



Expressionismo: uma odisseia no cinema

Expressionism: a odyssey in cinema

Alexandre Rodrigues Gomes ¹

Otávio Rios Portela ²

Resumo: Este artigo é uma reflexão sobre o Expressionismo no cinema, não só sobre o cinema expressionista alemão, entre as duas guerras mundiais, que corresponde ao Expressionismo como vanguarda artística finissecular, mas também sobre o Expressionismo como estética atemporal, que por isso mesmo se manifesta em diversos cineastas ao longo de todo o século XX.

Palavras-chave: Cinema; Expressionismo; Alemanha; Fritz Lang; Orson Welles.

Abstract: This article explores Expressionism in cinema, not only on German Expressionist cinema of the period between the two world wars, corresponding to Expressionism as an artistic vanguard, but also on Expressionism as a timeless aesthetic as evidenced in the works of several twentieth century filmmakers.

Keywords: Cinema; Expressionism; Germany; Fritz Lang; Orson Welles.

Em princípio, o termo Expressionismo designava um novo estilo introduzido por artistas plásticos que trabalhavam as cores de maneira intensa, com evidente distorção das formas, rompendo assim com a representação figurativa, dando dessa forma primazia à expressividade subjetiva do artista, muito mais do que a uma reprodução pretensamente fiel do real. Antes de mais nada, urgia ser fiel ao ser humano, e, dessa forma, ao choque do real sobre o homem, mais do que propriamente ao real por si só. Para isso havia a fotografia, que acabara de nascer e vinha paulatinamente se impondo. Nunca é demais lembrar o pioneirismo de artistas plásticos como Vincent van Gogh (1853-1890) e Edward Munch (1863-1944) quando se trata de demarcar (ou ao menos de se esboçar alguma demarcação) as primeiras manifestações expressionistas na pintura da virada do século XIX para o XX. Mais tarde, o termo Expressionismo consagrou-se no jargão da crítica de arte, passando a designar não apenas certo estilo de pintura ou de artes plásticas mas uma estética igualmente evidente em várias outras formas de arte.

No campo do cinema, o Expressionismo se manifesta ainda antes da I Guerra Mundial, em um estilo que lança mão da herança gótica medieval e romântica e que vai se desenvolvendo “em diálogo com as vanguardas internacionais pela busca de uma nova linguagem expressiva” (CÁNEPA, 2006, p. 59). No entanto, é sobretudo depois de 1918 que o Expressionismo se estabelece de vez no cinema alemão, chegando ao apogeu durante o período que vai de 1919 a 1925-1927 (EISNER, 2002, p.

¹ Mestre em Ciências Humanas / PPGICH -UEA, pesquisador SDISCON

² Doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ. Professor da Universidade do Estado do Amazonas. Coordenador do PPGICH / UEA

12), quando a estética cinematográfica expressionista começa a dar sinais de esgotamento, prosseguindo, embora com menor fôlego, até 1933.

Lotte H. Eisner, em *A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo* (2002), ao analisar filmes de cineastas como Fritz Lang, F.W. Murnau e Robert Wiene, revela o quanto (e de que forma) tais cineastas absorveram e utilizaram em suas obras de procedimentos expressionistas que já vinham sendo empregados na literatura, no teatro e nas artes plásticas, bem como destaca a decisiva influência do diretor teatral austríaco Max Reinhardt sobre os cineastas expressionistas, uma vez que Reinhardt foi reconhecidamente um inovador das montagens cênicas e vários atores de seu teatro atuaram no cinema expressionista. Nessa esteira, Sílvia Fernandes no ensaio *A encenação teatral no Expressionismo*, acrescenta:

As ecléticas estilizações de Reinhardt no período e suas experimentações formais com a nova tecnologia de cena exerceram grande influência na transição do palco naturalista para o expressionista. Sem dúvida, o diretor aprimorou a tradição da encenação simbólica, que forneceria orientação básica para o movimento. (2002, p.233).

Em que pese a importância dos filmes realizados na Alemanha antes da República de Weimar, a exemplo de *O Estudante de Praga* (1913), dirigido por Stellan Rye, e de *O Golem* (1914), dirigido por Paul Wegener e Henrik Galeen, *O Gabinete de Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, é a obra filmica considerada, por excelência, o marco do Expressionismo no cinema alemão. Entretanto, Lotte Eisner (2002) faz questão de ressaltar que *Caligari* não é de modo algum “o primeiro filme de valor rodado na Alemanha” (p. 39). Seja como for, é inegável sua relevância não só para o contexto expressionista e alemão como para a história do cinema mundial. A película narra a história de um estranho médico (*Dr. Caligari*) que chega a uma pequena cidade oferecendo à população local um curioso espetáculo, no qual seu colaborador (*Cesare*) adivinha o futuro das pessoas. Ocorre que, ao prever a morte de alguém, este alguém acaba de veras morrendo, assassinado. Os acontecimentos levam Francis (personagem-narrador) a desconfiar de que o Dr. Caligari é na verdade o mandante dos crimes, sendo Cesare o seu executor. Caligari e Cesare estão ligados pela via da hipnose, sendo o segundo controlado como uma marionete pelo primeiro. Ao final, é revelado que Francis é doente mental e narra a história a partir de um um manicômio, cujo diretor é justamente o Dr. Caligari. A história é, portanto, narrada segundo o fluxo da memória fragmentária de um homem louco. O filme faz ainda referência a uma história medieval, ao evocar a lendária figura de um monge renegado e assassino que teria vivido nos idos do século XI.

Já aparecem nesse filme de Robert Wiene diversos elementos que serão recorrentes no cinema expressionista daí por diante: a ambientação soturna, evocando a atmosfera gótica, cenografia muito bem elaborada e semelhante a pinturas expressionistas, e o arquétipo do homem de ciência que é médico e monstro, psiquiatra e psicopata ao mesmo tempo, utilizando-se de seus saberes científicos e paracientíficos, de maneira completamente aética, para manipular as pessoas. Por isso mesmo também a presença de personagens em revolta contra certas figuras que

personificam a autoridade. Enfim, algo que parece reforçar sobremaneira o entendimento de Siegfried Kracauer (1947) sobre os cineastas expressionistas enquanto profetas que tiveram inúmeros rasgos premonitórios do pesadelo nazista e da II Grande Guerra que devastariam a Europa pouco tempo depois.

Outra obra representativa desse período é *O Golem* (1920), dos cineastas Paul Wenerger e Carl Boese. A narrativa do filme se desenvolve em torno do mito judaico do Golem e se passa na cidade de Praga durante o século XVI (1580). Quanto ao personagem-título, trata-se de um ser quase-humano e ao mesmo tempo sobre-humano, que, mediante rituais de magia, pode ser invocado para vir em socorro de seu povo, neste caso o povo judeu sobre o qual paira uma ameaça de perseguição por ordem do imperador germânico. Novamente Siegfried Kracauer parece ter razão. Uma vez despertado da matéria inanimada de que é feito (barro, pedra, lama ou outra), o Golem obedece ao rabino que o chamou por meio de palavra mágica e do símbolo do pentagrama; marca que o Golem também leva em si, logo abaixo do pescoço. Contudo, passado algum tempo, a criatura adquire vontade própria e se rebela, desencadeando uma sucessão de eventos trágicos. Além dos recursos cênicos e da ambiência soturnamente medieval, o filme retoma elementos típicos do romance gótico do século XIX, como a obsessão do homem em querer criar vida, na arriscada e perigosa ilusão de que a vida artificial criada estará sempre sob seu controle: é evidente a referência ao romance gótico *Frankenstein*: ou o Moderno Prometeu (1818), de Mary Shelley (1797-1851), em que o doutor Victor Frankenstein, tentando criar um novo ser humano, cria na verdade um monstro que foge ao seu controle. Em termos religiosos, seria algo como a tentação de o ser humano colocar-se no lugar de Deus como força criadora da vida.

O filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, foi uma superprodução para a época. Coexistem nele os mais diferentes gêneros: ficção científica, futurismo distópico, drama e romance, crítica política e social, religiosidade e esoterismo; tudo isso em uma narrativa de forte teor épico. O filme pertence à era do cinema mudo, como aliás a absoluta maioria do cinema expressionista. Vemos em tal obra uma gigantesca babilônia na qual todas as potencialidades da revolução industrial parecem ter chegado ao máximo. São duas as classes em que se divide a sociedade: os que governam, e que vivem na parte de cima da cidade; e os que obedecem com sua força de trabalho, e vivem nos subterrâneos. Uma numerosa massa de novos escravos que só encontram conforto e esperança nas palavras de uma jovem de nome Maria, sob a liderança da qual se reúnem clandestinamente nas catacumbas da implacável Metrópole. Para quebrar essa influência sobre o povo, o megaempresário que governa a gigantesca babilônia determina a um cientista que crie uma cópia de Maria para que exerça sobre a multidão uma influência contrária à que Maria vem exercendo. O clone é feito, Maria é capturada e presa, enquanto seu clone traz resultados inesperados e catastróficos. O cientista de *Metrópolis* lembra um mago ou sacerdote de pacto com as trevas, sendo a submissão ao mega-empresário apenas um das dimensões de tal pacto. Sua estética expressionista se revela em muitos outros aspectos: desencanto com o mundo erguido pela Revolução Industrial, ceticismo em relação às conquistas tecnológicas da Era Contemporânea, além do protesto contra a mecanização do ser humano e o esmagamento dos indivíduos pela máquina do Estado. Quanto à estilística

expressionista, ela se manifesta em diversos itens, tais como na interpretação do elenco (tão carregada de ênfase), nos contrastes entre o claro e o escuro, entre as luzes e as sombras, e nos cenários de inspiração gótica. *Metrópolis* segue influenciando até os dias de hoje tanto o cinema mundial quanto a cultura pop contemporânea.

A partir dessas películas, como de boa parte do cinema alemão dos anos 1920, podemos inferir algumas linhas fundamentais da estética expressionista no cinema. Além do uso do claro-escuro e dos jogos de sombra e luz, cenários que parecem pinturas expressionistas levadas à tela do cinema, atores e atrizes atuando com maquiagem carregada, gesticulações e expressões faciais intensas. No que se refere aos temas, estão a morte, a criminalidade e o desespero; agonia e ânsia de suicídio; totalitarismo e a desumanização do homem nas grandes metrópoles. E ainda: violência física e psicológica, *bullying* e assédio moral, personagens loucos ou à beira da loucura, precariedade da condição humana, bem como tragédias sociais simultaneamente a tragédias existenciais. Com a recorrente presença de psicopatas em sua vasta e diversificada galeria de personagens, é como se o cinema expressionista denunciasse (e de fato denuncia) a considerável presença de psicopatas em cargos de poder não só na sociedade germânica do entreguerras como em qualquer sociedade do planeta e de qualquer período histórico, inclusive do mundo de hoje. Psicopatas entronizados como megaempresários, governantes, legisladores, militares, magistrados, advogados e promotores, médicos e psicólogos, policiais, cientistas e inventores. Em todas as épocas e em todas as partes do mundo, sempre houve psicopatas soltos – e, pior ainda, em cargos de poder – assim como os indivíduos mais lúcidos de qualquer sociedade muitas vezes estão encarcerados, seja em manicômios, na condição de loucos, seja nas prisões como criminosos, ainda que inocentes. Tudo o que o Expressionismo faz é jogar luzes sobre escuridões onde circulam os mais variados tipos de psicopatas – tanto os que agem fora da lei e contra ela quanto os que atuam dentro da lei e em nome dela. Assim, a câmera do cinema expressionista faz a mais rigorosa e implacável radiografia de toda essa realidade psicossocial, que é uma realidade universal e atemporal. Psicossocial por ser uma realidade que não se resume a problemas graves como injustiças socioeconômicas, corrupção política, governos ditatoriais, crimes, desemprego e prostituição, mas inclui o impacto psicológico e emocional que tudo isso causa nas pessoas, e que é igualmente grave.

Com a consolidação do Nazismo no poder, em 1934, chega também ao fim o expressionismo no cinema. Os nazistas, com seu projeto de um indivíduo totalmente submisso ao Estado, não podiam admitir um movimento artístico cuja visão filosófica criticava justamente esse enquadramento absoluto dos indivíduos ao poderio de um Estado totalitário, tal como no filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, que acabamos de analisar. Entretanto, uma questão se faz necessária: seria 1934 o marco temporal de término do Expressionismo? Há estética expressionista depois da suposta decadência e morte do Expressionismo?

Em resposta à indagação acima formulada, pode-se dizer, com certa segurança, que, se o expressionismo tem um *dies mortis* enquanto movimento nórdico-germânico e finissecular, como paradigma estético-filosófico segue mais vivo do que nunca.

Dessa forma, esse foi apenas o fim do que poderíamos chamar de Expressionismo histórico, ou seja, o Expressionismo que, na arte cinematográfica, desenvolveu-se com características mais ou menos próximas às de um movimento organizado, situado em um período específico (neste caso, o período entreguerras) e num contexto geográfico também específico: Alemanha da República de Weimar. Há de se chamar, contudo, a atenção para o fato de que as lições técnicas, estéticas e filosóficas que esse cinema alemão do entreguerras legou à posteridade repercutiram em todo o cinema mundial desde então, influenciando cineastas dos mais diferentes países e culturas, ao longo do século XX e também agora no século XXI. Isso nos mostra que, se o Expressionismo histórico concluiu seu ciclo em meados nos anos trinta, há um Expressionismo que é atemporal enquanto estética, estilo e visão de mundo. É exatamente a partir dessa perspectiva que o teórico Roger Cardinal (1988), em seu ensaio *O Expressionismo*, ao cartografar os diversos expressionismos pós-Expressionismo, enumera vários cineastas que levaram a estética expressionista para dentro de seus filmes (pp.14-15). Entre os quais, destacamos o alemão Werner Herzog (1942-), o brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), o sueco Ingmar Bergman (1918- 2007) e o norte-americano Orson Welles (1915-1985).

Werner Herzog é um dos principais nomes do *Novo Cinema Alemão*, movimento que emergiu a partir da década de 1960, em uma Alemanha que ainda não se reconstruía completamente da II Grande Guerra, e que estava literalmente dividida ao meio pelas duas mega-potências da Guerra Fria.

É nítida a marca expressionista no cinema herzogiano, tendo ele feito até mesmo uma refilmagem, em 1979, de um dos clássicos expressionistas: *Nosferatu*, de 1922, dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau e inspirado no romance gótico *Drácula* (1897), do escritor irlandês Bram Stoker (1847-1912). Além disso, seu elo com o Expressionismo revela-se em seu gosto pelo disforme, e mesmo pelo grotesco; mais ainda: em sua atitude de não se submeter aos ditames do paradigma clássico, segundo o qual o belo e o sublime só poderiam residir ou se manifestarem naquilo que primasse pelo equilíbrio e pela simetria.

O acentuado interesse do cineasta alemão por criaturas disformes, fora dos padrões, definidas como grotescas segundo certa ótica, é evidente ainda em filmes como *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) – baseado em romance do escritor austríaco Jakob Wassermann (1873-1934), publicado em 1908 – e *Os anões também começaram pequenos* (1970), película filmada a partir de roteiro original. Em *O Enigma de Kaspar Hauser*, Herzog conta a história de um garoto de origem nobre que, tendo sido abandonado cresceu sem contato nenhum com a sociedade, isolado dentro dum porão, onde recebia apenas a refeição diária e alguns rudimentos de linguagem falada e escrita. Em *Os anões também começaram pequenos* todos os personagens do filme são anões e anãs, à exceção de algumas pessoas de estatura padrão, que aparecem em uma estrada durante alguns instantes. É como se os anões passassem a ser a norma; e os não anões, a diminuta exceção ao paradigma.

Notam-se traços expressionistas cinema de Glauber Rocha, figura-chave do *Cinema Novo Brasileiro* e mentor intelectual de toda uma geração. Sua produção é muitas vezes associada ao Barroco devido a certa grandiloquência expressiva, da estetização da violência – tanto física quanto cultural, assim como política, econômica e social – e do

emprego da alegoria e da metáfora em seus enredos. Vemos isso no filme *O Dragão da Maldade contra O Santo Guerreiro* (1969), no qual a imagem de São Jorge ganha vida na pele de um homem pobre e negro que vence o Dragão, imagem que na alegoria proposta no filme corresponde à figura do latifundiário. A própria cegueira desse fazendeiro ganha sentido de metáfora, podendo significar sua indiferença (uma forma de cegueira) para com a vida dos pobres, e mesmo de qualquer semelhante em geral, marginalizado ou não. Tal cegueira pode assumir outros significados de acordo com o conceito de *metáfora absoluta* apresentado por R. S Furness (1990, p. 32), que seria aquele tipo de metáfora cuja decodificação não é única nem fechada e, por conseguinte, jamais se esgota.

Glauber Rocha distorce a representação do real, que deixa de ser mimética, ao apresentar personagens travando diálogos – como Antônio das Mortes e o cangaceiro Coirana – literalmente em versos, como nos desafios do repente nordestino. As pessoas não costumam dialogar em versos no dia-a-dia, no cotidiano da vida real. Há, portanto, uma distorção que acaba por reforçar a expressividade da obra. É interessante que todos esses fatores tenham levado Roger Cardinal a identificar Glauber Rocha como expressionista, o que não implica nenhuma objeção a uma leitura do cineasta brasileiro sob o prisma da estética neobarroca. Ao contrário, ambos os entendimentos se corroboram mutuamente, tendo em vista que a estética barroca e a gótica foram duas das importantes referências para a estética expressionista, guardando esta com aquelas consideráveis similitudes tanto estilísticas quanto temáticas (FURNESS, 1990, p.36).

O cineasta sueco Ingmar Bergman, notável investigador da psicologia humana, também revela em seu cinema diversos elementos expressionistas, oriundos não só do cinema alemão de Weimar como da dramaturgia de seu conterrâneo August Strindberg. Seu filme *O Ovo da Serpente* (1977) – que se passa na Alemanha pré-nazista, portanto no próprio ambiente histórico e geográfico do cinema expressionista por excelência – narra as circunstâncias políticas e sociais, econômicas e existenciais que serviram tanto de mote quanto de pano de fundo para a ascensão nazista. Ou seja, nessa sombria película, Bergman enquadra o ovo dentro do qual a serpente nazista foi gestada. Há no filme de Bergman vários elementos expressionistas: a manipulação psíquica do seres humanos por cientistas amorais completamente desprovidos de qualquer senso ético; a atmosfera sombria, sinistra, soturna; personagens mergulhados em angústia existencial; cenas de violência e de putrefação; prostituição, desespero e suicídio.

Em 1962 o cineasta e ator norte-americano Orson Welles escreveu e dirigiu a adaptação para o cinema do romance *O Processo*, de Franz Kafka (1883-1924), adaptação na qual Welles também atuou, interpretando o papel do advogado do protagonista Josef K, que é oficialmente acusado de algo que, todavia, nunca lhe é revelado. Conforme diz o cineasta, ao narrar a parábola de Kafka *Diante da lei*, logo na abertura da película, trata-se de uma realidade que funciona “segundo a lógica do pesadelo”. A fim de traduzir para a cinedramaturgia a atmosfera lúgubre de *O Processo*, além dos elementos expressionísticos inerentes à narrativa kafkiana – tais como a ocorrência do absurdo em pleno cotidiano, a sensação de aprisionamento mesmo em liberdade, solidão e desespero, angústia e abandono, violência

psicoemocional, ambientes soturnos e labirínticos, atmosfera de pesadelo, locais fechados e exageros burocráticos –, Welles utilizou-se de recursos como a exploração do contraste entre claro e escuro e entre luz e sombra, assim como o aumento ou diminuição do tamanho de objetos, indivíduos e multidões, através de artifícios de câmera e iluminação. Orson Welles se vale ainda de outras distorções de tamanho com intenção de metáfora, como na cena em que Josef K tem de erguer a mão para alcançar a maçaneta da porta do tribunal, uma vez que ela é absurdamente gigantesca, enquanto ele é um homem diminuto. Perfeita ilustração para a fragilidade do indivíduo comum frente ao poderio do Estado, um dos temas capitais em Kafka e no Expressionismo.

Considerações

Seria perfeitamente possível continuar identificando luzes e sombras e outros sinais expressionistas em vários outros cineastas pós-expressionistas, tanto das décadas passadas como mais recentes. Entretanto, temos que os cineastas acima comentados são ilustrativos para o nosso intuito de trazer à evidência o fato de que, para além do cinema expressionista alemão do entreguerras, há um expressionismo perene, que segue atravessando as décadas, ignorando fronteiras e se manifestando em obras dos mais diversos cineastas ao redor do mundo. Assinalar o caráter perene do Expressionismo no cinema não esgota a questão de que se trata de uma estética atemporal, uma vez que tratamos neste estudo apenas da arte cinematográfica. Também nas outras formas de arte e de mídias há um expressionismo histórico, passível de ser situado no tempo e no espaço (o mundo germânico, o nórdico e um pouco do leste europeu), assim como um expressionismo perene, que não tem tempo nem lugar, justamente porque é passível de acontecer em qualquer época. O Expressionismo, tal qual o reconhecemos e defendemos, é, para além de uma estética historicamente classificável, uma maneira de ver a vida, a sociedade e o homem; ele não reconhece fronteiras nem é restrito a um movimento com data precisa, organizado sob líderes e bandeiras, manifestos e *slogans*.

Bibliografia

- CÁNEPA, Laura Loguercio. Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar. *Revista Galáxia*, São Paulo, n° 19, p.78-89, jul. 2010.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2006. pp. 55-88.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca - As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Tradução de Lúcia Nagib. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra; Instituto Goethe, 2002.
- FERNANDES, Sílvia. A encenação teatral no expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 223-285.

FURNESS, R.S. *Expressionismo*. Tradução: Geraldo G. de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O DRAGÃO da maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Maurício do Vale; Odete Lara; Othon Bastos; Jofre Soares; Hugo Carvana. Brasil. 1969. 100 min.

O ENIGMA de Kaspar Hauser (*Jeder für sich und Gott gegen alle*). Direção: Werner Herzog. Roteiro: Werner Herzog, baseado em obra de Jacob Wassermann. Intérpretes: Bruno Schleinstein; Walter Ladengast; Brigitte Mira; Willy Semmelrogge. Alemanha Ocidental. 1974. 110 min.

O GABINETE do Dr. Caligari (*Das Kabinett Des Dr. Caligari*). Direção: Robert Wiene. Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz. Intérpretes: Conrad Veidt, Friedrich Feher, Hans Heinrich von Twardowski, Lil Dagover, Rudolf Lettinger, Werner Krauss. Alemanha. 1920. 71 min.

O GOLEM (*Der Golem, wie er in die Welt kam*). Direção: Carl Boese e Paul Wegener. Roteiro: Henrik Galeen e Paul Weneger. Interpretação: Albert Steinrück; Dore Paetzold; Ernst Deutsch; Hans Stürm; Lyda Salmonova; Max Kronert; Otto Gebühr; Paul Wegener. Alemanha. 1920. 85 min.

O OVO da Serpente (*Das Schlangenei / The Serpent's Egg*). Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Intérpretes: David Carradine; Liv Ullmann; Heinz Bennent; Gert Fröbe; Edith Heerdegen. Estados Unidos / Alemanha Ocidental. 1977. 120 min.

O PROCESSO (*The Trial*). Direção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles, baseado no romance homônimo de Franz Kafka. Intérpretes: Anthony Perkins; Jeanne Moreau; Romy Schneider. Alemanha Ocidental / França / Itália. 1962. 118 min.

OS ANÕES também começaram pequenos (*Auch Zwerge haben Klein angefangen*). Direção: Werner Herzog. Roteiro: Werner Herzog. Intérpretes: Helmut Döring; Paul Glauer; Gisela Hertwig. Alemanha Ocidental. 1971. 96 min.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o moderno prometeu*. Trad. Adriana Lisboa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.