

O Enigma de Kaspar Hauser: o cinema como expressão dos valores e da linguagem

Verônica Martins Moreira*
Veralúcia Pinheiro**

Introdução

O filme *O enigma de Kaspar Hauser* é ambientado em 1828 e tem início com a imagem de um jovem acorrentado em um porão, maltrapilho, sujo e sem nenhum contato com o mundo exterior, mas alimentado por uma figura misteriosa. Logo em seguida, o indivíduo que mantém o personagem vivo, alimentando-o e até mesmo ensinando-lhe a andar e a escrever seu nome, retira aquela criatura isolada do porão durante a noite e o deixa em uma cidade próxima (Nuremberg) acompanhado de uma carta para o oficial da guarda. Na carta seu nome: Kaspar Hauser.

A proposta do presente artigo é analisar o filme: *O enigma de Kaspar Hauser*, considerado uma obra-prima do cinema alemão, no sentido de compreender o processo de consolidação de aquisição da linguagem no protagonista da obra, uma vez que este permaneceu toda a infância e parte da vida adulta em situação de reclusão sem nenhuma forma de interação social.

O cinema como objeto de estudo

No ano de 1895 os irmãos *Lumière* exibiram em público, as primeiras imagens que se moviam como algo mágico; porém, não tinham ainda ideia da dimensão que o projetor ganharia um século mais tarde. O fato de serem recursos audiovisuais de fácil compreensão uma vez que adotam uma linguagem mais rápida do que a leitura, a tevê e o cinema são hoje, ao lado da internet, os meios de comunicação de alta acessibilidade da maioria das classes sociais. Segundo Ferro (2010), no início do século XIX quando o cinema se populariza na Europa, as elites intelectuais, desdenhavam desse novo instrumento tecnológico, não o considerando digno de estar na lista dos meios de difusão cultural. Entretanto, com o passar

* Professora da rede estadual de educação do estado de Goiás. Mestre em Educação Linguagem e Tecnologias – pela Universidade Estadual de Goiás.

** Professora da Universidade Estadual de Goiás – Campus de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Doutora em Educação pela Unicamp.

dos anos tornou-se evidente a importância histórica e social do cinema, cujas imagens dinâmicas proporcionavam a documentação mais fácil e fidedigna dos registros.

Não obstante, quando atentamos para a importância que o cinema adquiriu – tanto como objeto de estudo quanto em nosso cotidiano – percebemos que enquanto representação, o filme transmite mensagens preche de significados. Pois, todas as imagens e sons obtidos pelo registro técnico do real criam um efeito de realidade imediato sobre o observador (NAPOLITANO, 2005). Desse modo, podemos dizer que o cinema se ancora na técnica, na cultura, na arte, no divertimento, na indústria, etc. Portanto, para examiná-lo a partir de um contexto dinâmico e enquanto prática social é preciso levar em conta sua relação com o público.

Entre os temas mais utilizados e conceituados acerca do estudo da história e da sociedade, o cinema tanto como documento de apoio, quanto como objeto de estudo, permaneceu por muito tempo periférico. Segundo Costa (1989), a afirmação do cinema ocorreu entre o final do século XIX e o início do século XX. Tal período, cunhado de *Belle Époque* é marcado por uma explosão de inovações técnico-científicas e culturais tais como os raios Roentgen (1895), o radium (1898), o telegrafo sem fio (1899), a teoria dos quanta de Max Planck (1900) e a publicação de *A interpretação dos sonhos* de Sigmund Freud (1900). Foram tempos marcados pela ascensão da ideologia nacionalista que se desenvolve sob a égide do imperialismo colonial.

Dos estudos já realizados sobre a historiografia do cinema poucos conseguiram um resultado significativo. De acordo com Viana (2006), um desses problemas remete ao fato da historiografia tradicional do cinema não ter sido feita por historiadores e sim por não-historiadores e outros cientistas sociais que se mostraram subordinados a uma ideologia cinematográfica dominante. Ainda segundo o autor, estes estudiosos poderiam avançar caso desenvolvessem questões de base teórica-metodológica, as quais lhes permitiriam romper com o processo de produção e de reprodução destas ideologias. Para o autor, os valores não são atributos naturais dos indivíduos, pois são atributos fornecidos a eles pelos seres humanos e o fato de não haver consenso entre estes demonstra isto. No entanto, as valorações que os seres humanos fornecem às coisas não são consensuais devido à divisão social do trabalho.

Nesse contexto, os filmes tornaram-se reflexo das ideologias, dos costumes e dos interesses dominantes. Desta feita, a divinização dos valores burgueses cria uma cadeia de

interesses e de critérios de análise que marginalizam todas as demais expressões culturais tornando-as incipientes e demasiado simplistas em relação à verdadeira obra de arte. Como resultado desse processo, as ideologias cinematográficas revelam as perspectivas dos indivíduos comprometidos com ela e com a conservação do *status quo*, uma vez que sistematiza e justifica um discurso técnico, supostamente científico com o objetivo de levar tais valores e ideologias (concebidas no seio das representações) ao domínio do cotidiano, como se tratasse de valores autênticos, ou melhor, como se fizessem parte da essência humana. Como afirma Debord (1997, p. 24), o consumidor real torna-se consumidor de ilusões, posto que a alienação do

Espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele.

O consumo que se expressa na aceitação dos filmes comerciais pelo público não quer dizer necessariamente que está destituído de uma visão crítica e, portanto, não possua qualidade como obra de arte. O que de fato merece nossa atenção é que a própria noção de qualidade já é um valor atribuído (valores distintos, qualidades distintas) e generalizar a perspectiva de que “todo” filme comercial é de pouca qualidade significa aderir à perspectiva elitista. Ao invés disso, importa considerar que todo filme é um produto construído historicamente e socialmente, logo, as mudanças sociais são fundamentais para sua análise. Bernardet (2003, p. 208) assevera que toda obra fílmica possui um sistema de significação e que “à medida que a análise progride, elementos do filme vão se carregando de significação, quer não tenham sido retidos inicialmente, quer se enriqueçam de novas significações”. É por meio desse processo progressivo que se consolida a impressão que o público dialoga com a obra.

O filme ou a produção cinematográfica propriamente dita é uma produção coletiva de caráter ficcional que transmite mensagens valorativas, cujas ideias, e sentimentos atendem a determinados objetivos. Em relação à ficção, o importante não é garantir uma reprodução fiel da realidade e sim identificar quais valores, sentimentos e concepções devem se manifestar como referencial da realidade mais conveniente a ser reproduzida. A estética, a linguagem e outros elementos presentes em uma obra fílmica são condicionados

socialmente, pois fazem parte e estão consideravelmente imbricadas em uma teia de relações sociais que orientam nossos valores. Ora, o cinema é um

Testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época [...] A forma com o filme reflete a sociedade não é em hipótese alguma, direta e jamais apresenta-se de maneira organizada (em circuitos lógicos e coerentes), mesmo que assim o aparente. (NOVA, s/d, p. 11).

Tanto a sociedade influencia a produção fílmica como esta influencia a sociedade. Assim, no processo de escolha do tema uma grande parte do conteúdo do filme é determinada pelos gostos e pelas expectativas do público, que posteriormente serão manipulados por esses mesmos filmes. Em ressalva aos filmes ditos históricos, Nova (s/d) lembra que, ainda que tais produções abordem fatos reais, nunca abandonaram sua condição de representação, ou seja, de algo que apenas aproxima-se da realidade não sendo esta de fato.

Bernardet (2004) nos alerta para a questão relacionada aos gêneros (ação, romance, comédia, etc), cuja diferenciação transmite ao público a ilusão de escolha a partir daquilo que mais lhe agrada. No entanto, essa é apenas uma estratégia comercial das produções, trata-se de um artifício mercadológico, pois os valores, a mensagem maniqueísta da luta do bem contra o mal continua a mesma. E é esta continuação que confirma gostos integrados em um sistema mais sutil que expressam os mesmos valores, os ambientes são quase os mesmos e a organização do enredo também é semelhante. Para a autora, os enredos mudam, mas obedecem a estruturas que tendem a permanecer ou mudam com muita lentidão.

De modo que o cinema incorpora esta valoração realizada pelo consumidor prevendo antecipadamente a parcela de público que determinado filme pode atingir. Contudo, o público não é uma massa amorfa totalmente manipulável; uma vez que a ida ao cinema não é obrigatória seu poder de atração torna possível à extirpação de mazelas em prol da lei que assegura a derrota dos bandidos e a vitória dos mocinhos, dos perigos reais, dos medos e inseguranças nem sempre possíveis em nossa realidade. A realidade social com seus conflitos e contradições é suficientemente sufocante.

Nesse sentido, *O enigma de Kaspar Hauser* critica os modelos de valores da Europa do século do XIX. Produzido na Alemanha no ano de 1974 tem duração de 101 minutos. Foi dirigido por Werner Herzog, um diretor associado ao movimento do Novo Cinema Alemão. Toda a trama se insere no gênero dramático e o elenco conta com atores como, Brigitte Mira, Elis Pilgrim, Enno Patalas, Gloria Doer, Hans Musau, Henry Van Luck, Michael Kroecker,

Volker Prechtel, Walter Ladengast, Willy Semmelrogge. A obra não apresenta o modelo norte-americano e hollywoodiano voltado para a cultura de massa, ao contrário traz reflexões ímpares acerca da sociedade europeia do século XIX.

O enigma da linguagem

“No domingo de pentecostes do ano de 1828, recolhemos na cidade de Nuremberg uma criatura abandonada que mais tarde chamamos de Kaspar Hauser. Ele mal sabia andar e só pronunciava uma frase. Depois contou-nos que logo após nascer viveu preso num calabouço. Ignorava o mundo exterior e a existência dos seres humanos, pois lhes deixavam seu alimento à noite enquanto ele dormia. Não tendo noção do que era uma casa, uma árvore ou a fala, até que um homem entrou onde ele jazia. O mistério de sua origem nunca foi esclarecido”. Este registro trata da aparição de um homem sozinho em uma praça de Nuremberg no ano de 1828, causando estranhamento e confusão por tratar-se de um homem adulto que não fala, não lê e mal consegue andar. As suposições alternam-se entre os adjetivos de ladrão, assassino ou um maníaco, todavia, trata-se apenas de um homem diferente, fora dos padrões conhecidos. Este homem supostamente proveniente de algum reino mágico desconhece o que a maioria das pessoas da época julga como natural: a fala.

Ao considerarmos que a semiologia desenvolve o estudo de uma fala¹, os signos podem ser encarados apenas como um fragmento dela, se entendendo pela combinação do conceito e da imagem acústica que pode ser uma palavra. Partindo desse pressuposto, o estudo das significações independentemente do seu conteúdo, é postulada por meio de uma relação direta entre dois termos: o significante e o significado. Barthes (1989) enfatiza que para Saussure o significado é o conceito, enquanto que a imagem é o signo. No entanto, embora exista uma variedade de nomenclatura, nosso intento é conceber a própria língua como um sistema de signos para em seguida analisar a linguagem como uma representação mental do real; estabelecida essa distinção passamos a compreender também a relação entre filme – entendido aqui enquanto imagens em movimento – e o próprio público, ou seja, o expectador.

¹ Para Joly (1996, p. 29) é possível dizer atualmente que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações e interpretações. Já Saussure define a semiologia como “a ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social”. (MARCONDES, 2009, p.89)

A partir da relação que se estabelece entre imagem e expectador, as obras fílmicas contemporâneas transformaram em consumidor massificado o dantes “apreciador” de filmes. Embora produzido na década de 1970, no *boom* hollywoodiano, a obra *O enigma de Kaspar Hauser* apresenta uma dinâmica diferente das apresentadas somente para o público comercial; esta segue a tradição alemã e representa um movimento artístico e cultural intitulado *Novo Cinema Alemão*² em uma tentativa de filmar histórias autênticas vivenciadas por pessoas reais, não mais moldados na arquitetura nazista em voga nas décadas 1930-40 do século passado. O mercado fílmico arrecada milhões e o consumidor deste é visto como um mero reprodutor que somente o assimila e o absorve sem considerá-lo em toda a sua pluralidade; avaliando o processo de significação como inerente à nossa vida cotidiana, o cinema como indústria passou a compreender o filme somente como um conjunto de imagens em movimento naturalizadas da realidade distorcida.

Concebido como uma aproximação da realidade, a obra fílmica por vezes camufla uma realidade concreta e apresenta um substrato desta última, não obstante, não é o que acontece no filme, pois, a partir de uma leitura reflexiva *O enigma de Kaspar Hauser*, denuncia entre outros aspectos os vícios de uma sociedade fechada em si mesma. Nela, o protagonista, observa e tudo lhe é estranho. Sua inserção na sociedade acontece de forma abrupta e difícil de ser compreendida; um ser adulto que nunca havia estabelecido qualquer interação se encontra só, diante da complexidade da estrutura social.

Ao longo do filme, observamos dois momentos cruciais: o primeiro sintetiza a condição humana do personagem que procura assimilar a fala e também as convenções sociais, em uma tentativa – inútil de que todos à sua volta passem a questionar seus próprios valores. A segunda se dá pela obtenção - embora incipiente, pois ainda não a domina – da linguagem, agora já carregada por uma interpretação essencialmente particular do mundo que o rodeia. A condição do personagem nos faz lembrar as reflexões de Foucault (2007, p. 44), sobre o mundo coberto de signos que devem ser decifrados, os quais “revelam semelhanças e afinidades, e por isso, não passam, eles próprios de formas de similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas”.

² Com a tomada de poder pelos nazistas em 1933, o cinema alemão, antes significativo e influente mundialmente, foi reorientado. Somente a partir dos anos 60 com o surgimento da televisão é que houve um novo interesse pelo cinema. "O cinema clássico está morto. Nós acreditamos no novo" – disseram 26 jovens cineastas alemães em 1962. O acontecimento entrou na história do cinema como Manifesto de Oberhausen e seus vestígios são visíveis até hoje (KÜRTEEN, J. 2012).

O maior desafio de nosso personagem é interpretar o mundo. Nesse sentido, a temática do filme orbita sobre o processo da aquisição da linguagem e no consequente esforço do personagem para se comunicar com os demais integrantes dessa coletividade. É a partir desse ponto que nosso personagem estabelece uma relação ora de conformidade, ora de discordância em relação ao aparelho social em que está submetido. Como nos mostrou Bakhtin (2009, p. 70), a linguagem encontra-se entre os sujeitos emissor e receptor, além de constituir-se como fruto das relações sociais organizadas. Para o autor é apenas sobre esse terreno que a troca linguística se torna possível. Pois,

A unicidade do meio social e a do contexto social imediato são condições absolutamente indispensáveis para que o complexo físico-psíquico-fisiológico que definimos possa ser vinculado à língua, à fala, possa tornar-se um fato de linguagem. Dois organismos biológicos, postos em presença num meio puramente natural, não produzirão um ato de fala.

Ainda a respeito da concretização da linguagem que dialoga e mescla-se com o aparato histórico-cultural dos indivíduos, é necessário que a unidade real da língua que é realizada na fala, não se trate tão somente de enunciação monológica individual e isolada, mas de interação que envolva ao menos duas enunciações, corporificadas no diálogo. De modo que, a linguagem verbal é um meio de expressão e um hábito coletivo, pensada enquanto plural e multifacetada, possibilita a interação entre o mundo material e o pensamento no sentido de que se configura como *janela* para o mundo, refletindo e se materializando como veículo da comunicação social, principalmente daquilo que é vivido em nossas abstrações diárias, expressando emoções, sentimentos, etc. Dessa forma, é importante salientar que não há sociedade classificada como *primitiva* ou *civilizada* que exista sem comunicação. Quanto à realidade material que se traduz na organização de sons, palavras e frases, pode-se dizer que a linguagem é relativamente autônoma. Ela expressa emoções, ideias e propósitos, se orientando pela *visão de mundo*, pelas injunções da realidade social, histórica e cultural de seu falante. (PETTER, 2002, p. 11).

Ao longo do filme *O enigma de Kaspar Hauser* há uma proposta clara de reflexão e debate acerca de vários costumes e práticas próprias da sociedade europeia do século XIX, tal como o abandono de crianças. Porém, não há nenhuma referência à origem do protagonista e a trama se desenrola questionando sua ascendência, às vezes se pressupondo uma linhagem abastarda.

O protagonista - Kaspar - nos é apresentado em idade adulta, recluso em um pequeno cômodo. A única pessoa que o visita é um homem que lhe oferece comida e que procura lhe

ensinar algumas palavras e a escrever seu nome. Sente-se desprezado ao conhecer sua história de abandono, permanecendo sem cuidados e sem amor materno durante toda a vida. Nesse sentido, o filme condiz com a realidade do século XIX, cujos índices de abandono de crianças eram elevados em decorrência de vários fatores, inclusive como alternativa ao escândalo provocado por uma maternidade fora do casamento.

A condenação da sociedade, o rígido julgamento contra as mães solteiras e a infâmia que se abate sobre essas crianças são alguns dos fatores para o abandono. Não obstante, desde o século XVII até a contemporaneidade há uma recusa latente contra essa prática, a partir da construção social que credita à mulher o instinto materno como algo natural, própria da natureza feminina. Logo, qualquer prática que negue este princípio está condenando as mulheres à danação terrena e celeste. “[...] Desgraçadas, finalmente, todas as que "traíram, negligenciaram e abandonaram suas obrigações" conclui o padre Didon” (BADINTER, 1985, p. 129).

Sob o contexto histórico do século XIX, o circo se desenvolvia como uma forma de diversão, principalmente para as camadas populares. Dentro do universo do filme, o sustento e a sobrevivência de Kaspar – um homem que não trabalha, portanto, dispendioso para o estado - sua alimentação, estadia, etc, tornam-se onerosas e este se vê transformado em atração circense. Durante todo o século XIX, e metade do XX, o espetáculo circense, além de outras atrações como palhaços, animais, etc, explorava a imaginação do grande público por meio do bizarro e do incomum, para tal emergiu uma espécie de espetáculo conhecido como *show de horrores*. Entre os anos de 1840 até meados de 1970, os Circos dos Horrores, Show dos Horrores ou *Freakshows*, despertavam muito interesse e representavam grande sucesso e lucro. Os espetáculos consistiam em apresentar pessoas ou mesmo animais que possuíam algum tipo de anomalia, mutação, deformação ou habilidades diferentes. Entre os artistas mais famosos, encontravam-se gêmeos siameses, anões, pessoas obesas e etc. Para Revoir (2011), os circos de horrores prosperaram durante todo o século XIX e parte do século XX, permitindo aos proprietários desses circos se enriquecerem às custas da exploração da miséria alheia, cujas condições patológicas e mutações genéticas variadas os deixavam vulneráveis.

As histórias mirabolantes que eram inventadas para essas “aberrações” despertavam a imaginação do público, garantindo o sucesso de tais espetáculos. Os donos de circos, ou os apresentadores proferiam um discurso de que aquela pessoa alta era um *gigante* do reino

dos gigantes, ou mesmo a patologia explicada como a fusão do humano com algum tipo de animal, como a menina lobo, a mulher camelo, etc. *Para mim, os homens são como lobos*. Essa comparação feita por Kaspar Hauser não acontece por acaso, este animal era particularmente temido; tido como um animal cruel que só causava destruição e desgraças. O lobo permanece no imaginário do homem medieval e moderno como sinônimo de mal agouro, da eminência da fome e da morte. De acordo com Delumeau (1989, p. 73), no âmbito das representações conscientes, “era o animal sanguinário, inimigo dos homens e dos rebanhos, companheiro da fome e da guerra. Assim, era preciso organizar constantemente batidas coletivas para caça-lo”.

Desse modo, ao comparar Kaspar a um animal temido, os homens *civilizados* nada mais evidenciam do que suas faces cruéis. Ao transformar Kaspar e tantos outros indivíduos portadores de deficiência mental ou física, em atração de circo, procuram retirar-lhe a humanidade. O circo do século XIX explora o “show de horrores”, deformidades e doenças posteriormente diagnosticadas pela medicina, mas que antes eram anunciadas como mutações monstruosas.

Além da questão da maternidade, o filme apresenta a imagem da mulher no século XIX. De modo análogo a realidade, o filme mostra a mulher submissa às intempéries masculinas e limitada aos serviços domésticos devido a uma suposta inferioridade intelectual. É emblemática a pergunta de Kaspar à governanta da casa em que mora: *para que servem as mulheres?* a governanta, então responde que a função delas é somente a de servir seu patrão.

Nosso personagem também não consegue entender a abstração da fé e as práticas religiosas, a consequência disso são as aulas de cristianismo. Quando advertido se já tinha alguma noção de Deus, Kaspar responde que *no cativeiro eu não pensava em nada e não consigo imaginar que Deus do nada criou tudo, como vocês me disseram*. Prontamente é repellido, pois Kaspar, assim como toda a humanidade, deve admitir o mistério da fé sem procurar entender.

Considerações finais

Há uma dificuldade perene que possibilite nosso personagem de se adequar em uma sociedade por si própria excludente, onde não há espaço para a sensibilidade tampouco para exteriorização de sentimentos. Kaspar representa o olhar do outro, numa tentativa de buscar

encaixar-se em um universo caótico, confuso, desequilibrado. Os problemas surgem a partir do momento em que Kaspar questiona os valores daquela sociedade, tais como o cristianismo, a posição da mulher, o saber sistematizado contrário ao saber cotidiano, as convenções etc.

Kaspar somente pode ser considerado humano quando consegue comunicar com os demais membros da sociedade, mas a partir daí, tem início o processo de seu atrofiamento para encaixa-lo na sociedade *civilizada*. Mas, ao se deparar com a crueldade do mundo exterior, Kaspar conclui que é preferível a vida no cativeiro a sobreviver do lado de fora, preferindo desse modo, negar a *normalidade* e retornar à reclusão, não está preparado para viver cercado de medo e ódio. Há convenções e ritos que Kaspar não entende e por isso sente vontade de manter-se isolado, longe da superficialidade das relações humanas que lhe são impostas. Imerso em seu mundo particular, se sente livre, pois desconhece as grades e os obstáculos que a engrenagem social lhe inflige.

Minha aparição neste mundo foi um golpe duro – As pessoas não estão preparadas para lidar com o diferente, preferem permanecer na conformidade a ver seus valores questionados. Essa frase dita por Kaspar expressa os conflitos e as contradições do indivíduo submetido à sociedade de classes que recusa todo o conhecimento não utilitarista, voltado para outras práticas que não aquelas definidas pela lógica do mercado. Desta feita, podemos concluir que o *enigma* existente no título do filme não diz respeito ao mistério envolvendo a origem de Kaspar Hauser, mas sim, ao papel deste indivíduo, cuja inserção na sociedade *civilizada*, provocou tantos abalos. Suas indagações e seus questionamentos permanecem na alma do povo de Nuremberg com o propósito de incitar valores jamais pensados por eles, daí a conveniente simples conformidade: *Enigma? Não! O caso Kaspar Hauser está devidamente arquivado e engavetado, e se depender de nós mesmos, permanecerá assim.* Buscam dessa forma, não pensar e, portanto, não discutir seus próprios valores.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. 13ª ed. Editora: Hucitec, São Paulo, 2009.

BADINTER, E. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8.ª Edição, Rio de Janeiro. Editora: Bertrand, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. Ed: Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

_____. *O que é cinema*. (Coleção primeiros passos). Editora: Brasiliense, São Paulo, 2004.

COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. (tradução: Nilson Moulin Louzada). 2º edição. Editora: Globo, São Paulo, 1989.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. (tradução: Estela dos Santos Abreu). Editora: Contraponto, Rio de Janeiro, 1997.

DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente: 1300 – 1800, uma cidade sitiada*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

FERRO, M. *Cinema e História*. 2º edição. São Paulo, ed: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JOLY, M. *Introdução à análise da Imagem*. Campinas: Editora Papirus, 1996.

KÜRTEEN, J. *Novo Cinema Alemão comemora 50 anos*. In: DW. 06/03/2012. Disponível: <http://www.dw.de/novo-cinema-alem%C3%A3o-comemora-50-anos/a-15787565>
Acessado em: 23/12/2013.

MARCONDES, D. *Textos básicos de linguagem – de Platão a Foucault*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NAPOLITANO, M. *A História depois do papel*. In: PINKS, Carla. (org). *Fontes Históricas*. São Paulo, Contexto, 2005.

NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. em https://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria
Acesso em: 19/03/2018.

PETTER, M. *Linguagem, língua, linguística*. In: *Introdução à Linguística*. José Luiz Florin (org). São Paulo: Contexto, 2002.

REVOIR, A. *Circo dos Horrores: Anita, a Boneca Viva*. In: *Diários Anacrônicos*. Postado Por Mme. Mean, quinta-feira, novembro 24, 2011. Disponível em: <http://diariosanacronicos.com/blog/circo-dos-horrores-anitaa-boneca-viva/>. Acessado em 20/12/2013.

TURNER, G. *Cinema como Prática Social*. São Paulo. Editora: Summus, 1997.

VIANA, Nildo. *Materialismo Histórico e História do Cinema*. *História Revista*, Goiânia, UFG, v. 11, n. 2, 2006.

_____. *Os valores na sociedade moderna*. Brasília. Editora: Thesaurus, 2007.