic for the present time, the film received the status of Seventh Art, however still is based on production technique.

Keywords: History; Cinema; Art; World War.

Introdução

A historiografia, no decorrer do século XX passou por inúmeras transformações, uma delas a “virada” da História quando ocorre o retorno do sujeito e da Literatura. Essa “virada” inseriu o ofício do historiador em uma crise resultante do ceticismo ligado ao pós-estruturalismo, que ocorreu em um momento posterior a

¹ Trabalho apresentado no GT 3- Cinema no Delírio Contemporâneo, do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI

² Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (PPGHS/UEL). paula.tainar90610@gmail.com

constituição de uma “nova” história intelectual. É uma crise epistemológica que se insere nos estudos históricos e começa a questionar a crença no passado fixo e determinável. O pós-estruturalismo traz para o problema uma tentativa de substituir o sistema linguístico de Saussure, firme, fechado, estável, para a concepção linguística instável e aberta. Primeiramente pensaram o signo e as referências, posteriormente a narrativa tornou-se o alvo.

Com todos esses acontecimentos, inclusive influenciada pela Teoria da Relatividade, o ofício do historiador sofreu mudanças significativas, surgiu uma Nova História propondo novas formas de olhar, escrever, analisar, ler e se relacionar com a História. Ocorrem mudanças em todas as dimensões: Cultural, Política e Econômica, que naquele momento não estavam respondendo alguns questionamentos. A partir disso temos um aumento no quadro de fontes e objetos, não se restringindo ao documento oficial e escrito. Essas mudanças tornaram possíveis as utilizações do Cinema na historiografia, que é o nosso objeto.

O cinema, enquanto fonte é inserido na História como um agente social. O historiador Marc Ferro foi um dos primeiros a propor a utilização desse meio de comunicação pelos historiadores. As produções fílmicas foram conquistando popularidade ao longo do século XX e vem se apresentando como uma fonte complexa, além de uma forma de compreensão de costumes e valores que tem marcado a sociedade contemporânea. Ferro afirma que “todo filme é documento”, no entanto, há duas formas de análises fílmicas: Filme como *documento primário*: direcionar o olhar para o filme enquanto testemunho do tempo presente; e como *documento secundário*: utilizar o filme como discurso sobre o passado. Sabemos que o cinema, assim como qualquer outra fonte tem suas limitações, ainda assim necessita de uma metodologia de análise própria, o documento não fala por si só, por esse modo é preciso conhecer bem as limitações e potencialidades do objeto.

O cinema ainda não era nascido quando a História se constituiu [...]. A “linguagem” do cinema revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta. Mas essa explicação não é satisfatória para quem conhece o infatigável ardor dos historiadores, obcecados por descobrir novos domínios, capazes de fazer falar até troncos de árvores, velhos esqueletos e aptos para considerar como essencial aquilo que até então julgavam desinteressante. (FERRO, 2010: 25)

Nota-se a natureza do ofício do historiador que consegue identificar a importância de coisas aparentemente sem valor, todo instrumento, por mais inofensivo que seja, exerce um papel na sociedade. Até em narrativas ficcionais há a presença de representações e traços do imaginário coletivo que o historiador/pesquisador identifica.

Essa presença da *ficção* no cinema e literatura ocorre de forma distinta da maneira como ela está presente na História. Hayden White é importante para refletir sobre a questão. O autor pensa o texto histórico como artefato literário, nesse sentido torna-se semelhante ao texto do escritor, é uma linguagem próxima da estrutura de um romance literário, ou seja, uma estrutura ficcional. O leitor é livre para escolher a forma como se relaciona com o texto, independente de sua natureza. Apesar das semelhanças na estrutura dos escritos, o romance, o texto histórico e o cinema, são linguagens distintas e com suas singularidades. A *narrativa* que está presente na História é própria da Literatura.

Sendo assim, pretendemos estabelecer uma aproximação entre História e Cinema, utilizando a estética do *expressionismo alemão*³, enquanto agente histórico na Europa durante a Primeira Guerra Mundial⁴. O objetivo é diagnosticar as formas que o horror do cotidiano influencia as produções fílmicas, como ele é representado na tela do cinema especificamente nessas produções do expressionismo alemão.

O surgimento da técnica, das multidões e o impacto na sociedade.

O Cinema é um dos agentes mais poderosos e influentes na sociedade de massa. Essa massificação influencia os setores sociais, econômicos, políticos e culturais. A arte que era restrita às camadas privilegiadas é democratizada com o surgimento da reprodução técnica. Esse fenômeno técnico possibilita a produção serial, que abala o costume e tradição, pois de acordo com Benjamin, com esses instrumentos torna-se incomum a existência única de algo. Quando os irmãos Lumière inventaram o

³ Tem sua origem na Alemanha, sendo chamado também de *schauerfilme* (filmes arrepiantes). Os filmes expressionistas surgem em um contexto de sofrimento, durante a primeira guerra, e o estilo torna-se uma forma de crítica e representação da sociedade.

⁴ Apesar de o expressionismo estar presente no cinema de forma mais ativa na década de 1920, esse estilo de criação, que propunha uma nova forma, já havia dominado outros setores artísticos anteriormente, por exemplo: arquitetura, pintura, literatura, teatro, dança e etc.

cinematógrafo, a sociedade enfrentava tantas mudanças que o cotidiano, forma de trabalho e etc., tornam-se demasiadamente diferentes. Era preciso se acostumar com as novas relações e compreender esses instrumentos que estavam surgindo. Durante a Primeira Guerra Mundial, o desespero era tão intenso, que o cinema pode ser considerado um local para lazer, inclusive por ser um instrumento novo era comum uma grande frequência ao cinema, as mudanças do período influenciam até as áreas de conhecimento, entre elas a História. De acordo com Sandra Jatahy Pesavento, em seu livro *História & História Cultural*, o contexto complexo e a diversidade dos acontecimentos, os destroços presentes nos países europeus que se encontravam destruídos devido a guerra que acabavam de enfrentar, deixam evidentes a necessidade do surgimento de novas dimensões históricas.

Após ser inventado, o cinema passou um processo de desenvolvimento e constituição de sua própria linguagem, os telespectadores não possuíam a familiaridade com essa nova narrativa, dessa forma, era preciso a constituição de um código. Um problema frequente é a confusão da fantasia com a realidade. A primeira demonstração pública *Chegada do Trem a estação Ciotatassustou* as pessoas, e algumas saíram correndo da sala do cinema. De acordo com Jesus Martin-Barbero, há uma comunicação entre real e imaginário, mas existe certa alienação que leva a confusão dessa passagem. O estudo de Barbero acerca das mediações rompe com a teoria de que o receptor é completamente influenciado pelo emissor, no entanto, ainda é presente essa ilusão que contribui com a criação de simulacros.

[...] o trabalho de Morin *leva a sério o cultural* na hora de pensar a indústria cultural, e a define como o conjunto dos “dispositivos de intercâmbio cotidiano entre real e imaginário”, dispositivos que proporcionam apoios imaginários à vida prática e pontos de apoio prático à vida imaginária. O que implicava submeter à crítica um conceito de *alienação* que confundia na mesma negatividade tudo o que significasse passagem para o imaginário, fossem já “sonhos” ou diversão. (MARTIN-BARBERO, 2013: 90)

De acordo com Barbero notamos a criação da mídia de um “real mais real que o próprio real”, embora o receptor não seja totalmente alienado, há uma ilusão de que a vida ocorre como na tela. A mediação, para Barbero, é o espaço entre produção e recepção, isso se aplica a vários setores da sociedade: indivíduo, movimentos sociais, etc. Ela cumpre cotidianamente a cultura de massa quando estabelece esse diálogo entre

real e imaginário, e a mídia exerce a sugestão e contágio presentes nos estudos de Gustave Le Bon.

A multidão é o último poder da Idade Moderna, desse modo, a base das sociedades passa a ser governadas por multidões, que embora desordeiras, possuem uma aptidão para agir, já que atuam coletivamente. Le Bon enfatiza que é na alma das multidões que os destinos das nações se preparam, exercem influência nos acontecimentos da vida em sociedade.

A chegada das classes populares à vida política, sua progressiva transformação em classes dirigentes é uma das características mais chamativas de nossa época de transição. [...] O surgimento do poder das multidões deu-se primeiramente pela propagação de certas ideias lentamente implantadas nos espíritos, depois pela gradual associação dos indivíduos que levou à realização de concepções até então teóricas. (LE BON, 2008: 21)

O aumento dos aglomerados de pessoas nos centros urbanos devido à migração do campo para a cidade leva a construção do que Le Bon chama de Alma Coletiva⁵, onde não existe o indivíduo. Pensando na coletividade, há uma popularização de algumas ideias que as comovem, além disso, ‘tornam-se classes dirigentes iniciando sua participação na vida política’(LE BON, 2008, p. 21). Outros fenômenos tem destaque, como a padronização do tempo, novas formas de relações sociais, novas construções da organização da sociedade, surgimento da burguesia detentora dos meios de produção, e a substituição do artesão pelo trabalhador operário (que vende sua força de trabalho, em troca de um salário), a produção começa a ocorrer em série⁶. Essa forte propagação de ideias disseminadas durante a Revolução Industrial são desenvolvidas no decorrer do século XIX juntamente com todas as outras mudanças, mas não de forma linear, esses acontecimentos vão ditar a trilha para onde a sociedade terá de caminhar.

Em meio a esse arsenal de informações, notamos o aparecimento da parceria entre o cinema e a televisão, ambos tornaram-se mecanismo de alienação,

5 De acordo com Gustave Le Bon, a Alma Coletiva leva a um novo comportamento do todo, o inconsciente coletivo atua e a ação é a única diretriz.

6 Charlie Chaplin realiza uma crítica dessa produção em série realizada nas fábricas, em seu filme Tempos Modernos, com um tom cômico ele deixa evidente que o tempo é padronizado, e a intenção é produzir mais em menos tempo, de modo que o operário é visto como uma máquina, não precisa fazer mais nada que não seja trabalhar nas fábricas.

devido às más produções que servem especificamente para entretenimento e visando lucro.

Na verdade, a televisão, de certo modo, vampirizou um pouco o cinema. Mas os dois componentes desse par de siameses não podem mais viver um sem o outro: o cinema não poderia mais existir sem a ajuda da televisão; a televisão, sem filmes, perderia igualmente seu público. (FERRO, 2010: 10)

De qualquer forma, concordando com Marc Ferro, independente de ser procedente da televisão ou do cinema, o filme cria e recria acontecimentos, sejam eles realidade ou não. Acaba por compor uma parte da realidade, que muitas vezes o telespectador não questiona, compram a imagem e acabam por viver em um mundo da fantasia que elas criam baseadas nessa ficção que a elas são apresentadas. Assim como qualquer outra fonte o filme não é ingênuo, possui inúmeras intenções de todos os envolvidos no processo de produção.

Reprodução técnica, mercadoria, arte e caos.

Nas discussões do Cinema enquanto técnica o filósofo Walter Benjamin é o mais importante, ele realiza essas reflexões no contexto do nazi-fascismo e a arte estava sendo utilizado para propaganda política e legitimação dessas ideologias, o que ele chama de *estetização da Arte*. Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* o autor questiona a técnica em relação com a obra de arte, e ainda estabelece ligação com o surgimento da sociedade de massa. O que Benjamin chama de *reprodutibilidade técnica* é a inserção do processo industrial na produção artística, além disso, afirma que toda produção humana sempre foi facilmente reproduzida em toda a história da humanidade, mas a reprodução técnica representa um fenômeno novo. Devido à riqueza de detalhes dessa reprodução, a forma como é encarada é diferente da manual: reprodução manual considera-se falsificação, o que não ocorre com a reprodução técnica, pois, ela capta a obra por completo e permite a utilização da obra de formas não possíveis com a original e com a existência única. Ainda assim Walter Benjamin questiona a legitimidade do que é reproduzido tecnicamente, uma vez que ele afirma que na reprodução ocorre a perda da aura da obra, desvaloriza o aqui-e-agora.

A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a origem da sua permanência física até seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é justamente a autoridade da coisa. (BENJAMIN, 1993: 13)

Quando ocorre a reprodução técnica o valor de ritual desaparece da obra de arte e ocorre uma transferência para a prática política. Essa perspectiva pode facilmente ser relacionada com *indústria cultural*, conceitofabricado por Adorno e Horkheimer. Para ambos a *indústria cultural* é um sistema, com interesses políticos, econômicos, e até mesmo lucrativos, que produz bens culturais (música, teatro, livros, programas de televisão, filmes e etc.). Essas produções são mercadorias, e a partir desses produtos é colocada em prática a estratégia de controle social. Na *indústria cultural* tudo se transforma em negócio visando o lucro, se a finalidade não é alcançada a mercadoria para de ser produzida. O cinema, um dos meios de comunicação, também é explorado como mercadoria e nesse sentido torna-se um mecanismo de alienação.

Gilles Deleuze quando fala a respeito de cinema pensa o *Ato de Criação* e afirma que esse fenômeno produtivo ocorre por necessidade daquele que cria, essa ação não é realizada necessariamente por prazer, é uma necessidade de vida. Fazendo a ponte com a filosofia, que para ele não serve para refletir, pois, afirma que nenhuma área precisou da filosofia para refletir sobre seu ofício. Deleuze continua dizendo em *O que é a Filosofia?*, que atividade do filósofo é criar conceitos, quando surge uma ideia é preciso tratá-las como potências comprometidas com certo modo de expressão de um acontecimento. Ou seja, quando um cineasta produz um filme é porque o mesmo sente necessidade de criação dessa narrativa, algo orgânico e relacionado a própria existência, seu objetivo é compartilhar sua visão da vida, a forma como ele identificou algo que é singular.

A relação com o cinema é estabelecida de forma que a criação de conceitos na filosofia coloca o pensamento em absoluto movimento da mesma forma que o cineasta coloca a imagem em movimento. O cineasta cria blocos de movimento/duração e conta histórias com essa potência que é do seu ofício, diferente do filósofo que cria histórias a partir dos conceitos, na pintura ocorre em blocos de linhas/cores, etc. Em todas há presença do espaço/tempo e isso é comum no ato de criação, independente

da área. O conceito de arte é abrangente e indefinido, para Deleuze “arte é uma questão de identificar e descrever os signos, tornando-os sensíveis” (MOSTAFA; NOVA CRUZ, 2010). Aqui estamos colocando a arte, a história, a filosofia, o cinema enquanto artes relacionadas intrinsecamente com o ato de viver, de criação, compor-se com a realidade de forma potente, uma necessidade extrema do artista: Viver e extinguir tudo que não seja vida. O processo de criação e sua relação com a construção de uma ética, e focar experimentar a existência e atualizá-la de forma coerente com essa ética artística, é difícil mas, cria uma imagem pensamento singular, isso é um completo Caos com o qual estamos nos confrontando a todo instante.

Para Deleuze, a definição, e a função, da filosofia é: criar conceitos e acomodá-los em um planômeno, maneira pela qual tais conceitos estabelecem a consistência para uma imagem do pensamento. Esses conceitos são criados e os planos de imanência instaurados em um movimento de dupla mão entre o finito (nós, pensamentos e corpos) e infinito (Caos). É o Caos que vamos constantemente à busca de consciência para nossas existências. [...] O Caos é virtual, é o conjunto de todas as mínimas partes possíveis, capaz de formar ou suscitar qualquer nova forma, mas que por estarem submetidas a essas velocidades inimagináveis desaparecem, como que evaporassem antes de poder se cristalizar, antes de existir. (MOSTAFA, NOVA CRUZ, 2010: 149).

Há três formas principais de pensamento para Deleuze, e essas são filhas do Caos, chamadas de Caóides: Arte, Ciência e a Filosofia. Ambas querem preservar traços de infinito a partir do processo criativo, na seleção de aspectos de realidade, um “recorte” que resulta em sua obra de arte, embora esse processo seja absolutamente caótico, e só em relação com a vida cria-se coisas legítimas. No entanto notamos nesse debate entre cinema x arte que pretendemos colocar a arte enquanto uma manifestação vital, que em nenhum momento foge da realidade. Falamos necessariamente do palpável, do humano, diferente da tentativa de divinização do cinema quando nota-se “o esforço de conferir ao cinema a dignidade da “arte” obriga esses teóricos, com uma inexcusável brutalidade, a introduzir na obra elementos vinculados ao culto.” (BENJAMIN, 1993).

Expressionismo alemão: o horror no cotidiano e na tela

As produções fílmicas góticas mais influentes foram produzidas na Alemanha, o *expressionismo alemão*. Essas produções são realizadas em um contexto de guerra, mal-estar social, inúmeras mortes, fome devido a crise economia e escassez de alimento, etc. O *expressionismo* invoca esteticamente no cinema esses acontecimentos, mas de uma forma representativa. O estilo estava presente em outras manifestações artísticas na primeira década do século XX, como a arquitetura, pintura, teatro, música, etc., mas invadem a tela do cinema aproximadamente uma década depois. Esses filmes eram chamados de *schauerfilmes* (filmes arrepiantes), obras que obtiveram forte popularização e desenvolvendo-se em outros países da Europa, posteriormente o gênero migra para América. Um dos clássicos é *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), uma produção do *expressionismo alemão*, criado diante do período conturbado o diretor aparenta ter uma tentativa de representação dessa loucura que pairava no período entre os indivíduos, mostrando um cenário escuro, perturbador, e com a arquitetura e as casas tortas. O filme é identificado como a visão do mundo de um louco, levando em conta a opinião de alguns críticos de cinema, e as informações acerca da experiência do roteirista durante a Primeira Guerra, o personagem Caligari representa líderes insanos que enviavam os soldados para matar e morrer na guerra. O próprio doutor que supostamente tem o objetivo de curar a problema de seu paciente é o indutor das ações. Na guerra, a intenção é ter o maior número de soldados no campo de batalha para alcançar seu objetivo: vencer a guerra derrotando o inimigo.

Os filmes produzidos na Alemanha nesse período trazem consigo uma carga pesada de representação, imaginário, crítica à sociedade, etc., que além de abranger o contexto da primeira guerra, se estendem até o período em que a Alemanha se sente humilhada pela imposição do Tratado de Versalhes, recebendo a culpa por todas as atrocidades ocorridas durante a guerra. Juntamente com a ascensão de Hitler ao poder, no ano de 1930 o gênero de horror chega a América devido a Grande Diáspora que ocorre da Alemanha para outros países da Europa e América, e modifica-se em “filme de terror”.

A figura do monstro é algo digno de nota, já que é presente em inúmeros filmes até a atualidade. O monstro alcançou muita popularidade, entre as produções do *expressionismo* encontram-se *Nosferatu*, *The Golem*, *As mãos de Orlac*, *Genuine*, etc., são algumas figuras que influenciaram produções da Universal: *Frankenstein*, *Drácula*, *Múmia*, *Lobisomem*. Todos contribuem para discutir inúmeras questões: os limites da ciência, avanço tecnológico, manipulação das máquinas de Guerra, auto repressão humana, etc. É uma materialização do interior humano, que busca se autoconhecer através das experiências, passível de erros grotescos pelo bem da ciência. Outro fator é a vitimização dessa figura em alguns casos, enquanto um mártir da sociedade, situação em que a população civil se encontrava em meio à guerra que invade as ruas e o cotidiano. A eugenia tão propagada em parte do século XX, inclusive em governos autoritários, fica bem clara quando pensamos essa questão da não aceitação do outro, do preconceito muitas vezes legitimado pela genética, inclusive a forte presença da xenofobia, o medo de contaminação estrangeira. Notamos que nesse período houve o surgimento de indivíduos com o ego bem inflado, para Kracauer pode ser encarado como uma influência desse cinema que instiga o desejo de poder.

Para Kracauer, uma das principais características de muitos filmes alemães pós-*Caligari* foi justamente a presença desses personagens destituídos de bondade e isolados em *egotrips* de poder, a quem chamou de “tiranos”. O fenômeno chegou a ser descrito por ele como uma “procissão de déspotas”. (CÁNEPA, 2006: 74)

A partir dessa afirmação já podemos diagnosticar que não apenas o contexto influencia a produção de filmes, como os filmes também podem influenciar a subjetividade daqueles que assistem, despertando a vontade de sobressair-se sobre os outros. Os acontecimentos da Primeira Guerra foram traumáticos para todos os países envolvidos, que no pós-guerra encontramos uma Europa destruída, tanto fisicamente, como psicologicamente, por algumas dessas constatações já é possível estabelecer relação com os filmes que foram produzidos no período, sejam eles expressionistas ou não, inclusive na grande utilização da propaganda.

Esses monstros nos permitem afirmar que diante de tanta agitação, a população frequentava o cinema por identificar-se com os personagens de alguma forma

– não apenas pela novidade do meio –, e há uma troca, onde o cinema é influenciado pelo contexto, e a realidade influenciada pelas histórias criadas na tela. Devido a necessidade de construção de uma linguagem, notamos que cada gênero fílmico desenvolve certa singularidade de comunicação de suas ideias. O *expressionismo alemão* transporta o horror do cotidiano para a tela de forma estética: preserva de forma intensa o apelo as maquiagens, expressão facial do ator, preservando a figura histórica feminina; a arquitetura e ambientação do filme normalmente é desenhada a mão, são desenhos expressionistas: casas tortas, remetendo a um universo de loucura. O contraste é bem marcado, valorizando a imagem preta e branca, além disso, há utilização frequente de molduras para representar os acontecimentos enquanto sonhos, esse mundo fictício, ou seja, o mundo fantástico, nesse caso, fantasmagórico.

Considerações finais

Conclui-se que, embora tenha recebido o status de Sétima Arte, o cinema ainda tem por base a produção técnica. De certa forma, não existe esse conflito entre Arte e Técnica, no mundo industrializado as duas coisas se somam, abrindo inúmeras possibilidades no mundo moderno, fica a critério do que domina o instrumento manipular ângulos, cor, imagem e usar a criatividade. Toda e qualquer produção humana é necessariamente objeto da cultura e com o cinema não é diferente. “O artista é criador da verdade, pois a verdade não tem que ser alcançada, encontrada e nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 1990). E a narrativa cinematográfica, embora ainda use a técnica para sua produção, necessita de um indivíduo que a fabrique.

O contexto da Alemanha na Primeira Guerra estava caótico e horrível, muitos passavam fome, economicamente estava desestruturada, e a guerra ainda agravou demasiadamente o horror cotidiano: muitos feridos, mortos, carnificina, conflitos, fome, etc. A alienação era evidente tanto na multidão civil, como militar, e isso fez com que os objetivos da guerra continuassem a ser levados adiante sem ser questionada, que resulta em uma Segunda Guerra Mundial. O *expressionismo alemão* invoca na tela todo o mal-estar social e político que a população enfrentava, além da necessidade do cineasta, atua enquanto crítica e denúncia de que as coisas estavam fora

do controle, e esse horror é fortemente presente na estética das produções fílmicas. A figura do monstro também presente nas produções é complexa, envolve características humanas, paradoxais, remete a deformação, presságio – bom ou mau -, sinal, agouro, ou seja, advertência; o termo invoca atenção para todas as desgraças que ocorriam no período. Facilmente podemos estabelecer representações do contexto da Primeira Guerra, que se encontra presente em apenas uma figura. Contexto esse de grande depressão, crises, medos, inseguranças, que permite transportar a umbrosidade do cotidiano para a tela do cinema e torna-se digno de análise. Esse é apenas um contato inicial, a discussão é ampla e complexa, há um longo caminho a ser trilhado, questionado e estudado. Este artigo é um ensaio da base a ser elaborada em outras comunicações que irão sustentar o projeto que está sendo desenvolvido.

Referências

- BADDELEY, Gavin. *GothChic: um guia para a cultura dark*. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BARROS, José D'Assunção. *O campo da História: especialidades e abordagens*. 6. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Tradução Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CANEPÁ, Laura Loguercio. *Expressionismo alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 55-88.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CONY, Carlos. *O gabinete do Dr. Caligari*. In: LABAKI, Amir. *Folha conta 100 anos de cinema*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1995, p. 9-11.
- DELEUZE, Gilles. *As potências do falso*. In: _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. O que é Filosofia?. Trad. Bento Prado e Alberto Alonso. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FERRO, Marc. Cinema e História. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

HUNTER, Russ. Terror Gótico. In: KEMP, Philip. Tudo sobre cinema. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 88-91.

LE BON, Gustave. Psicologia das multidões. Tradução Mariana Sérvulo. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MOSTAFA, Solange; NOVA CRUZ, Denise (orgs). Deleuze vai ao cinema. Campinas, SP: Editora Alínea, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. A Rebelião das Massas. Tradução Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.