

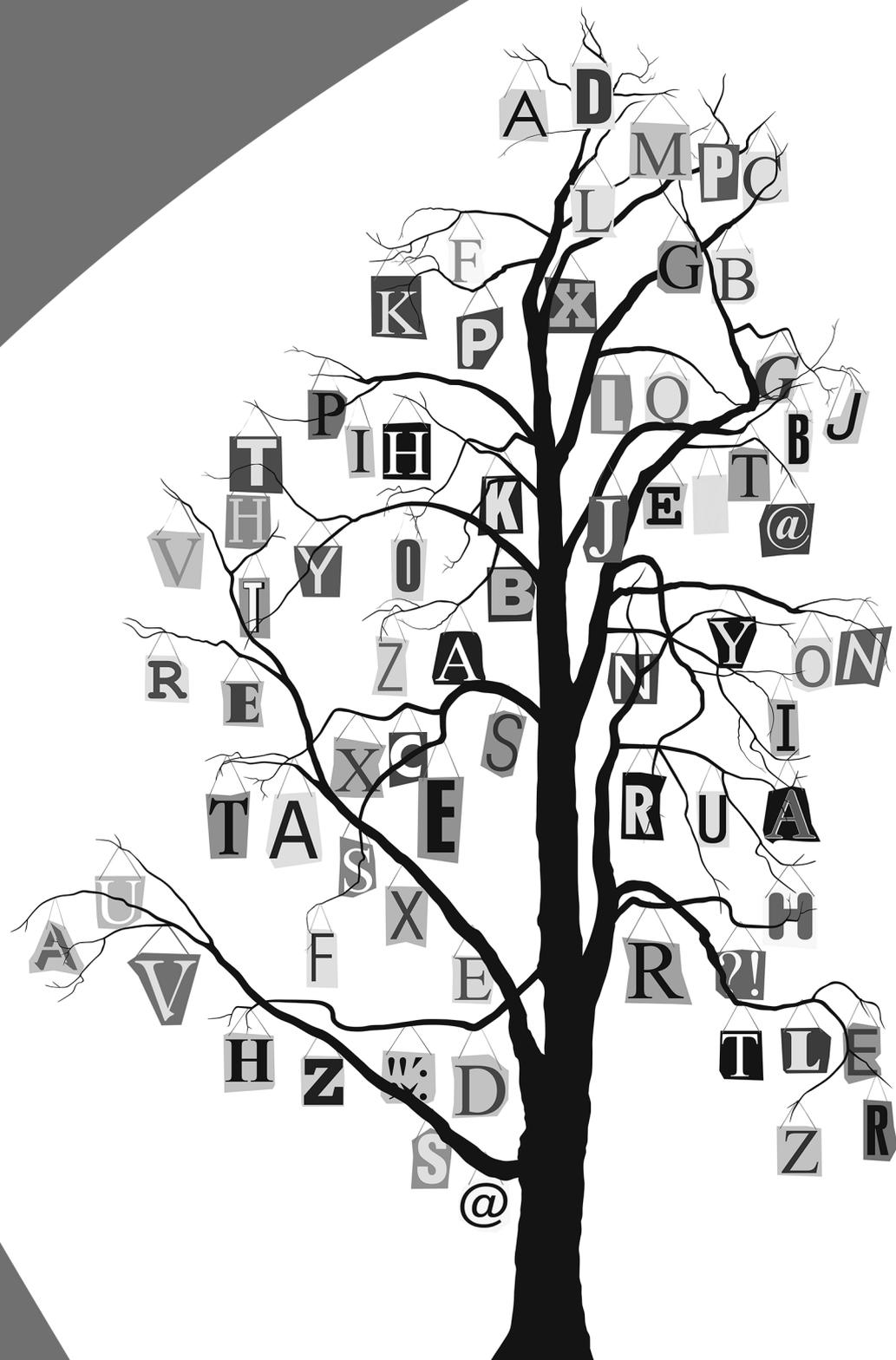
(In) Subordinações Contemporâneas Linguística, Letras e Artes 2

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)



(In) Subordinações Contemporâneas Linguística, Letras e Artes 2

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)



2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Geraldo Alves

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná

Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
 Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
 Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
 Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
 Prof^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
 Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
 Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
 Prof^a Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
 Prof^a Msc. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
 Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
 Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá
 Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
 Prof^a Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
 Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
159	<p>(In) Subordinações contemporâneas [recurso eletrônico] : linguística, letras e artes 2 / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-86002-18-8 DOI 10.22533/at.ed.188202802</p> <p>1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes. 3. Letras. 4. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de.</p> <p style="text-align: right;">CDD 407</p>
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
 Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
 contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Neste e-book as reflexões giram em torno dos estudos voltados para as áreas da linguística, da literatura e das artes. Não é uma obra, unicamente, composta por estudos e investigações linguísticas, tampouco destinadas somente ao fazer literários e ao estudo das artes. Estas reflexões são constituintes de uma coletânea plural das ideias e dos conhecimentos que aqui se apresentam, assim como devem ser todas as investigações que têm o ser humano como principal agente de problematizações e soluções.

Os trinta e três capítulos que dão formatos e sentidos à obra estão no mesmo patamar das propostas em que é valorizada cada forma como os seus autores se debruçam sobre seus escritos, suas análises e suas investigações, denotando que o ser humano é, por excelência, um sujeito que está envolvido e inserido na linguagem para entender outros contextos comunicativos, poéticos, estéticos e discursivos.

Todos os capítulos são necessários e imprescindíveis para a efetivação desta obra, pois felizes e ousados são os autores que se propuseram a demonstrar como os diferentes conhecimentos estão sendo formulados e construídos nos diferentes contextos de realização da linguagem.

Em cada capítulo a presença das marcas singulares é latente, porque a linguística utiliza-se da literatura e da arte para criar seus objetos de investigação, análise, estudo, problematização e de construção de sentidos, visto que é na linguagem que os questionamentos podem tomar formas em propostas e sugestões. Assim como a literatura se utiliza da arte, a arte refaz o mesmo caminho da literatura e da linguística, mas de maneira mais singular, porque cumpre a nobre missão de nos encantar.

As (in) subordinações semânticas que compõem esta obra se justificam pela diversidade de conhecimentos e de saberes estruturados contidos em cada parte deste e-book. Entendê-las e construir pontes dialógicas na formação cognitiva do sujeito são algumas das funções dos trinta e um capítulos que formatizam as ideias lançadas nesta coletânea plural.

Assim, todos os autores que aqui se propuseram, fazem votos de que os leitores, principais interlocutores desta obra, encontrem as respostas para seus questionamentos e, mais ainda, sejam capazes de elaborar outras questões na criação de possibilidades que se estabelecem em uma cadeia interconectada de saberes.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
AS LÍNGUAS ESTRANGEIRAS NOS EXAMES DE PROFICIÊNCIA DAS UNIVERSIDADES DE SANTA CATARINA	
Cassiane Lemes Batista Tadinei Daniel Jacumasso	
DOI 10.22533/at.ed.1882028021	
CAPÍTULO 2	10
A LINGUAGEM DOS PERIÓDICOS DE ÉPOCA, EM TORNO À ESCRAVIDÃO	
Maria Lucia Mexias-Simon	
DOI 10.22533/at.ed.1882028022	
CAPÍTULO 3	18
LETRAMENTOS E ESTRATÉGIAS DIDÁTICO-PEDAGÓGICAS NOS ANOS FINAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL: DO DISCURSO À PRÁTICA	
Indionara de Matos Márcia Adriana Dias Kraemer	
DOI 10.22533/at.ed.1882028023	
CAPÍTULO 4	32
LETRAMENTOS MULTISSEMIÓTICOS: O AUDIOVISUAL COMO RECURSO PEDAGÓGICO NO ENSINO DE LÍNGUAS	
Ana Paula Domingos Baladeli	
DOI 10.22533/at.ed.1882028024	
CAPÍTULO 5	43
SEQUÊNCIAS DIDÁTICAS NO ENSINO DE GRAMÁTICA E GÊNEROS DE TEXTOS	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.1882028025	
CAPÍTULO 6	65
PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NO ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA PARA ALUNOS SURDOS EM UMA ESCOLA BILÍNGUE NA CIDADE DE IMPERATRIZ-MA	
Nereda Lima de Carvalho Hávila Sâmua Oliveira Santos	
DOI 10.22533/at.ed.1882028026	
CAPÍTULO 7	74
PERSPECTIVAS E POSSIBILIDADES DA COMPREENSÃO AUDITIVA EM LÍNGUA INGLESA VIA <i>MOODLE</i>	
Gabriel Marchetto	
DOI 10.22533/at.ed.1882028027	

CAPÍTULO 8	85
TRABALHANDO A ORALIDADE ATRAVÉS DA MÍDIA PODCAST NO ENSINO FUNDAMENTAL	
Sidinei Mateus Schmidt	
Fabiana Diniz Kurtz	
Taíse Neves Possani	
DOI 10.22533/at.ed.1882028028	
CAPÍTULO 9	93
MONITORIA DE LEITURA E DE PRODUÇÃO TEXTUAL NA UNIVERSIDADE: LETRAMENTOS PARA AS PRÁTICAS SOCIAIS	
Pamela Tais Clein Capelin	
Márcia Adriana Dias kraemer	
DOI 10.22533/at.ed.1882028029	
CAPÍTULO 10	105
RÁDIO NA FEIRA: DISCURSO E ORALIDADE NO VIÉS DA LITERATURA	
Darlise Vaccarin Fadanni	
DOI 10.22533/at.ed.18820280210	
CAPÍTULO 11	117
CONCEPÇÃO DA LINGUÍSTICA APLICADA EM UM PROJETO DE CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO	
Daniele Santos Rocha	
Emerson Tadeu Cotrim Assunção	
Juliana Alves dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.18820280211	
CAPÍTULO 12	128
UMA VISÃO SOBRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS AO LONGO DA HISTÓRIA	
Lídia Carla Holanda Alcântara	
DOI 10.22533/at.ed.18820280212	
CAPÍTULO 13	150
TRAVERSAS ÉTICO-POLÍTICAS: ESTUDOS EM ATUAÇÃO	
Tânia Tiemi Ikeoka	
DOI 10.22533/at.ed.18820280213	
CAPÍTULO 14	163
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE AS OBRAS <i>SIMÃO DIAS</i> E <i>O CORTIÇO</i> , NAS PERSONAGENS LUISA, DO CARMO E POMBINHA	
Rosa Gabriely Monteiro Fontes	
DOI 10.22533/at.ed.18820280214	
CAPÍTULO 15	173
A SERIEMA, A CIDADE E A MULHER NA POÉTICA DE APARECIDO ALVES MACHADO	
Erick Vinicius Mathias Leite	
Altamir Botoso	
DOI 10.22533/at.ed.18820280215	

CAPÍTULO 16	193
SUBORDINAÇÃO E SUBALTERNIDADE DA MULHER INDÍGENA EM <i>CRIADA</i> (2009), DE MATÍAS HERRERA CÓRDOBA	
Larissa Natalia Silva Rosangela Schardong	
DOI 10.22533/at.ed.18820280216	
CAPÍTULO 17	206
PROTAGONISMO FEMININO NO CÁLIX DE VINHO DE JULIANA	
Jeane de Cássia Nascimento Santos Antonio Marcos dos Santos Trindade	
DOI 10.22533/at.ed.18820280217	
CAPÍTULO 18	217
MEMÓRIA, HISTÓRIA E ANCESTRALIDADE NO ROMANCE <i>UM DEFEITO DE COR</i> , DE ANA MARIA GONÇALVES	
Ramon Rocha Ribeiro Cristian Souza de Sales	
DOI 10.22533/at.ed.18820280218	
CAPÍTULO 19	232
ANÁLISE DA CARGA NEGATIVA DA SOMBRA NA <i>MISE-EN-SCÈNE</i> DO CINEMA EXPRESSIONISTA	
Juan Francisco Celín Robalino	
DOI 10.22533/at.ed.18820280219	
CAPÍTULO 20	247
O MALANDRO NO CONTO “O HOMEM QUE SABIA JAVANÊS”, DE LIMA BARRETO	
Victória Nantes Marinho Adorno Altamir Botoso	
DOI 10.22533/at.ed.18820280220	
CAPÍTULO 21	259
QUE FOGO NOS TRAZ ESSE PROMETEU MODERNO: AS TRÊS FASES DA ESCRITA FEMININA DE ELAINE SHOWALTER EM <i>FRANKENSTEIN</i> DE MARY SHELLEY	
Ana Claudia Oliveira Neri Alves Algemira de Macêdo Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.18820280221	
CAPÍTULO 22	270
INOVAÇÃO EDUCACIONAL: O FENÔMENO DA TRANSMÍDIA NA VIDA ESCOLAR DOS JOVENS DE BREVES-PA, ILHA DO MARAJÓ	
Valéria de Oliveira Pena Borges Bruno Diego Fernandes Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.18820280222	

CAPÍTULO 23	275
MÚSICA, ALFABETIZAÇÃO E FOLCLORE: POSSÍVEIS INTERLOCUÇÕES	
Cibele Machado Maier Cristina Rolim Wolffenbüttel	
DOI 10.22533/at.ed.18820280223	
CAPÍTULO 24	283
O CORPO EM <i>BREATH, EYES, MEMORY</i> : DESLOCAMENTO,TRAJETÓRIAS E POSICIONAMENTOS	
Juliana Borges Oliveira de Moraes	
DOI 10.22533/at.ed.18820280224	
CAPÍTULO 25	293
PENSANDO O CORPO CÔMICO NA DANÇA	
Diego Mejia Neves Clara Gouvêa do Prado Leonardo Birche de Carvalho Mariana dos Reis Gabriel	
DOI 10.22533/at.ed.18820280225	
CAPÍTULO 26	300
DESAFIOS DO LICENCIADO EM DANÇA:DA GRADUAÇÃO AO MERCADO DE TRABALHO	
Juliana Ramos Buçard do Carmo	
DOI 10.22533/at.ed.18820280226	
CAPÍTULO 27	304
ATRAVESSANDO FRONTEIRAS: DANÇA E REABILITAÇÃO NEUROLÓGICA INFANTIL	
Maria Fernanda Silva Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.18820280227	
CAPÍTULO 28	316
ELO: LEGADO CULTURAL CAPIXABA	
Camila Honorio Alves	
DOI 10.22533/at.ed.18820280228	
CAPÍTULO 29	324
CAMINHOS DA PRESENÇA: COM-SENTINDO OUTRAS/OS BAILARINAS/OS POSSÍVEIS	
Daniela Isabel Kuhn Juliana Maria Greca	
DOI 10.22533/at.ed.18820280229	
CAPÍTULO 30	337
DANÇA E CONHECIMENTO: FORMULAÇÕES OU INSURGÊNCIAS DO AGORA	
Márcia Virgínia Mignac da Silva Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque	
DOI 10.22533/at.ed.18820280230	

CAPÍTULO 31	349
DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS E DE MATRIZ AFRICANA: A ABP E UMA PROPOSTA DE PROJETO INTERDISCIPLINAR NO ENSINO FUNDAMENTAL II	
Joana Maria Santana Torres	
DOI 10.22533/at.ed.18820280231	
CAPÍTULO 32	364
ESPAÇO URBANO, RESISTÊNCIA E LITERATURA: UMA ABORDAGEM TEÓRICA ACERCA DA APROPRIAÇÃO DA CIDADE	
Leandro Souza Borges Silva	
DOI 10.22533/at.ed.18820280232	
CAPÍTULO 33	384
REVITALIZAÇÃO DE ÁREAS PÚBLICAS: DISCURSOS, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E IDEOLÓGICAS DE HIGIENIZAÇÃO SOCIAL	
Juliana Ferreira Vassolér	
Letícia Leal Lima	
DOI 10.22533/at.ed.18820280233	
SOBRE O ORGANIZADOR	399
ÍNDICE REMISSIVO	400

ANÁLISE DA CARGA NEGATIVA DA SOMBRA NA *MISE-EN-SCÈNE* DO CINEMA EXPRESSIONISTA

Data de aceite: 18/02/2020

Data de submissão: 03/12/2019

Juan Francisco Celín Robalino

Doutor em Artes, apoio CAPES

Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de
Belas Artes

Belo Horizonte – Minas Gerais

Currículo Lattes: [http://buscatextual.cnpq.br/
buscatextual/visualizacv.do?id=K4257301A3](http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4257301A3)

RESUMO: Por meio de um breve estudo de imagens, mitos e lendas, este artigo analisa brevemente a carga negativa da sombra no cinema expressionista alemão. Destacam-se as conotações demoníacas desse elemento fílmico na *mise-en-scène* de obras cujos personagens sinistros expressam, mediante sombras, seu poder destrutivo sobre as massas, fenômeno que antecederá a irrupção do nazismo.

ANALYSIS OF THE NEGATIVE CHARGE OF THE SHADOW IN THE *MISE-EN-SCÈNE* OF EXPRESSIONIST CINEMA

ABSTRACT: Through a brief study of images, myths and legends, this article briefly analyzes the negative charge of shadow in German expressionist cinema. Highlighting the demonic

connotations of this filmic element in the *mise-en-scène* of works whose sinister characters express, through their shadows, their destructive power over the masses, a phenomenon that will anticipate the eruption of Nazism.

KEYWORDS: Shadow; expressionist cinema; *mise-en-scène*

INTRODUÇÃO

No intuito de entender o valor da sombra no cinema expressionista alemão, este artigo¹ apresenta uma breve análise das funções desse elemento narrativo e estilístico em imagens isoladas e nos fotogramas dos filmes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*O Gabinete do Dr. Caligari*, 1919, Dir. Robert Wiene), e *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, uma sinfonia do horror*, 1922, Dir. F. W. Murnau).

Alguns poderiam argumentar que talvez esse não seja um procedimento legítimo, já que se trata de dispositivos diferentes, quais sejam a pintura e/ou fotografia e a imagem em movimento. Subjaz a esse posicionamento a compreensão de que as cenas cinematográficas não podem ser analisadas como imagens isoladas, como é habitual nas artes figurativas. Geralmente, as primeiras formam unidades

1 Originalmente publicado nos Anais da III Jornada de Cinema e Ficção Audiovisual 2017.

espaço-temporais pela combinação, na montagem, de vários planos filmados no mesmo cenário. Essa fragmentação é própria da montagem contínua.

No entanto, a montagem sintética do cinema expressionista, “que permite contrapor dois planos no seu sentido pictórico no interior do mesmo plano cinematográfico” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1996, p. 49), resiste à dita fragmentação, como aponta o historiador da sombra Victor Stoichita. O estudioso romeno julga o procedimento válido no caso específico do expressionismo alemão, já que Robert Wiene e Friedrich Wilhelm Murnau, entre outros diretores representantes dessa corrente cinematográfica, declararam-se abertamente influenciados pela pintura do passado. Assim, Stoichita analisa os fotogramas dos filmes expressionistas como se se tratasse de imagens isoladas, “como antigos quadros, desenhos ou gravuras”² (1999, p. 142).

Embasados por essa metodologia, nós também, por meio de uma sucinta análise de mitos e lendas, inferimos conotações demoníacas das sombras e apontamos as funções narrativas e estilísticas desse elemento fílmico na *mise-en-scène* do cinema expressionista alemão.

FUNÇÕES DA SOMBRA NO CINEMA EXPRESSIONISTA ALEMÃO

No ano de 1916, ao mesmo tempo em que os exércitos germânicos lutavam nos campos de batalha europeus, na I Guerra Mundial, o governo alemão decidia criar uma indústria cinematográfica para limitar a invasão de filmes dos inimigos franceses, ingleses e americanos, e também para produzir, divulgar e comercializar os filmes do seu país (BORDWELL & THOMPSON, 1993). Dessa forma, com o apoio do poderoso Deutsche Bank, nasce em 1917 a UFA (Universum Film A.G.).

Bordwell e Thompson salientam que a partir de 1918 essa indústria cinematográfica desenvolveu sobretudo três tipos de filmes: de aventuras, de caráter sexual e históricos, “que imitavam as populares epopeias históricas italianas do período de pré-guerra” (BORDWELL; THOMPSON, 1993, p. 460). Porém, em 1919 uma empresa independente chamada Decla-Bioscop produziu um ousado roteiro dos então desconhecidos Carl Mayer e Hans Janowitz, o qual sugeria uma forma estilizada. Para transformar esse roteiro em imagens, o cenógrafo Hermann Warm e os pintores Walter Röhrig e Walter Reimann propuseram recorrer à produção no estilo expressionista, que já tinha se desenvolvido na pintura, no teatro e depois na literatura. Nesse movimento de vanguarda

as formas estão distorcidas e exageradas, de forma pouco realista, com fins expressivos. Os atores levam frequentemente muita maquiagem e se movem de forma espasmódica ou lenta e sinuosa. E o que é mais importante, todos estes elementos da *mise-en-scène* interagem graficamente para criar uma composição

² As traduções são de nossa responsabilidade, salvo se houver menção contrária.

global. Os personagens não existem simplesmente dentro de um cenário, senão que, ao contrário, formam elementos visuais no interior do cenário³ (BORDWELL & THOMPSON, 1993, p. 461).

Assim, com o aporte desses profissionais, nasce o primeiro filme dessa corrente artística, intitulado *Das Cabinet des Dr. Caligari (O Gabinete do Dr. Caligari)*, que conta a história de uma série de assassinatos perpetrados numa fictícia cidade do norte de Alemanha por um sonâmbulo chamado Cesare (Conrad Veidt) dominado pelo maléfico poder hipnótico do personagem-título (Werner Krauss).

A estilização extrema desse filme, dirigido por Wiene, fez que ele seja “de fato como uma pintura ou uma xilografia expressionista em movimento” (BORDWELL & THOMPSON, 1993 p. 461). A *mise-en-scène*⁴ do cinema expressionista – influenciada pela obra de pintores como Goya, Van Gogh, Nolde, Klee, Munch, Kokoschka e Kubin, assim como pelo teatro de Max Reinhardt (GUBERN, 2000, p. 137) – deforma e aumenta as sombras dos personagens, para realçar sua maldade interior. O expressionismo “opera com as trevas e a luz, o fundo negro opaco e o princípio luminoso: as duas potências se acoplam, se abraçam como lutadores e dão ao espaço uma intensa profundidade, uma perspectiva acusada e deformada que se preencherá de sombras”⁵ (DELEUZE, 1984, p. 163).

Iluminando os cenários de diferentes ângulos, com luzes duras que exploram a plasticidade das sombras, a *mise-en-scène* expressionista trabalha o contraste entre a luz e a sombra. Como lembra Eisner, “a nostalgia do claro-escuro e das sombras, inata nos alemães, evidentemente encontraram na arte cinematográfica um modo de expressão ideal (EISNER, 2002, p. 25). O estilo, desenvolvido na arte pictórica pelo mestre italiano Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio, levou ao extremo o contraste entre a luz e a sombra. Esse artista usava como modelos para suas cenas sacras pessoas comuns, inclusive de camadas empobrecidas e marginais da sociedade; “a luz nos seus quadros, não faz parecer mais suaves e graciosos os corpos, mas é dura e quase ofuscante no seu contraste com as sombras profundas” (GOMBRICH, 1995, p. 393). Como lembra Gombrich (2014, p. 57), “muitos artistas do século XVII foram rapidamente convertidos para o idioma de Caravaggio e o estilo

3 Na tradução ao espanhol de Yolanda Fontal Rueda: “Las formas están distorsionadas y exageradas, de forma poco realista, con fines expresivos. Los actores llevan a menudo mucho maquillaje y se mueven de forma espasmódica o lenta y sinuosa. Y lo que es más importante, todos estos elementos de la puesta en escena interactúan gráficamente para crear una composición global. Los personajes no existen simplemente dentro de un decorado, sino que más bien forman elementos visuales en el interior del decorado.”

4 A *mise-en-scène* compreende “[t]odos os elementos diante da câmara que serão gravados: a decoração e os adereços de palco, a iluminação, o figurino e a maquiagem, e o comportamento dos personagens.” Na tradução ao espanhol de Yolanda Fontal Rueda: “Todos los elementos situados delante de la cámara que se van a fotografiar: los decorados y el atrezzo, la iluminación, el vestuario y el maquillaje, y el comportamiento de los personajes” (BORDWELL & THOMPSON, 1993, p. 496).

5 Na tradução ao espanhol de Irene Agoff: “Hemos visto cómo opera el expresionismo con las tinieblas y la luz, el fondo negro opaco y el principio luminoso: las dos potencias se acoplan, se abrazan como luchadores y dan al espacio una intensa profundidad, una perspectiva acusada y deformada que se va a llenar de sombras.”

tenebroso (escuro) conquistou não apenas partes da Itália, mas também regiões inteiras do norte, onde culminou na arte de Rembrandt”⁶. De tal sorte que o estilo desenvolvido pelo milanês chegou a todos os cantos da Europa.



Figura 1 – Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Supper at Emmaus*, 1601.

Fonte: National Gallery, Londres (apud GOMBRICH, 2014, p. 56).

Como vemos na pintura do mestre italiano, *A ceia em Emaús* (figura 1), que representa o ápice do episódio 24 descrito no Evangelho de Lucas – quando o Cristo ressuscitado é reconhecido por seus discípulos no momento em que abençoa os alimentos –, a iluminação nasce de uma fonte de luz artificial, que se encontra localizada no lado esquerdo do quadro (possivelmente uma lareira). O efeito dessa escolha é destacar, pelo contraste entre a luz e a sombra, Jesus e seus discípulos, sugerindo que a ação ocorre à noite. Nessa *mise-en-scène*, as sombras projetadas⁷ (como a sombra do braço de Jesus, que se projeta no seu próprio corpo e a sombra que ele projeta na parede) e inerentes⁸ (a exemplo da sombra na palma da mão esquerda do homem que tem os braços estendidos) localizam os objetos e as personagens na profundidade de campo. É o caso, por exemplo, da sombra projetada do prato de comida sobre a toalha de mesa branca, que faz que o objeto se localize no primeiro plano da perspectiva. No segundo plano vemos os personagens, e, finalmente, no terceiro plano vemos a sombra projetada de Jesus na parede.

6 No original: “many artists of the seventeenth century were rapidly converted to Caravaggio’s idiom, and the *tenebroso* (dark) style conquered not only parts of Italy but also whole regions of the north where it culminated in the art of Rembrandt.”

7 A sombra projetada se produz quando um corpo bloqueia a luz (BORDWELL & THOMPSON, 1993, p. 152).

8 “Uma sombra inerente (ou sombreado) se produz quando a luz não consegue iluminar parte de um objeto devido à forma ou às características de sua superfície” (BORDWELL & THOMPSON, 1993, p. 52). Na tradução de Yolanda Fontal Rueda: “Una sombra inherente se produce cuando la luz no consegue iluminar parte de un objeto debido a la forma o las características de su superficie”.

Assim, nessa obra as sombras são elementos narrativos e estilísticos que sugerem uma configuração espaço-temporal da ação representada no quadro e, também, como aponta Gombrich, dão concretude e solidez aos objetos e à presença dos personagens.

Por outro lado, na obra *A Man Seated Reading at a table in a lofty Room* (figura 2), de um seguidor de Rembrandt, a ação representada tem lugar no período da manhã, já que a iluminação simula a luz do sol matinal que ingressa pela janela e pela porta do lado esquerdo da acomodação, criando um fino contorno luminoso no personagem e nos objetos que estão cobertos pelas sombras. Assim, o contraste entre a luz e a sombra determina o horário do dia no qual acontece a ação representada na pintura.



Figura 2 – Follower of Rembrandt, *A Man Seated Reading at a table in a lofty Room*, about 1628 – 30.

Fonte: National Gallery, Londres (apud GOMBRICH, 2014, p. 82).

As sombras podem, ainda, substituir os corpos que as projetam, como se dá, por exemplo, na pintura *Golgotha: Consummatum est* (figura 3). Nessa obra, que é uma representação do lugar no qual, segundo relatos bíblicos, crucificaram o Nazareno, junto a outros dois, a luz do fim da tarde projeta as sombras dos corpos crucificados, criando uma atmosfera de desolação. Dessa forma, as sombras cumprem a função de substituir os corpos que se encontram fora do quadro e, como aponta Gombrich, criam um estado de ânimo particular no espectador. Também é de se notar que, assim como na pintura anterior, a direção das sombras determina o horário do dia no qual teve lugar a ação representada na pintura.



Figura 3 – Jean-Leon Gérôme, *Golgotha: Consummatum est*, 1867.

Fonte: Musée d'Orsay, Paris (apud GOMBRICH, 2014, p. 97).

Por outro lado, o estudioso austríaco radicado na Inglaterra aponta que as sombras também podem ser exploradas para sugerir algo que não existe, criando “impressionantes efeitos pela possibilidade de modelar e distorcer seus volumes das maneiras mais inesperadas”⁹ (GOMBRICH, 2014, p. 99). Essa manipulação ressalta a alteridade da sombra, a qual deixa, assim, de ser uma réplica do corpo que a projeta. Dessa maneira, o famoso historiador da arte destaca que o hábil manuseio das sombras, mencionado por Platão quatro séculos antes de Cristo, permite representar histórias fantasmagóricas e demoníacas.

É o que vemos, por exemplo, na gravura *A dança da sombra* do pintor holandês Samuel van Hoogstraten (figura 4): uma fonte de luz dura, em direção *contre-plongée*¹⁰, projeta diferentes sombras na parede. As pessoas que obstruem a luz projetam sombras que se distorcem e se avultam de acordo com a distância que elas mantêm em relação à fonte de luz. Segundo Stoichita (1999, p. 134), “o extraordinário aumento do tamanho das sombras corre paralelo com sua demonização”¹¹. Para o pesquisador, “as raízes desse fenômeno devem buscar-se na profundidade do inconsciente coletivo”¹² (*Ibidem*, 1999, p. 136), que é, nos dizeres de Jung, “a parte da psique que conserva e transmite a comum herança psicológica da humanidade”¹³

9 “What creates the striking effect in the manipulated shadow is the possibility of animating the shape and of distorting it in the most unexpected ways.”

10 A iluminação *contre-plongée* sugere que a luz se origina de embaixo do sujeito” (BORDWELL & THOMPSON, 1993, p. 154). Na tradução ao espanhol de Rueda: “la luz contrapicada sugiere que la luz procede de debajo del sujeto”.

11 Na tradução ao espanhol de Anna María Coderch: “el extraordinario aumento del tamaño de las sombras corre paralelo con su demonización.”

12 Na tradução ao espanhol de Luis Escolar Barerio: “Las raíces de este fenómeno deben buscarse en la profundidad del Inconsciente Colectivo...”

13 Na tradução ao espanhol de Luis Escolar Barerio, Henderson afirma que “Jung llamó ‘el inconsciente colectivo’, es decir, esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad.”

(HENDERSON, 1995, p. 107).

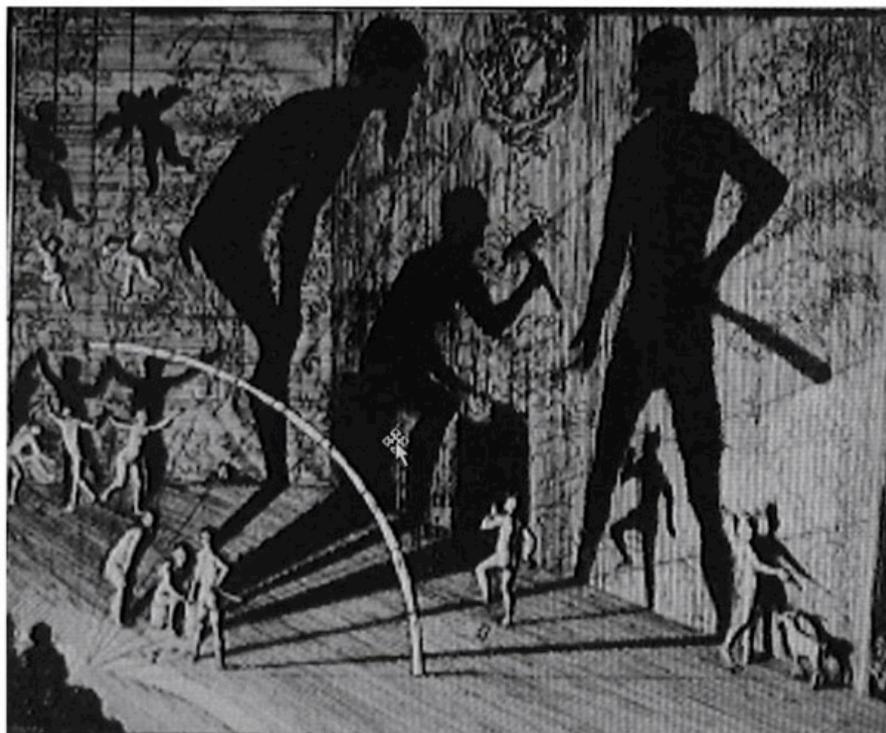


Figura 4 – Samuel van Hoogstraten, *A dança da sombra*, 1678.

Fonte: Gravura para *Inteyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (apud STOICHITA, 1999, p. 135).

Segundo Stoichita (1999, p. 102) “[a] distorção e amplificação da sombra é uma das técnicas mais utilizadas pelas artes figurativas para mostrar a carga negativa de uma personagem”¹⁴. O estudioso avalia que, no pensamento platônico,

[a] sombra representa o estágio mais distanciado da verdade. Na alegoria da caverna a sombra era necessária como polo que se opõe de maneira absoluta à luz do sol. Ali, e mais adiante, a sombra aparecerá fundamentalmente carregada de negatividade; negatividade que, ao longo de todo o seu percurso pela história da representação ocidental, não chegará a perder por completo jamais¹⁵ (STOICHITA 1999, p. 29).

Reconhecemos a referida carga negativa da sombra, igualmente, no desenho datado de 1604 de Jacques Gheyn II (figura 5), *Três bruxas buscando um tesouro escondido*.

¹⁴ “La distorsión y amplificación de la sombra es una de las técnicas más utilizadas por las artes figurativas para mostrar la carga negativa de un personaje.”

¹⁵ “La sombra representa el estadio más alejado de la verdad. En la alegoría de la caverna la sombra era necesaria como polo que se opone de manera absoluta a la luz del sol. Allí, y más adelante, la sombra aparecerá fundamentalmente cargada de negatividade; negatividade que, a lo largo de todo su recorrido por la historia de la representación occidental, no llegará a perder por completo jamás.”



Figura 5 – Jacques Gheyn II, *Três bruxas buscando um tesouro escondido*, 1604, desenho 28 x 40.8 cm.

Fonte: Ashmolean Museum, Oxford (apud STOICHITA, 1999, p. 138).

Nesse desenho notamos, entre vários elementos, um corpo destroçado, crânios humanos, ossadas de animais, potes com ingredientes para feitiçaria, morcegos, ratos e gatos ao redor de três bruxas que preparam um feitiço. Do lado esquerdo do quadro, evola-se a fumaça de algo queimando. Desse lugar se origina uma primeira fonte de luz “suave”, que cria uma iluminação difusa. A segunda fonte de luz, “dura”, cria sombras claramente definidas, e nasce de uma lâmpada pendurada no centro do quadro que ilumina em direção *contre-plongée* a mulher que está de pé e projeta sua sombra distorcida e ampliada na parede. De acordo com Stoichita:

Efetivamente, o detalhe mais interessante desse desenho, o qual lhe confere toda a força do sinistro que persegue Gheyn, é a fantástica e gigantesca silhueta que uma das bruxas projeta sobre a parede da caverna. Essa sombra que, por suas proporções, sai da ordem do natural, é uma metáfora dos poderes ocultos que permitem materializar a escalada do mal.¹⁶ (*Ibidem*, 1999, p. 139)

O crítico e escritor registra que, no primeiro dicionário de língua francesa do século XVII, “época na qual a representação ocidental cristaliza seus valores teóricos fundamentais”, lemos a seguinte acepção do termo: “SOMBRA se toma por inimigo quimérico. Combatemos ainda nossa própria sombra? Diz-se de nossas suspeitas e nossos pensamentos”¹⁷ (STOICHITA, 1999, p. 144). Para o historiador da arte

16 “Efectivamente, el detalle más interesante de este dibujo, el que le confiere toda la fuerza de lo siniestro que persigue Gheyn, es la fantástica y gigantesca silueta que una de las brujas proyecta sobre la pared de la cueva. Esta sombra que, por sus proporciones, sale del orden de lo natural, es una metáfora de los poderes ocultos que permite materializar la escalada del mal.”

17 “Consultando el léxico del siglo XVII, o sea el de la época en que la representación occidental cristaliza

romeno, tal definição “nos fala de uma interiorização da sombra enquanto projeção pessoal, enquanto zona escura da alma, onde nasce a negatividade interior”¹⁸ (*Ibidem*, 1999, p. 144).

BREVE ARQUEOLOGIA DA SOMBRA

Como aponta Otto Rank (2014, p. 49), os estudiosos do folclore dos povos nativos “destacam a sombra como equivalente da alma do ser humano”:

A mesma palavra que os tasmânicos utilizam para sombra utilizam também para espírito; os índios algonquinos chamam a sombra de uma pessoa de ‘sua alma’; na língua quiche, *nahib* serve para ‘sombra, alma’; a palavra do aruaque *neja* significa: ‘sombra, alma, imagem’; os abipões tinham apenas uma palavra, *loákal*, para ‘sombra, alma, eco, imagem’ “...(*Ibidem*, 2014, p. 49)

Também, no mundo inferior grego, os mortos deambulavam como ‘sombras’ anônimas (BELTING, 2007, p. 222). É o que nos mostra Homero, ao relatar a visita do herói Odisseu aos infernos, em busca da alma do tebano Tirésias, para que a sombra do adivinho cego lhe contasse seu destino. Dessa forma, na cultura grega as sombras foram associadas com a morada dos mortos, visto que a imaginação helênica empregava a palavra *skia*, que quer dizer “sombra”, para as figuras do reino de Hades (HILLMAN, 2004, p. 84).

Para os gregos o além estava dividido entre o Olimpo, o lugar no qual viviam os deuses imortais, e o escuro Hades, habitado tão somente por sombras. Para o cristianismo, o além também se divide em dois lugares totalmente diferentes, céu e inferno. O espaço denominado Hades, palavra que designa tanto o local quanto o deus que o preside, torna-se o inferno dos cristãos, o qual é regido pelo diabo, apelidado “Príncipe das Trevas” e chamado, em inglês e em espanhol, de “senhor das sombras”¹⁹. De acordo com Umberto Eco:

[n]ão é o Apocalipse o que introduz no mundo cristão a ideia de inferno. Muitas religiões já tinham concebido muito antes um lugar geralmente subterrâneo pelo qual vagueiam as sombras dos mortos. Ao Hades pagão acode Deméter, em busca de Perséfone, raptada pelo rei dos infernos e desce Orfeu para salvar Eurídice, e nele se aventuram Ulisses e Eneias. De um lugar de pena fala o Corão. No antigo testamento encontramos alusões a uma “morada dos mortos” [...], porém, mais explicativos são os Evangelhos, nos quais se menciona o Abismo e sobretudo a Geena e seu fogo eterno [...]. A Idade Média abunda em descrições dos infernos e em relatos de viagens infernais, desde a *Navegação de São Brandão* e a *Visão de Tundal*, da *Babilônia infernal*, de Giacomino de Verona, ao *Livro das três escrituras*, de Bonvesin de la Riva. Em todos esses, em Virgílio (*Eneida* VI) e provavelmente

sus valores teóricos fundamentales, leemos que una de las acepciones del término «sombra» contenidas en el primer diccionario de lengua francesa dice: SOMBRA, se toma por enemigo quimérico. ¿Combatimos aun nuestra propia sombra? Se dice de nuestras sospechas y de nuestros pensamientos.”

18 “Esta definición nos habla de una interiorización de la sombra en cuanto proyección personal, en cuanto zona oscura del alma, donde nace la negatividad interior.”

19 Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=UBt4jVS&o=h>.

também na tradição árabe (se cita um Livro da escada do século VIII, no qual se conta uma viagem de Maomé aos reinos de ultra tumba), se inspirará Dante para escrever seu *Inferno*²⁰ (ECO, 2007, p. 82).

Por meio dos mitos, das lendas, da pintura e da literatura conhecemos a geografia dos domínios íferos. Nesse espaço tenebroso, no lugar do deus Hades, que era, como lembra Sanford, “simplesmente o soberano do reino dos mortos”, encontra-se, a partir do Cristianismo, Lúcifer, que, ao contrário do personagem da mitologia grega, relativamente passiva, “domina as almas dos condenados ao inferno” (SANFORD, 1988, p. 29). Portanto, se antes as sombras evocavam o medo do desconhecido representado pelo território dos mortos, elas adquirem na Cristandade conotações demoníacas, representando a luta entre o bem e o mal desencadeada pela queda do homem e simbolizada no contraste entre a luz e a sombra. Assim, no Novo Testamento:

[e]ssa dimensão teofânica da luz torna-se onipresente: o Cristo é a luz do mundo, afasta os justos do império do mal e do “príncipe das trevas”, os faz aceder à Jerusalém celeste, onde eles verão Deus face a face e serão iluminados para sempre. Por essa razão, o branco, a cor do Cristo e da luz, é também a cor da glória e da ressurreição; ao contrário, o preto (a cor da sombra) aparece como a cor de Satã, do pecado e da morte” (PASTOREAU, 2011, p. 28).

Da mesma forma, o expressionismo, no qual se encontram atavismos irracionais procedentes do arcano romantismo alemão (SANCHEZ-BIOSCA, 1990), transportará esse conflito na sua *mise-en-scène*. Como salienta Bertrand Lira, “é atribuída aos filmes expressionistas uma iluminação dramática, altamente contrastada, onde a oposição claro-escuro sintetiza o embate entre forças do Bem e do Mal comum nos seus enredos” (2008, p. 128). Jacques Aumont aponta que o cinema expressionista alemão explorou a relação simbólica entre escuridão e malefício, lembrando que Lotte Eisner inventou o epíteto “demoníaco” para destacar o amor germânico pela sombra (AUMONT, 2014, p. 299). Segundo a historiadora do cinema de Weimar, a sombra projetada pelos personagens expressionistas é um sócia singular, um *alter ego* tenebroso que se torna a imagem do destino (EISNER, 2002, p. 95).

20 Na tradução de Maria Pons Irarazábal: “no es el Apocalipsis el que introdujo en el mundo cristiano la idea de infierno. Muchas religiones ya habían concebido mucho antes un lugar generalmente subterráneo por donde vagan las sombras de los muertos. Al Hades pagano acude Deméter en busca de Perséfone raptada por el rey de los infiernos y desciende Orfeo para salvar a Eurídice, y en él se aventuran Ulises y Eneas. De un lugar de pena habla el Corán. En el Antiguo Testamento encontramos alusiones a una “morada de los muertos” [...] más explícitos son los Evangelios, en los que se menciona el Abismo y sobre todo el Gehena y su fuego eterno [...] La Edad Media abunda en descripciones de los infiernos y en relatos de viajes infernales desde la *Navegación de San Brandán* a la *Visión de Tundal*, de la *Babilonia Infernal*, de Giacomino de Verona, al *Libro de las tres escrituras*, de Bonvesin de la Riva. En todos estos, en Virgilio (Eneida, VI) y probablemente también en la tradición árabe (se cita un Libro de la escala del siglo VIII, Donde se cuenta un viaje de Mahoma a los reinos de ultratumba), se inspirará Dante para escribir su *Infierno*.”

O DOMÍNIO DAS ALMAS E A PESTE

Inferimos as conotações demoníacas da sombra dos personagens expressionistas num fotograma do primeiro filme desse movimento artístico, “*O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), (figura 6), no qual o protagonista, interpretado pelo ator Werner Krauss, projeta uma sombra sinistra, que lembra a gravura *Três bruxas buscando um tesouro escondido* (figura 5). Esse elemento destaca o poder maléfico de Caligari sobre suas vítimas, da mesma forma que o diabo se impõe às almas dos condenados ao inferno. Segundo Stoichita, a sombra de Caligari é uma “exteriorização do interior do personagem”, uma imagem da cor das trevas, que transluz o que o personagem é (STOICHITA, 1999). Otto Rank aponta que em vários contos e lendas o tamanho da sombra se relaciona com a força do personagem, a qual cresce ou diminui de acordo com o comprimento de sua sombra (2014, p. 89). Assim, esse elemento narrativo e estilístico expressa o poder demoníaco do protagonista, que, por meio da hipnose, induz o sonâmbulo Cesare a cometer vários assassinatos, da mesma forma que, conforme Kracauer, o *Führer* usava seu poder hipnótico para controlar o povo alemão. Segundo o estudioso, Hitler seria o primeiro a praticar, na esfera política, o domínio da alma em grande escala (KRACAUER, 1985, p. 73). Por conseguinte, a sombra que o malvado personagem projeta é uma força demoníaca que ousa desafiar Deus.



Figura 6 – Fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, 1919

Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari*, 1919, dirigido por Robert Wiene. Alemanha (apud STOICHITA, 1999, p. 155).

O filme expressionista *Nosferatu, uma sinfonia do horror*, realizado em 1922 pelo diretor alemão F. W. Murnau, é uma versão livre da novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker. No filme, os nomes dos personagens foram mudados para não infringir direitos de autor então vigentes. O enredo do longa-metragem se desenvolve seguindo a informação dos fatos ocorridos em Bremen em 1838, cuja fonte fictícia

é um diário apócrifo de um historiador da cidade, Johann Cavallius (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1990, p. 316). Segundo esse documento, o corretor de imóveis Hutter viajou para a Transilvânia para oferecer uma propriedade ao conde Orlok. Este era, na verdade, o vampiro Nosferatu, o mesmo que viajou num navio até Bremen para tomar posse da propriedade. Junto com o vampiro teriam chegado os ratos, que espalharam a peste negra na cidade. Na película, Nosferatu é eliminado pelo sacrifício de Ellen, a esposa de Hutter, que oferece seu sangue ao vampiro para salvar a coletividade da epidemia.

Assim como o demônio, que nos evangelhos é “responsável por uma infinidade de doenças humanas” (SANFORD, 1988, p. 49), o vampiro simboliza a Peste Negra que os povos medievais personificaram “como uma horrível força demoníaca que estava além do controle e da compreensão humanos” (HARARI, 2015, p. 7). De fato, o horror que Nosferatu provoca vem da identificação do vampiro com a peste (KRACAUER, 1985, p. 80).

Por conseguinte, a sombra do vampiro (figura 7) é um instrumento ativo, um “actante maléfico” (STOICHITA, 2009) que transmitirá a moléstia num universo civilizado. De acordo com Sanchez-Biosca, “Nosferatu exerce sobre tudo ao seu redor um efeito de contágio” (1990, p. 320). Assim o vampiro, que, como uma praga diabólica, está prestes a contagiar suas vítimas, se metamorfoseia em vários elementos fílmicos dessa obra. “[D]escobrimos o animalismo vampírico de Nosferatu nas moscas que Knock ingere, do mesmo modo que advertimos uma prolongação da figura filiforme do vampiro nos arcos góticos que se encontram ao seu redor (figura 8)” (SANCHEZ-BIOSCA, 1990, p. 320).



Figura 7 – Fotograma do filme *Nosferatu*

Fonte: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, Direção: Friedrich Wilhelm Murnau, Alemanha



Figura 8 – Fotograma do filme *Nosferatu*

Fonte: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, Direção: Friedrich Wilhelm Murnau, Alemanha

Seguindo esse raciocínio, os pesquisadores Michel Bouvier e Jean-Louis Leutrat, autores do ensaio “Nosferatu, o vampiro, de F. W. Murnau”, apontam nas formas sombrias e nos *catch*²¹ pretos, recorrentes na *mise-en-scène* desse filme, uma “ameaça iminente, porém oculta” (apud AUMONT, 1990, p. 198). Esses elementos fílmicos dão indícios da aparição do monstro, ainda oculto na escuridão. Bouvier e Leutrat observam que “as camadas de sombra ao redor dos planos têm algo de inquietante, como se nelas se refugiasse o marginal” (apud AUMONT, 1990, p. 197).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como lembra Bertrand Lira, no cinema expressionista, “a luz e a sombra, além de estruturar a cena, demarcar o espaço, conferir relevo à imagem, são modeladas para criar uma atmosfera de forte poder simbólico, inclusive ao deformar a aparência dos objetos e do cenário” (2008, p. 128). Dessa forma, a sombra em contraste com a luz localiza os personagens na *mise-en-scène* e, às vezes, os substitui. No entanto, ao contrário da pintura naturalista, que representa a realidade objetiva na qual o contraste entre a luz e a sombra determina a localização das personagens, o horário no qual acontece ação e a atmosfera da cena; o expressionismo, cujo dispositivo de iluminação imita a luz do fogo, distorce e amplia o tamanho das sombras para, com

21 Uma tela opaca colocada na câmera ou na positivadora que bloqueia parte da imagem e muda a forma da imagem fotografada. Deixando uma boa parte com uma cor opaca. Quando se veem no ecrã, a maioria dos catches são pretos, embora possam ser brancos ou coloridos (BORDWELL & THOMPSON, p. 492). Na versão ao espanhol: “Una pantalla opaca colocada en la cámara o en la positivadora que bloquea parte de la imagen y cambia la forma de la imagen fotografiada, dejando una buena parte con un color opaco. Cuando se ven en la pantalla, la mayoría de los catches son negros, aunque pueden ser blancos o de colores.”

essa manipulação, contar histórias fantasmagóricas e demoníacas localizadas em espaços atemporais de ecos remotos.

Concluindo, por meio deste breve estudo, defendemos a carga negativa da sombra e as possíveis funções narrativas e estilísticas desse elemento fílmico fundamental na *mise-en-scène* expressionista. No cinema dessa vertente artística, as sombras de personagens sinistros expressam seu poder maléfico e destrutivo. De certa forma, portanto, esses filmes, de forma profética, antecipam acontecimentos sociais concretos que pareciam fictícios e tornaram-se realidade: a sujeição do povo alemão a um ditador megalômano e a volta de uma antiga ordem mundial regida por mitos raciais (pelo valor do sangue), que pretendia destruir a civilização como existia à época. Assim, irremediavelmente, afundada na regressão, a maioria dos alemães não conseguiu evitar se submeter a Hitler. Poder-se-ia afirmar, então, que o povo alemão sucumbiu ao que o cinema nacional desde seu começo, imaginou (KRACAUER, 1985, p. 253).

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Materia de imágenes, redux*. Traducción Mariel Manrique / Hernán Marturet. Cantabria: Shangrila, 2014.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducción Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz, 2007.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Traducción Yolanda Fontal Rueda. Barcelona: Paidós, 1993.

DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducción Maria Pons Irarazábal. Barcelona: Penguin Random House, 2007.

EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Tradução Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Shadows: The depiction of cast shadows in western art*. London: Yale University Press, 2014.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Historia del arte*. Tradução: Rafael Santos Torroella. Hong Kong: Editorial Diana, 1995.

GUBERN, Román. *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

HARARI, Yuval Noah. *Homo Deus, uma breve história do amanhã*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015.

HENDERSON, Joseph. Los mitos antiguos y el hombre moderno. In: JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Traducción Luis Escolar Bareño. Barcelona: Paidós, 1995.

- HILLMAN, James. *El sueño y el inframundo*. Traducción Carles Àvila. Barcelona: Paidós, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Traducción Luis Escolar Bareño. Barcelona: Paidós, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Traducción de Héctor Grossi. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- LIRA, Bertrand. *Luz e Sombra: Uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens no cinema expressionista alemão e do cinema noir americano*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Rio Grande do Norte, UFRN, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13678>>. Acesso em: 24 ago. 2017.
- PASTOREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. Tradução: Lea P. Zilberlicht. São Paulo: Senac, 2011.
- RANK, Otto. *O duplo*. Tradução: Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre: Dublinense, 2014.
- ROBALINO, Juan; NAZARIO, Luiz. Análise da carga negativa da sombra por meio de um breve estudo de mitos, imagens e filmes. *Revista Trama*, Rio de Janeiro, 2017
Disponível em: <<http://periodicosbh.estacio.br/index.php/trama/article/view/3692>>. Acesso em: 21 nov. 2017.
- ROBALINO, Juan. A sombra no cinema: análise da carga negativa da sombra. Belo Horizonte: UFMG, Tese (Doutorado em Artes), 2017. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LOMC-BBYHBT>>. Acesso em: 21 nov. 2017
- SÁNCHEZ-BIOZCA, Vicente. *El Montaje Cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1996.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, 1990.
- SANFORD, John A. *Mal: o lado sombrio da realidade*. Tradução Silvio José Pilon, José Silvério Trevisan. São Paulo: Paulus, 1988.
- STOICHITA, Victor. *Breve historia de la sombra*. Traducción Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 1999.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.

FILMOGRAFIA

- Das Cabinet des Dr. Caligari (O Gabinete do Dr. Caligari)*, 1919, Dir. Robert Wiene, Alemanha.
- Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, uma sinfonia do horror)*, 1922, Dir. F. W. Murnau, Alemanha.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise do discurso 9, 15, 16, 384, 387

Aparecido alves machado 173, 174, 179, 180, 181, 182, 190, 191

Aprendizagem 19, 20, 21, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 85, 86, 87, 90, 91, 94, 96, 98, 99, 100, 105, 108, 109, 114, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 126, 150, 155, 158, 159, 160, 270, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 294, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 349, 350, 355, 358, 359, 360, 361, 362, 363

C

Cinderelas do campo 173, 174, 175, 179, 180, 182, 183, 184, 190, 191, 192

Compreensão oral 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84

Comunicação 25, 28, 32, 46, 47, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 77, 78, 80, 81, 85, 87, 88, 89, 91, 94, 96, 97, 105, 106, 122, 125, 143, 144, 149, 157, 160, 161, 180, 272, 273, 274, 277, 288, 293, 295, 299, 306, 309, 337, 339, 340, 342, 347, 348, 376, 378, 398

Conhecimento 2, 7, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 48, 49, 51, 54, 55, 65, 69, 70, 71, 72, 77, 78, 80, 82, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 117, 118, 121, 123, 137, 151, 152, 159, 164, 166, 167, 169, 211, 223, 247, 254, 268, 269, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 298, 303, 304, 306, 311, 313, 314, 316, 317, 319, 321, 324, 328, 329, 331, 333, 334, 337, 343, 344, 345, 347, 351, 352, 360, 387

Corpo 13, 113, 136, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 166, 167, 168, 169, 203, 219, 222, 223, 224, 225, 230, 231, 235, 237, 239, 278, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 355, 356, 357, 358, 361, 368

Currículo 17, 33, 37, 68, 69, 71, 72, 115, 117, 118, 121, 125, 232, 303, 351, 360

D

Discurso 8, 9, 10, 15, 16, 17, 27, 33, 39, 45, 78, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 115, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 131, 142, 154, 158, 213, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 251, 254, 266, 283, 286, 292, 297, 335, 344, 347, 364, 368, 369, 374, 378, 379, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 391, 392, 393, 394, 397, 398

E

Encontro 36, 37, 45, 49, 53, 54, 83, 92, 101, 134, 150, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 219, 230, 263, 274, 284, 290, 294, 297, 298, 316, 325, 326, 335, 337, 344, 348

Ensino de gramática 43, 44, 45, 46, 47, 63, 89

Ensino de língua 21, 23, 28, 30, 45, 48, 63, 66, 68, 73, 85, 119, 122, 123, 124, 127

Ensino de línguas 31, 33, 35, 36, 41, 74, 87, 88, 89, 119, 120, 125

Estratégias didático 17, 18, 22

Ética 88, 125, 126, 150, 157, 159, 162, 231, 261

F

Formação continuada de professores 41, 117

Formação do professor 31, 126

G

Gêneros textuais 26, 43, 44, 47, 50, 63, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 123

I

Indígena 193, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 358

L

Letramentos 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

Linguagem jornalística 9

Língua inglesa 1, 6, 7, 8, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 74, 75, 76, 81, 83, 84, 126, 139, 364

Língua portuguesa 4, 8, 9, 15, 16, 17, 18, 38, 44, 45, 47, 48, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 85, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 101, 102, 105, 107, 122, 124, 127, 128, 148, 149, 205, 217, 222, 364, 399

Língua portuguesa para surdos 73

Línguas estrangeiras 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 74, 75, 118, 247

Linguística aplicada 18, 32, 41, 97, 100, 102, 103, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 127

Literatura 5, 6, 18, 43, 44, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 60, 64, 94, 100, 102, 105, 107, 108, 109, 110, 115, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 138, 142, 144, 146, 148, 149, 163, 164, 165, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 188, 190, 191, 192, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 227, 231, 233, 241, 247, 248, 252, 257, 258, 259, 262, 265, 266, 267, 269, 338, 364, 367, 368, 378, 379, 382, 384

Literatura de cordel 43, 44, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 60, 64

Literatura sul-mato-grossense 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 190, 191, 192

Lugar das línguas 1

M

Mapuche 193, 194, 197, 198, 201, 202, 204, 205

Monitoria de língua portuguesa 93

Moodle 74, 75, 76, 80, 81, 83, 84

Mulher 112, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 204, 209, 239, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 288, 289, 290, 291, 332, 333, 334

Multimodalidade 31, 32, 33, 34, 35, 37, 41

O

O cortiço 112, 115, 163, 164, 165, 167, 168, 171, 172

Oralidade 24, 28, 29, 37, 40, 51, 54, 85, 86, 87, 89, 90, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 114, 115, 211, 213, 276, 277

P

Pedagógicas 17, 18, 22, 39, 50, 65, 66, 69, 71, 72, 73, 78, 84, 85, 87, 92, 93, 121, 155, 157, 158, 159, 332, 334

Perspectiva bilíngue 65, 66, 72

Podcast 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92

Poesia 49, 50, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 144, 145, 147, 148, 149, 165, 173, 177, 180, 188, 190, 207, 213, 216, 260, 299, 374

Política 1, 6, 7, 8, 88, 114, 120, 121, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 169, 177, 183, 187, 191, 201, 212, 215, 225, 231, 242, 250, 261, 266, 286, 292, 326, 329, 345, 348, 365, 366, 372, 375, 376, 377, 381, 385, 390, 392

Política linguística 1, 7, 8

Práticas pedagógicas 39, 50, 65, 66, 69, 71, 72, 121

Professores de língua materna 17

Proficiência 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 21, 80, 103

R

Representação feminina 163, 168

Romantismo 133, 135, 136, 144, 145, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 190, 191, 192, 213, 241, 259, 260, 261, 262, 267, 269

S

Sequência didática 43, 44, 49, 51, 52, 54, 55, 64, 85, 90

Simão Dias 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172

Subalternidade 193, 201, 212, 374

Subordinação 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 204

T

Tecnologias digitais de informação 85

V

Videoclipe musical 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40

 **Atena**
Editora

2 0 2 0