

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**ANNA CLAUDIA SOARES**

**O GABINETE DO DR. TIM BURTON: ESTILO E EXPRESSIONISMO  
ALEMÃO EM *VINCENT* (1982) E *A NOIVA CADÁVER* (2005)**

**CURITIBA**

**2019**

**ANNA CLAUDIA SOARES**

**O GABINETE DO DR. TIM BURTON: ESTILO E EXPRESSIONISMO  
ALEMÃO EM *VINCENT* (1982) E *A NOIVA CADÁVER* (2005)**

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre pelo Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens –  
Linha de pesquisa: Estudos de Cinema e  
Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná.  
Orientador: Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.

**CURITIBA**

**2019**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sydney Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

S676 Soares, Anna Claudia.

O gabinete do Dr. Tim Burton: estilo e expressionismo alemão em Vincent (1982) e A noiva cadáver (2005) / Anna Claudia Soares; orientador Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.  
133f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2019.

1. Tim Burton. 2. Expressionismo alemão. 3. Análise de filmes. 4. Vincent (1982). 5. A noiva cadáver (2005).  
I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/ Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.430943

"One person's craziness  
is another person's reality"

**Tim Burton**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em especial à minha família, Claudia, Carlos e Lucas por estarem do meu lado sempre, me dando forças e apoio para concluir o mestrado. Agradeço meu gatinho Logan (vulgo Chochonho), pelas madrugadas que passou ao meu lado enquanto eu escrevia a dissertação.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa, por ter aceitado orientar este tema, e por toda paciência e sugestões para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Agradeço a Profa. Dra. Denise Azevedo Duarte Guimarães, que além de um vasto conhecimento passado na sala de aula, aceitou participar da minha banca e forneceu considerações valiosas para esta dissertação.

Agradeço a Profa. Dra. Margarida Maria Adamatti por ter aceitado participar da banca, pelo carinho e atenção com que tratou meu trabalho, e por todas as sugestões e observações que enriqueceram minha pesquisa.

Agradeço a todos os professores e professoras do PPGCOM-UTP, no qual tive a honra de ter aula e que enriqueceram meu conhecimento para desenvolver a dissertação.

Agradeço a comissão de bolsas do PPGCOM-UTP, que durante o processo seletivo avaliaram meu currículo e me contemplaram com a bolsa integral da CAPES. Ser bolsista foi fundamental para conseguir realizar o mestrado.

## RESUMO

O cinema expressionista alemão foi influenciado pelo movimento na pintura, no teatro e na literatura. Entre outros elementos importantes, a referida vanguarda europeia abrangia diversas artes, visitando elementos como a distorção dos espaços e o exagero teatral dos atores, que ficariam conhecidos pelo filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. Estas características do cinema expressionista alemão são perceptíveis em algumas produções do cineasta Tim Burton, principalmente nas animações *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005), que foram escolhidas como objetos de pesquisa. Neste sentido, o objetivo geral desta dissertação é demonstrar a influência do expressionismo alemão nas animações de Tim Burton selecionadas como objetos de pesquisa. Desta forma, a pesquisa divide-se em algumas etapas: a pesquisa conceitual, análise de filmes e a análise de estilo. Parte-se do estudo do expressionismo alemão e suas características, utilizando-se do estilo aplicado aos filmes de Tim Burton, tendo por base ARGAN (1992); AUMONT (2004), KRACAUER (1985), EISNER (1985), CÂNEPA (2002; 2006; 2016) e SÁNCHEZ-BIOSCA (2004). Em um segundo momento, inclui-se um mapeamento de elementos de estilo, que reverberarão ao longo das análises, tendo em vista uma possível matriz relativa às influências do expressionismo alemão, tomadas em suas repetições nas animações de Tim Burton. Pontua-se também as presenças das questões de animação e musical. Por fim, passa-se à análise das animações (1982; 2005), consideradas representativas da presença do expressionismo alemão e por envolverem um hiato importante de sua obra, entre a consolidação inicial e as obras recentes. Enquanto hipótese de análise, defende-se que o expressionismo se apresenta nas animações (1982; 2005) a partir de três principais elementos narrativos: o rosto como expressividade (exagero teatral), a dramatização do espaço fílmico e a intertextualidade. Como metodologia de pesquisa utiliza-se a noção de análise de estilo dos teóricos Bordwell e Thompson (2013).

**Palavras-chave:** Tim Burton; Expressionismo Alemão; Análise de Filmes; *Vincent* (1982); *A Noiva Cadáver* (2005).

## ABSTRACT

The German expressionist cinema was influenced by movement in painting, theater and literature. Among other important elements, the aforementioned European avant-garde would cover various arts, visiting elements such as the distortion of spaces and the theatrical exaggeration of the actors, who would gain notoriety after the film *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) by Robert Wiene. These features of German expressionist cinema are noticeable in some productions of filmmaker Tim Burton, especially in the animations *Vincent* (1982) and *Corpse Bride* (2005), which were chosen as research objects. In this sense, the overall objective of this research is to demonstrate the influence of German expressionism on the selected animations of Tim Burton as research objects. In this way, the research is divided into the following steps: conceptual research, film analysis and style analysis. It begins with the study of German expressionism and its characteristics, using the style applied to Tim Burton's films, based on ARGAN (1992); AUMONT (2004), KRACAUER (1985), EISNER (1985), CÁNEPA (2002; 2006; 2016) and SÁNCHEZ-BIOSCA (2004). In a second moment, it includes a mapping of style elements, which will reverberate throughout the analyzes, in view of a possible matrix concerning the influences of German expressionism, taken in their repetitions in Tim Burton's animations. The presence of animation and musical issues is also assessed. Finally, the analysis of the animations (1982; 2005), both considered representative of the presence of German Expressionism and involving an important hiatus of his work, between initial consolidation and recent works. As an analysis hypothesis, it is argued that the expressionism is presented in animations (1982; 2005) from three main narrative points: the face as expressiveness (theatrical exaggeration), the dramatization of filmic space, and intertextuality. As a research methodology, the notion of style analysis by the theorists Bordwell and Thompson (2013) is used.

**Key words:** Tim Burton; German Expressionism; Film analysis; *Vincent* (1982); *Corpse Bride* (2005).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>A NOITE ESTRELADA</i> .....	34
FIGURA 2 – <i>O GRITO</i> .....	34
FIGURA 3 – CENÁRIO DO FILME <i>O GABINETE DO DR. CALIGARI</i> .....	43
FIGURA 4 – EXAGERO TEATRAL DOS ATORES.....	44
FIGURA 5 – PAREDES DO FILME <i>O GABINETE DO DR. CALIGARI</i> .....	46
FIGURA 6 – TIM BURTON ILUSTRADO POR STEVE MURRAY.....	50
FIGURA 7 – <i>A ILHA DO DOUTOR AGOR</i> .....	50
FIGURA 8 – <i>TALO DE AIPO: O MONSTRO</i> .....	51
FIGURA 9 – <i>REI E POLVO ANIMAÇÃO</i> .....	51
FIGURA 10 – <i>DOUTOR DO DESTINO</i> .....	52
FIGURA 11 – <i>LUAU</i> .....	52
FIGURA 12 – ESBOÇOS <i>FÁBRICA DE SONHO</i> .....	53
FIGURA 13 – ESBOÇOS <i>FÁBRICA DE SONHO</i> .....	53
FIGURA 14 – ESBOÇOS <i>FÁBRICA DE SONHO</i> .....	53
FIGURA 15 – <i>O ESTRANHO MUNDO DE JACK</i> .....	57
FIGURA 16 – <i>FRANKENWEENIE</i> .....	57
FIGURA 17 – BONECOS DA ANIMAÇÃO <i>VINCENT</i> .....	58
FIGURA 18 – BONECOS <i>A NOIVA CADÁVER</i> .....	58
FIGURA 19 – <i>A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE</i> .....	59
FIGURA 20 – <i>SWEENEY TODD: O BARBEIRO DEMONÍACO DA RUA FLEET</i> .....	59
FIGURA 21 – <i>VINCENT TOCANDO FLAUTA</i> .....	61
FIGURA 22 – <i>VICTOR TOCANDO PIANO</i> .....	61
FIGURA 23 – NÚMERO MUSICAL NO MUNDO DOS MORTOS.....	62
FIGURA 24 – EXEMPLO DIÁLOGO CANTADO.....	63
FIGURA 25 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO.....	63
FIGURA 26 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO.....	64
FIGURA 27 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO.....	64
FIGURA 28 – EXPRESSÕES FACIAIS DE DR. CALIGARI.....	69
FIGURA 29 – EXPRESSÕES FACIAIS DE DR. CALIGARI.....	69
FIGURA 30 – <i>VICTOR NO MUNDO DOS MORTOS</i> .....	70
FIGURA 31 – PAREDES.....	71
FIGURA 32 – CIDADE.....	72

FIGURA 33 – CASAS.....	72
FIGURA 34 – JANELAS E PORTAS.....	72
FIGURA 35 – ESBOÇOS DE <i>VINCENT</i> .....	75
FIGURA 36 – ESBOÇOS DE <i>VINCENT</i> .....	75
FIGURA 37 – ESBOÇOS DE <i>VINCENT</i> .....	75
FIGURA 38 – ESBOÇOS DE <i>VINCENT</i> .....	76
FIGURA 39 – ESBOÇOS DE <i>VINCENT</i> .....	76
FIGURA 40 – ILUSTRAÇÃO DE VINCENT PRICE FEITA POR TIM BURTON.....	77
FIGURA 41 – TIM BURTON E VINCENT PRICE.....	77
FIGURA 42 – JOHNNY DEPP E VINCENT PRICE NAS GRAVAÇÕES DE <i>EDWARD MÃOS DE TESOURA</i> .....	78
FIGURA 43 – VINCENT PRICE (ESQ.) E VINCENT MALLOY (DIR.).....	81
FIGURA 44 – VICTOR FRANKENSTEIN (ESQ.) E VINCENT (DIR.).....	83
FIGURA 45 – CENÁRIOS.....	83
FIGURA 46 – ESPOSA E JANE.....	84
FIGURA 47 – JANELAS.....	85
FIGURA 48 – EXAGERO TEATRAL DE VINCENT.....	85
FIGURA 49 – ALICE (ESQ.) E VINCENT (DIR.).....	88
FIGURA 50 – DRAMATIZAÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO.....	89
FIGURA 51 – SOMBRAS ASSASSINAS.....	90
FIGURA 52 – ESBOÇOS A <i>NOIVA CADÁVER</i> .....	94
FIGURA 53 – ESBOÇOS A <i>NOIVA CADÁVER</i> .....	94
FIGURA 54 – SEQUÊNCIA 1.....	98
FIGURA 55 – PONTES.....	100
FIGURA 56 – EXAGERO TEATRAL DE VICTOR.....	102
FIGURA 57 – SEQUÊNCIA 2.....	103
FIGURA 58 – CORREDOR.....	107
FIGURA 59 – CASAS.....	108
FIGURA 60 – CASA DO VELHO GUTKNECHT.....	108
FIGURA 61 – BORBOLETAS.....	110
FIGURA 62 – JANE E EMILY.....	111
FIGURA 63 – CESARE E VICTOR.....	112
FIGURA 64 – PINGUIM E DR. CALIGARI.....	112
FIGURA 65 – DR. CALIGARI E FINIS.....	112

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

Cal Arts – California Institute of the Arts

IMDb – Internet Movie Database

MoMA – The Museum of Modern Art

NASJONALMUSEET – The National Museum of Art, Architecture and Design

NBC – National Broadcasting Company

UFA – Universum Film Aktiengesellschaft

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1 A ARTE EM MEIO AO CAOS: OS CAMINHOS DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO.....</b>	<b>26</b>
1.1 DA PINTURA AO CINEMA.....	31
1.2 MANIPULAÇÃO DA MENTE: O <i>GABINETE DO DR. CALIGARI</i> .....	39
<b>2 O GABINETE DO DR. TIM BURTON.....</b>	<b>47</b>
2.1 TIM BURTON E A ANIMAÇÃO.....	50
2.2 A MÚSICA NO MUNDO DE TIM BURTON: DA VOZ <i>OVER</i> AO GÊNERO MUSICAL.....	58
2.3 O ROSTO COMO EXPRESSIVIDADE.....	64
2.4 DRAMATIZAÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO.....	69
<b>3 <i>VINCENT</i> (1982).....</b>	<b>74</b>
3.1 PERSONAGENS.....	79
3.2 ANÁLISE.....	80
<b>4 <i>A NOIVA CADÁVER</i> (2005).....</b>	<b>92</b>
4.1 PERSONAGENS.....	96
4.2 ANÁLISE.....	98
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>114</b>
<b>6 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>117</b>
<b>7 APÊNDICES.....</b>	<b>124</b>
A – OBRAS DE TIM BURTON.....	124
<b>8 ANEXOS.....</b>	<b>127</b>
I – POEMA <i>VINCENT</i> (1982).....	127
II – POEMA <i>VINCENT</i> (1982) TRADUÇÃO LIVRE.....	130
III – FICHA TÉCNICA – <i>VINCENT</i> .....	133
IV – FICHA TÉCNICA – <i>A NOIVA CADÁVER</i> .....	134

## INTRODUÇÃO

As obras de alguns artistas são reconhecíveis por ter um estilo próprio. Pode ser um traço ou uma tonalidade, estes são elementos que representam sua assinatura. No cinema são certos detalhes, como por exemplo movimentos de câmera e gêneros cinematográficos que podem definir o estilo de um cineasta<sup>1</sup>.

Na obra *A arte do cinema: Uma introdução* (2013), escrita por David Bordwell e Kristin Thompson, no capítulo *O estilo como sistema formal*, os teóricos abordam o conceito de estilo:

Muitos cineastas têm estilos característicos e podemos nos familiarizar com esses estilos analisando a maneira como eles utilizam as técnicas em sistemas fílmicos inteiros. [...] O estilo do filme resulta de uma combinação de limitações históricas e escolhas deliberadas. [...] Muitos cineastas planejam o estilo geral do filme para que ele reflita a progressão da história. [...] O estilo, então, é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme. [...] Também podemos ampliar o termo *estilo* para descrever o uso característico de técnicas de um cineasta individual ou de um grupo de cineastas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 473-476, grifo dos autores).

Tim Burton é um cineasta norte-americano que desperta atenção pelas características de seus filmes, a maioria sempre envolvendo um mundo imaginário, tendo a presença de elementos do expressionismo alemão, principalmente na criação de personagens e dos cenários.

Dentre as pesquisas já realizadas sobre o cineasta, nesta dissertação busca-se definir o estilo de duas de suas produções. Para isso, foram escolhidas duas animações como objetos de pesquisa, sendo elas o curta-metragem *Vincent* (*Vincent*, 1982)<sup>2</sup> e o longa-metragem *A Noiva Cadáver* (*Corpse Bride*, 2005). Estas duas obras em especial foram selecionadas por possuírem diversos elementos em comum com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), presentes principalmente na criação dos personagens e nos cenários dos mundos imaginários,

---

<sup>1</sup> No grupo de pesquisa Cine&Arte (PPGCOM-UTP), estuda-se principalmente a questão do estilo. No período de dois anos o grupo dedicou-se a leitura principalmente dos livros de David Bordwell, sendo eles: *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema* (2008), *Sobre a história do estilo cinematográfico* (1947; 2013) e o livro escrito em coautoria com sua esposa Kristin Thompson, *A Arte do cinema: Uma Introdução* (2013). O coordenador do grupo e orientador deste trabalho, Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa, pesquisou sobre o tema em sua tese e artigos posteriores, particularmente no cinema moderno. Desta forma, surgiu a ideia de aprofundar todo este embasamento teórico sobre estilo nesta dissertação, aplicando-o no cinema de Tim Burton.

<sup>2</sup> Para um melhor fluxo de leitura desta dissertação os títulos dos curtas-metragens, animações e filmes serão apresentados a primeira vez em língua portuguesa, seguido do título em seu idioma original e ano de lançamento. No decorrer da dissertação será apresentado apenas o título em língua portuguesa.

criados na mente dos protagonistas. Além disso, apesar de terem vinte e três anos de diferença, as duas animações (1982; 2005) possuem características em comum em suas narrativas, o que será apresentado nas análises realizadas nos capítulos três e quatro.

Desta forma, pode-se determinar o estilo de um filme ou de um grupo de filmes. Os autores Bordwell e Thompson, trazem a definição de estilo sob o olhar cinematográfico que é o “uso repetido e marcante de técnicas cinematográficas particulares, características de um único filme ou de um grupo de filmes” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Para definir o estilo de um filme ou de um grupo de filmes, uma das etapas é analisá-los. A análise de filmes é uma prática que se constitui como disciplina acadêmica especialmente a partir dos anos 1980.

Entre os grandes fatores há a análise imanente associada à Jacques Aumont, que publicaria *À quoi pensent les films?* (1996), no qual defende a necessidade de partir dos próprios filmes para a realização da análise com ênfase em aspectos narrativos internos, para depois alcançar teorias mais amplas e externas. Trata-se do filme como ponto de partida, podendo ser realizado através da descrição e decupagens dos filmes.

Baseado no conceito de análise imanente de Aumont (1996), Rubens Machado Jr. (2008) desenvolverá uma proposta dividida em três funções (Expositores, Comentadores e Debatedores) para se realizar uma análise da produção audiovisual contemporânea:

**Expositores:** propõem a análise por meio da descrição dos elementos formais intrínsecos à obra, destacando detalhes e aspectos de sua composição que possam ser considerados decisivos tanto para a sua rememoração como para a sua evocação sensível, propiciando uma reflexão sobre a sua singularidade, unidade, estilo, e constituir assim os parâmetros estratégicos em sua avaliação. [...] **Comentadores:** fazem o Comentário levando em conta uma escolha por certa hierarquia dos conteúdos tratados ou suscitados pela obra, trazendo de diferentes esferas do conhecimento (sociedade, estética, política, arte, história, cinema etc.) – ainda que “extrínsecos” a ela – as noções e os *conceitos* indispensáveis ao seu debate, compreensão e interpretação. [...] **Debatedores:** propõem a Interpretação da obra construindo as *argumentações* centrais necessárias ao seu debate, crítica ou julgamento. Devem agir através da formulação de *sínteses*, contendo problemas e hipóteses, capazes de *articular* análise e comentário, descrição e conceito, os dados intrínsecos e extrínsecos à obra, objetivos e subjetivos, parâmetros de forma e conteúdo, matéria e idéia; mas sempre com *interesse* na discussão do significado e importância da experiência que tivemos na obra (MACHADO JR., 2008, grifos do autor).

Dedicado à análise de filmes, outra das grandes referências será o americano David Bordwell, que por muito tempo dedicou-se ao cinema clássico e à noção de *mise-en-scène* – noção essa, por ele reapropriada dos franceses, mas que será utilizada para um longo trajeto pelo cinema do século XX.

[...] o essencial sentido do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluíam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado (BORDWELL, 2008, p. 36, grifo do autor).

A partir deste leque de possibilidades, destaca-se uma citação dos autores Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye em seu livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994):

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 15).

Os autores defendem a ideia de fragmentar um filme com o intuito de analisá-lo.

Ao acompanhar o trabalho de Tim Burton, assistir todas as suas produções e ler o que já foi pesquisado sobre ele, surgiu a problemática desta pesquisa: É possível definir um estilo nos dois filmes de animação de Tim Burton selecionados como objetos de pesquisa?

Para tanto será utilizado como base o conceito de estilo de David Bordwell, publicado em seu livro *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013):

[...] considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feito pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p. 17, grifo do autor).

Bordwell amplia seu debate sobre estilo classificando em individual ou grupal:

O estilo, neste sentido, afeta o filme individual. Naturalmente podemos discutir o estilo em outros sentidos. Podemos falar do estilo *individual* [...]. Podemos falar do estilo *grupal* – o estilo de fazer filmes da Montagem Soviética ou dos estúdios de Hollywood. Em qualquer um dos casos, estaremos falando, minimamente, sobre escolhas técnicas características, só que, agora, na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras. Podemos também estar falando sobre propriedades, como estratégias narrativas ou assuntos ou temas preferidos. [...] características recorrentes de encenação, filmagem, cortes e som continuarão a ser uma parte essencial de qualquer estilo individual ou grupal (BORDWELL, 2013, p. 17, grifos do autor).

O estilo grupal envolve vários cineastas que produzem filmes estilisticamente semelhantes. O cineasta Tim Burton pode ser pensado através do conceito de estilo individual, pelo fato de utilizar um estilo próprio em suas produções, independente das tendências cinematográficas dos períodos em que suas obras foram lançadas.

Para demonstrar a presença das características do estilo próprio do cineasta, inicia-se com o estudo de Jean-Claude Bernardet em seu livro *O autor no cinema: A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60* (1994) sobre o conceito de matriz:

A construção da matriz passa obrigatoriamente pela análise do conjunto de filmes de um autor, é um trabalho sobre a redundância: peça essencial do método crítico. São as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz (BERNARDET, 1994, p. 31).

Desta forma, a matriz é a repetição das produções de um determinado cineasta, assim ele passa a ser um autor para o cinema:

O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem. É necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições, ou trabalhe sobre as repetições da obra, identificando essas repetições com a obra (BERNARDET, 1994, p. 31).

Sendo assim, mesmo não escrevendo os roteiros, o cineasta insere seu estilo dirigindo a produção cinematográfica: “o autor não será portanto necessariamente autor de seus roteiros, pelo menos no quadro americano. Mas ele altera os roteiros e

os interpreta, interpretação essa que é a própria *mise en scène*<sup>3</sup> (BERNARDET, 1994, p. 31, grifo do autor).

Segundo o conceito de matriz do autor, debatido por Bernardet (1994), buscamos definir como a matriz de Tim Burton as seguintes características repetitivas observadas em suas obras selecionadas como objetos de pesquisa: uso de listras (principalmente em preto-e-branco) e o uso de características do expressionismo alemão, sendo essas o rosto como expressividade (exagero teatral), os cenários distorcidos e em diagonais, além do uso da dramatização do espaço fílmico.

Pelo fato das relações entre o cinema de Tim Burton e o expressionismo alemão envolverem conceitos e elementos narrativos que transitam entre diferentes mídias, como a pintura, o cinema de ficção e a animação, faz-se interessante estabelecer contatos com o universo da intermedialidade. Trata-se de uma perspectiva recente que trabalha com diferentes concepções de fronteira, especialmente aquelas existentes entre as mídias.

Dentro da intermedialidade, há um grande universo de teorias e formas de abordagem que vem sendo pesquisadas por autores como Claus Clüver (2011):

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar fronteiras” que separam as mídias (CLÜVER, 2011, p. 9).

Trazemos o capítulo da autora Irina Rajewsky, *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade* (2012a), no qual ela discorre sobre a intermedialidade:

[...] refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, [...] ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s) (RAJEWSKY, 2012a, p. 52, grifo da autora).

Complementando sobre intermedialidade, Rajewsky aprofunda o conceito no capítulo *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”*: *Uma perspectiva literária*

---

<sup>3</sup> “O que importa no cinema, [...] é a *mise en scène*, a encenação, a direção, que só pode ser prejudicada pela literatura” (BERNARDET, 1994, p. 17, grifo do autor).

sobre a intermedialidade do livro *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (2012b):

[...] focalizo a intermedialidade como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias. Minha ênfase, então, não é nos desenvolvimentos gerais históricos da mídia, nem nas relações genealógicas entre mídias, nem no reconhecimento de mídias [...] ou na compreensão das várias funções das mídias (RAJEWSKY, 2012b, p. 23).

Rajewski (2012b), classifica três subcategorias para intermedialidade (transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas):

Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*. [...] Essa categoria é uma concepção de intermedialidade "genética", voltada para a produção; o texto ou o filme "originais" são a "fonte" do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. [...] Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. [...] Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fares* e edição de montagem (RAJEWSKY, 2012b, p. 24-25, grifo da autora).

Entre as diversas possibilidades existentes, nos apropriaremos, em particular daquelas explicitadas por Rajewski (2012b) que propõe três subcategorias para intermedialidade. Dentro destas, em particular a noção de referências intermidiáticas (embora a transposição midiática também já esteja presente em *Vincent* – na questão da literatura e da voz *over*<sup>4</sup>).

Em alguns estudos, esse terceiro tipo de referência é abordado a partir da noção de intertextualidade, para a qual colaboraram os estudos de Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva (2005), Denise Guimarães (2012b) e Robert Stam (2006).

A autora Denise Guimarães em seu livro *Histórias em quadrinhos & cinema: adaptações de Alan Moore e Frank Miller* (2012b), define a intertextualidade como um “conceito depurado dos estudos de Júlia Kristeva, entendido como a presença efetiva de um texto em outro texto. Estudar a intertextualidade é analisar os elementos que se realizam dentro do texto” (GUIMARÃES, 2012b, p. 56).

---

<sup>4</sup> Na animação *Vincent* a voz *over* realizada pelo narrador declama um poema já existente.

No livro *Introdução à semântica* (2005), Kristeva realizou estudos embasados na obra de Mikhail Bakhtin para dar origem ao termo “intertextualidade”:

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo da autora).

No artigo intitulado *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006)<sup>5</sup>, o autor Robert Stam discorre sobre o conceito de intertextualidade: “Freqüentemente o intertexto não está explícito mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos” (STAM, 2006, p. 29).

Com base nos conceitos de estilo, matriz do autor, rosto como expressividade, dramatização do espaço fílmico e intertextualidade, gerou-se a seguinte hipótese: o cinema de Tim Burton é influenciado pelo expressionismo alemão, e através da repetição de sua matriz, consegue-se definir o estilo de seus filmes de animação selecionados como objetos de pesquisa. Além de realizarem intertextualidade com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, nestas animações encontram-se características do expressionismo alemão.

Desta forma, o objetivo geral desta pesquisa é demonstrar a influência do expressionismo alemão nas animações de Tim Burton selecionadas como objetos de pesquisa.

Sendo os objetivos específicos:

- a) Debater como a matriz de Tim Burton define o estilo de seus filmes de animação selecionados como objetos de pesquisa.
- b) Apresentar as características do expressionismo alemão presentes nos filmes de animação *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005).
- c) Examinar a presença da intertextualidade entre o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e os filmes de animação *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005).

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/H5nXnf>>. Acesso em: 26 ago. 2018.

- d) Demonstrar a presença das confluências entre Tim Burton e o expressionismo alemão a partir dos conceitos de dramatização do espaço fílmico e do rosto como expressividade.

Como metodologia de pesquisa, buscaremos aproximações com a pesquisa bibliográfica, a concepção de análise de filmes de Manuela Penafria (2009), o conceito de segmentação de Jacques Aumont e Michel Marie (2013) e os quatro passos<sup>6</sup> de análise de estilo de um filme cunhado por Bordwell e Thompson (2013).

Na pesquisa bibliográfica é realizado todo o levantamento de dados e o mapeamento sobre Tim Burton. Para isso, selecionamos dissertações de pesquisadoras brasileiras sobre os objetos de pesquisa. Buscando demonstrar o diferencial desta pesquisa de outras já realizadas sobre o cineasta, destacamos nas dissertações, citações que abordam o expressionismo alemão no cinema de Tim Burton, ou estudos sobre os filmes de animação selecionados como objetos de pesquisa.

Como teor introdutório no universo acadêmico com pesquisas sobre confluências entre Tim Burton e o expressionismo alemão, destacam-se cinco dissertações realizadas por pesquisadoras brasileiras.

A primeira é da autora Laura Loguercio Cánepa, *O Expressionismo no Cinema de Tim Burton*<sup>7</sup>, realizada em 2002, discorre sobre elementos do expressionismo alemão presentes em alguns filmes do cineasta, lançados até 2001:

O procedimento metodológico adotado nesta pesquisa é o indutivo, tendo como objeto de estudo a obra do cineasta norte-americano Tim Burton em sua relação com o cinema expressionista alemão. Partindo da observação dos filmes de Burton e dos Filmes expressionistas, procurou-se uma aproximação através: a) de conceitos da arte e do cinema expressionistas que se encontram recuperados nos filmes de Burton; b) da própria história do cinema, tendo em vista o fato de que tanto os filmes expressionistas quanto os filmes de Tim Burton pertencem a uma mesma tradição de narrativas cinematográficas, as quais chamaremos “bizarras” (CÁNEPA, 2002, p. 17).

Em sua pesquisa, a autora (2002) destacou a animação *Vincent* como uma das produções de Burton que tem maior presença do expressionismo alemão. Ao

<sup>6</sup> Sendo transformado para dois passos, aplicados nos capítulos três e quatro, que analisam cada objeto de pesquisa. O primeiro passo seria a análise de cada personagem/narrativa. O segundo passo, uma análise geral a partir dos conceitos/elementos identificados como recorrentes (matriz).

<sup>7</sup> Disponível para consulta interna na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, São Paulo, Brasil.

decorrer de toda sua carreira, ela estuda o horror associado ao gótico, o expressionismo alemão e Tim Burton, podendo ser considerada uma das mais importantes pesquisadoras brasileiras sobre estes assuntos.

Anos depois da autora (2002), surgiram outras dissertações sobre Tim Burton. Selecionamos quatro, embora não tenham o mesmo objeto de pesquisa, de alguma forma envolvem o expressionismo alemão e as obras do cineasta.

A segunda dissertação é da pesquisadora Fabiane Führ, *Frankenweenie (1984/2012) De Tim Burton: Percursos de adaptação fílmica* (2016)<sup>8</sup>:

[...] a presente pesquisa procura esclarecer os seguintes problemas: quais são as relações que podem ser estabelecidas entre o texto Frankenstein e os filmes *Frankenweenie* (1984/2012), dirigidos por Tim Burton? Que outras relações podem ser encontradas quando se relaciona os filmes *Frankenweenie* (1984/2012) com os clássicos do Cinema de Terror e os filmes do Expressionismo Alemão? (FÜHR, 2016, p. 15).

Além de discorrer sobre a adaptação fílmica, em um subcapítulo intitulado *Do Expressionismo Alemão ao Cinema de Terror*, a autora discorre sobre elementos do expressionismo encontrados em duas produções de Tim Burton, os filmes *Frankenweenie* (*Frankenweenie*, 1984 – *live-action*<sup>9</sup>) e *Frankenweenie* (*Frankenweenie*, 2012 – animação). A pesquisadora (2016) tem como foco os filmes (1984; 2012), e traz estudos sobre o cinema de terror, porém, nesta dissertação podemos aproveitar a abordagem acerca do cineasta e os conceitos sobre o expressionismo alemão.

A terceira dissertação é da pesquisadora Petra Pastl Montarroyos de Melo, *O Monstruoso no Imaginário Fílmico: Um estudo sobre o cinema de Tim Burton* (2011)<sup>10</sup>:

Com um estilo bem peculiar, Burton faz uso de temas delicados para propor reflexões no público e mudanças de paradigmas. [...] O objetivo é mostrar, na prática, que o monstro nem sempre é o vilão, e que os filmes em que eles aparecem normalmente possuem metáforas e críticas fortes implícitas, o que faz valer estudos mais aprofundados sobre o gênero (MELO, 2011, grifo da autora).

Em um subcapítulo intitulado *Peculiaridades burtonianas*, a pesquisadora (2011) discorre sobre influências do expressionismo alemão tanto estéticas quanto

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/wnriZd>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

<sup>9</sup> *Live-action*: é a denominação de trabalhos realizados por atores reais.

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/wTT9gj>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

temáticas nos filmes de Tim Burton. A dissertação possui um foco no cinema de horror e em monstros, o que difere dos objetivos de nossa pesquisa.

A quarta dissertação é da pesquisadora Rita Barroso Nabais, *Edward Scissorhands de Tim Burton: um conto de fadas gótico?* (2010)<sup>11</sup>:

A presente dissertação pretende discutir o modo como o realizador Tim Burton se apropria e, eventualmente, subverte o conceito de conto de fadas tradicional, na sua obra, incidindo, especificamente no filme *Edward Scissorhands*. [...] Este pertence a um molde tipicamente Burtoniano – um produto híbrido, onde o modelo clássico do conto de fadas é desviado da sua estrutura tradicional, senão mesmo subvertido pelo gótico (NABAIS, 2010, grifos da autora).

Em um subcapítulo intitulado *O gótico no cinema: terror, horror e ficção científica*, Nabais (2010) estuda os percursos do expressionismo alemão ao gótico e como se apresentam nas obras de Burton. A pesquisadora tem como intuito abordar a subversão ao conceito de “conto de fadas”, com um foco no filme *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhands*, 1990), dirigido por Tim Burton.

A quinta dissertação é da pesquisadora Francine Fabiana Ozaki, *The Melancholy death of Oyster Boy & Other Stories, de Tim Burton: Crítica e Tradução* (2013)<sup>12</sup>:

O presente trabalho tem em vista a realização de uma leitura crítica de *O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra e Outras Histórias*, tradução de Márcio Suzuki da obra *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, do diretor e gravurista Tim Burton (OZAKI, 2013).

Em um subcapítulo intitulado *Os personagens de criação*, a autora (2013) abordou o curta-metragem de animação *Vincent* (1982) e a presença do expressionismo alemão na obra. A pesquisa da autora (2013) analisa com profundidade a obra de Tim Burton, *O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra e Outras Histórias* (2013), se diferenciando de nossa dissertação.

As cinco dissertações apresentadas demonstram a presença do expressionismo alemão no cinema de Tim Burton. Porém, de todo o mapeamento realizado, nenhuma pesquisa definia o estilo das animações selecionadas como objetos de pesquisa desta dissertação.

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/buwvx4>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/vdESCN>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

Complementando o enfoque particular desta pesquisa, foi levada em consideração a concepção de análise de filmes apresentada no artigo *Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)*<sup>13</sup> da autora Penafria:

O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados (PENAFRIA, 2009, p. 1-2).

A autora traz duas metodologias de análises, uma interna e outra externa:

Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia de seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista considera o filme como um resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Sendo assim, estas metodologias de análise interna e externa auxiliam na descoberta do estilo dos objetos desta pesquisa.

Desta forma, trazemos o livro *A Análise do Filme* (2013) dos autores Aumont e Marie, recorrendo sobre a diferença de análise e crítica, os instrumentos da análise fílmica e o conceito de segmentação.

Sobre a diferença de análise e crítica:

A actividade crítica tem três funções principais: informar, avaliar, promover. A sua relação com a análise é muito desigual. [...] O crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento. Ele propõe-se descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma *interpretação*. [...] A análise não tem de definir as condições e os meios da criação artística, mesmo que possa contribuir para esclarecê-los, nem de professar juízos de valor ou estabelecer normas (AUMONT; MARIE, 2013, p. 12-14, grifo dos autores).

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/NtfGyv>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Os autores (2013) propõem três instrumentos de análise fílmica, dividindo-os em descritivos, citacionais e documentais:

De maneira geral, a análise do filme utiliza principalmente três tipos de instrumentos: a) instrumentos **descritivos**, destinados a atenuar a dificuldade, a que já aludimos, de apreensão e memorização do filme. [...] b) instrumentos **citacionais**, que desempenham um pouco a mesma função que os anteriores (=realizar um estado intermediário entre o filme projetado e o seu exame analítico minucioso), mas conservando-se mais próximos da “letra” do filme; c) por fim, instrumentos **documentais**, que se distinguem dos precedentes por não descrever ou citar o próprio filme, mas juntar ao seu tema informações provenientes de formas exteriores a ele (AUMONT; MARIE, 2013, p. 45-46, grifos dos autores).

Em diálogo com os autores (2013), nesta pesquisa, busca-se aplicar os instrumentos descritivos ao decupar e discorrer sobre a narrativa das animações analisadas; já os instrumentos citacionais são articulados através dos recortes e citações de sequências de filmes; por fim, em termos de instrumentos documentais, é trazida a bibliografia do corpo de teóricos apresentados.

Procurando detalhar cada elemento essencial para o exame da hipótese, foi realizada a decupagem dos dois objetos de pesquisa, destacando as principais sequências analisadas, seguindo como base o conceito de segmentação de Aumont e Marie:

O que hoje se convencionou chamar a “segmentação” respeita a uma relação do que, na linguagem crítica corrente, se designa as “sequências” de um filme (narrativo). No vocabulário técnico da realização (e em consequência, no vocabulário crítico), uma sequência é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa, logo comparável, na sua natureza, à “cena” no teatro, e ao “quadro” no cinema primitivo (AUMONT; MARIE, 2013, p. 54).

Para os autores, ao segmentar um filme, surgem os problemas de delimitação, estrutura interna e sucessão:

Muito genericamente, essa noção suscita três tipos de problemas: em primeiro lugar a **delimitação** das sequências (onde começa e onde termina determinada sequência?); em segundo lugar a **estrutura interna** das sequências (quais os diversos tipos de sequências mais habituais? É possível elaborar-lhes uma tipologia completa?); em terceiro lugar a **sucessão** das sequências: qual é a lógica que preside ao seu encadeamento? (AUMONT; MARIE, 2013, p. 55-56, grifos dos autores).

Desta forma, trazemos como metodologia de pesquisa os quatros passos que podem ser utilizados ao realizar a análise de estilo de um filme, debatido pelos teóricos Bordwell e Thompson.

No primeiro passo, precisa-se determinar a estrutura organizacional do filme. “O primeiro passo é entender como o filme é composto em um todo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 476).

No segundo passo, parte-se para a identificação das técnicas proeminentes usadas. “O analista deve desenvolver o olhar para técnicas *proeminentes*” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 476, grifo dos autores).

No terceiro passo é determinado os padrões das técnicas. “As técnicas terão repetições e variações, desenvolvimentos e paralelos, ao longo de todo o filme ou de um segmento individual” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 477).

Por fim, no quarto passo, precisa-se propor funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas fornecem. “O analista procura pelo papel que o estilo desempenha na forma geral do filme. O uso do movimento de câmera tende a criar suspense retardando a revelação de informações da história” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 479). De acordo com os autores (2013), ao realizar os quatro passos percebe-se que o estilo delinea o significado do filme.

Nesta dissertação, o primeiro capítulo tem como objetivo principal demonstrar o contexto histórico que Alemanha se encontrava no início do século XX (período que originou o movimento expressionista alemão), assim percorrendo por seus caminhos da pintura ao cinema, demonstrando suas principais características, encerrando na apresentação do principal filme do movimento para esta pesquisa *O Gabinete do Dr. Caligari*.

No segundo capítulo apresenta-se quem é Tim Burton, expondo sua trajetória no cinema e apreciando principalmente sua carreira na animação e no musical. Além disto, buscando demonstrar as confluências entre Burton e o expressionismo alemão, apresenta-se os conceitos do rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico, aplicados nos objetos de pesquisa nos capítulos de análise subsequentes.

O terceiro capítulo apresenta e analisa um dos objetos desta dissertação *Vincent*. Descreve-se a trajetória do garoto Vincent Malloy, e suas aventuras no mundo imaginário como Vincent Price. Além disto, durante a análise é demonstrado como ocorre a dramatização do espaço fílmico, o rosto como expressividade e a intertextualidade na animação (1982).

Por fim, no quarto capítulo apresenta-se e analisa-se o outro objeto desta pesquisa, *A Noiva Cadáver*. Aborda-se as aventuras de Victor, perambulando pelo mundo dos mortos e dos vivos, nas vésperas de seu casamento. Na análise busca-se demonstrar como ocorrem o rosto como expressividade, a dramatização do espaço fílmico e a intertextualidade na animação (2005).

## 1 A ARTE EM MEIO AO CAOS: OS CAMINHOS DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Neste capítulo busca-se demonstrar as principais características do expressionismo alemão. Para isso, trazemos seus percursos da pintura ao cinema, e analisamos o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, tendo este, elementos e características em comum presentes nos objetos de pesquisa desta dissertação.

Iniciamos com um breve histórico da Alemanha no século XX. O historiador Eric Hobsbawm apresenta em sua obra, *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991* (1995), um panorama sobre o período entre guerras. O autor aborda como a herança da Primeira Guerra Mundial afetou a Alemanha neste período:

[...] a situação mundial criada pela Primeira Guerra era inerentemente instável, sobretudo na Europa, mas também no Extremo Oriente, e portanto não se esperava que a paz durasse. A insatisfação com o *status quo* não se restringia aos Estados derrotados, embora estes, notadamente a Alemanha, sentissem que tinham bastantes motivos para ressentimento, como de fato tinham. Todo partido na Alemanha, dos comunistas da extrema esquerda aos nacional-socialistas de Hitler na extrema direita, combinavam-se na condenação do Tratado de Versalhes como injusto e inaceitável (HOBSBAWM, p. 43, 1995).

Segundo o autor, a Alemanha nessa época estava polarizada entre os dois extremos do espectro político (comunismo e fascismo), pois ambos os representantes dessas ideologias (Ernst Thälmann e Adolf Hitler) apresentavam-se contra a condenação proposta no Tratado de Versalhes<sup>14</sup>.

Vivendo na República de Weimar<sup>15</sup>, artistas se rebelaram através de um movimento. A autora Ilma Esperança de Assis Santana em seu livro *O cinema operário na República de Weimar* (1993) discorre sobre os artistas que buscaram criticar a atual situação de seu país através de um movimento artístico:

Embora novas concepções e formas de arte não coincidam exata ou necessariamente com os conteúdos sociais, pode-se supor uma estreita conexão entre a retomada do político na República de Weimar e o rompimento radical com formas artísticas, rompimento já iniciado nos anos anteriores (a arte pós-impressionista renuncia a toda ilusão de realidade). Em vista das novas “esperanças”, abria-se um abismo entre o potencial de rebeldia do artista e as formas tradicionais de representação na arte (SANTANA, 1993, p. 135).

<sup>14</sup> Foi um Tratado que ocorreu em 28 de junho de 1919, entrando em vigor no dia 10 de janeiro de 1920. Ele pôs o fim a Primeira Guerra Mundial e determinava que a Alemanha pagasse pelos danos da guerra.

<sup>15</sup> Foi o nome dado ao Estado alemão surgido ao final da Primeira Guerra Mundial. Perdurou durante toda a década de 1920 encerrando em 1933 com a ascensão da Alemanha Nazista.

Desta forma, surgiu o expressionismo alemão:

[...] é através desse intenso debate de idéias que se criaram as premissas para o que, no início do século XX, vira a ser clara proposta de uma arte tipicamente germânica, mas de alcance europeu – o Expressionismo –, capaz de contestar, no sentido de uma alternativa dialética, a hegemonia da cultura artística francesa nascida com o Impressionismo (ARGAN, 1992, p.168).

Aumont em seu livro *O olho interminável [cinema e pintura]* (2004), traz uma reflexão sobre o expressionismo, indicando as dificuldades para sua definição. Para o autor a própria palavra expressionismo, pertenceu a uma corrente pictórica de vanguarda, em oposição ao impressionismo, ele traz que o expressionismo:

[...] se apresenta apenas como uma série de recusas: recusa das aparências em pintura, recusa de qualquer psicologia no teatro e na literatura, recusa das convenções de toda espécie. Recusa, antes de tudo, da representação, da *reprodução*, talvez seja essa a fórmula mais adequada [...]. Mas quem não vê que ela não define nada: desde 1926, Rudolf Kurtz, autor, afinal de contas, da única obra frontalmente intitulada “*O expressionismo e o cinema*”<sup>16</sup>, devia constatar: “Em toda a literatura, entretanto mais do que abundante, sobre o expressionismo, não é possível encontrar uma única definição clara” (AUMONT, 2004, p. 195, grifos do autor).

O conceito apresentado por Aumont sobre o expressionismo é a contracultura. De acordo com ele, o expressionismo foi apenas uma contracultura ao impressionismo, a recusa de toda a arte e psicologia impressionista. Desta forma, para o autor, atualmente existem inúmeras definições do expressionismo no cinema, ele explora duas: a busca de um paradigma estilístico e a tentativa de uma definição intrínseca de um estilo expressionista. Sendo que a primeira busca definir o expressionismo como um período, escola ou conjunto de normas, permitindo a criação de um padrão pré-determinado para os filmes. Na segunda, busca definir o expressionismo como um estilo “[...] fora de qualquer consideração de lugar e de tempo, tentativa às vezes vivida imaginariamente como uma ampliação da precedente” (AUMONT, 2004, p. 197).

Após um debate sobre as definições do expressionismo, Aumont traz um significado:

Expressionismo: o sufixo, no fundo, anuncia a cor. Como todos os “ismos”, este serve para tudo, cômodo ou incômodo conforme o caso, e serve menos o discurso da ciência do que o do amor ou do ódio. Foram seus turiferários

<sup>16</sup> *Expressionismus und Film*, 1926.

declarados, e seus inimigos mais acirrados, entre outros, os nazistas, que criaram o destino crítico da palavra, inclusive a propósito do cinema (AUMONT, 2004, p. 200).

Este significado remete ao período histórico em que surgiu o expressionismo. O autor Thomas Elsaesser em seu artigo *Cine expresionista – Estilo y diseño en la historia del cine* (2018)<sup>17</sup> discorre sobre o que é identificado nos filmes expressionistas:

Mais especificamente, o que é identificado nos filmes com “expressionismo” é a estilização dos conjuntos e da performance, as histórias “góticas” e o erotismo perverso, os exteriores angulosos, os interiores claustrofóbicos e, acima de tudo, a estranha sensação de não saber o que está acontecendo, a falta de lógica causal e histórias com reviravoltas que se curvam (ELSAESSER, 2018, p. 370, tradução livre)<sup>18</sup>.

Conforme Elsaesser as narrativas identificadas nos filmes expressionistas, no decorrer da obra fílmica, transmitem a sensação de não se saber ao certo o que está acontecendo, e ao final possuem uma reviravolta inesperada.

A autora Donis A. Dondis, em sua obra *Sintaxe da linguagem visual* (1997) aborda sobre o estilo:

O estilo é a síntese visual de elementos, técnicas, sintaxe, inspiração, expressão e finalidade básica. [...] uma categoria ou classe de expressão visual modelada pela plenitude de um ambiente cultural. [...] O estilo influencia a expressão artística quase tanto quanto a convenção. Mas as normas estilísticas são mais sutis que as convenções, e exercem sobre o ato de criação mais influência que controle (DONDIS, 1997, p. 161-162).

Dondis utiliza do conceito estilo de forma comparativa à convenção. Ela aborda sobre o estilo nas artes visuais:

Nas artes visuais, o estilo é a síntese última de todas as forças e fatores, a unificação a integração de inúmeras decisões e estágios distintos. [...] O resultado final é uma expressão individual (às vezes grupal), rígida por muitos dos fatores acima enumerados, mais influenciada, especial e profundamente, pelo que se passa no ambiente social, físico, político e psicológico, todos eles fundamentais para tudo aquilo que fazemos ou expressamos visualmente (DONDIS, 1997, p.166).

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/jMkwE8>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

<sup>18</sup> Original em espanhol: “Más especificamente, lo que en las películas es identificado con “expressionismo” es la estilización de los decorados y la actuación, las historias “góticas” y el erotismo perverso, los exteriores angulares, los interiores claustrofóbicos y, sobre todo, la extraña sensación de no saber del todo lo que está sucediendo, una falta de lógica causal e historias con giros y vueltas que se doblan sobre sí mismos”.

A autora lista, em sua obra, características que compõem as técnicas expressionistas:

*Técnicas expressionistas*

Exagero  
Espontaneidade  
Atividade  
Complexidade  
Rotundidade  
Ousadia  
Variação  
Distorção  
Irregularidade  
Justaposição  
Verticalidade (DONDIS, 1997, p. 173).

Estas técnicas são visualmente perceptíveis nos filmes do movimento no cinema, principalmente o exagero e a distorção.

Nesta pesquisa, ao assistir os filmes do expressionismo alemão foram destacadas duas características: os personagens tinham expressões faciais marcantes resultando em um exagero teatral e as linhas de perspectiva eram sempre em diagonais, causando uma sensação de desproporcionalidade e perda do equilíbrio.

Dois autores essenciais para o estudo do expressionismo alemão são Lotte Henriette Regina Eisner e Siegfried Kracauer.

Da autora Eisner, estuda-se como embasamento teórico o livro *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo* (1985), que traça um estudo sobre as tendências do cinema alemão. Ela aborda sobre a evidência do tema fantástico no cinema teutônico, assim, expressando o gótico no cinema, e na cultura, da República de Weimar. A autora traz que a derrota alemã na Primeira Guerra Mundial gerou um pessimismo que iria culminar em um desenvolvimento macabro, que seria o cinema dos anos 1920. Além disso, discorre acerca do cenário apresentado no filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. O cenário tem uma profundidade aplicada nos panos que o compõe, trazendo, por exemplo, ângulos inclinados e curvos das casas. “Em CALIGARI, a distorção se justifica, pois, as imagens representavam a visão de um louco [...]” (EISNER, 1985, p. 33).

Desta forma, para Eisner, os personagens Dr. Caligari e Cesare se adequam perfeitamente ao expressionismo, sendo que o primeiro não possui sombra de caráter humano, é insensível e percebe-se a execução do desafio à moral corrente que os

expressionistas exaltam. Já o sonâmbulo, é isolado e privado de toda a individualidade, seguindo as ordens de seu mestre.

Em 1947, Kracauer publicou a primeira versão do livro *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*, em inglês<sup>19</sup>. Nesta pesquisa utiliza-se a versão em espanhol<sup>20</sup> traduzida por Héctor Grossi, publicada em 1985.

Em seu livro, o autor aponta uma grande influência social no cinema alemão após a Primeira Guerra Mundial. Ele viu em seu estudo que era possível observar os sintomas sociais de um país em características nos personagens e filmes. Como por exemplo, utilizar da divisão da alma entre submissão e rebelião, como uma forma de retorno ao medo do autoritarismo e tirania, como um denominador comum entre obras.

Sobre a história do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*:

Essa história de horror, com o espírito de E. T. A. Hoffman, foi uma história abertamente revolucionária. Nela, como afirma Janowitz<sup>21</sup>, ele e Carl Mayer<sup>22</sup> intencionalmente estigmatizaram a onipotência de uma autoridade estatal que se manifestou na generalização do serviço militar compulsório e nas declarações de guerra (KRACAUER, 1985, p. 66, tradução livre)<sup>23</sup>.

O crítico alemão (1985) menciona como os roteiristas Hans Janowitz e Carl Mayer utilizaram dos acontecimentos políticos da Alemanha no período da confecção do filme, comprovando a influência dos acontecimentos da Primeira Guerra na obra.

Kracauer também afirma que a versão original do roteiro do filme é diferente da produzida por Wiene. O diretor apresenta uma narrativa diferente, mudando a metade do filme e características do personagem Francis, onde ele é taxado como louco. Wiene também, de acordo com o autor, faz uma crítica aos costumes alemães:

Dessa forma, o filme de Wiene sugere que, durante sua repetição dentro de si mesmos, os alemães foram levados a reconsiderar sua crença tradicional na autoridade. Até mesmo a massa de trabalhadores social democratas restringiu sua ação revolucionária; mas, ao mesmo tempo, uma revolução psicológica parecia ter sido preparada nas profundezas da alma coletiva. O filme reflete esse duplo aspecto da vida alemã, unindo uma realidade na qual

<sup>19</sup> *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.*

<sup>20</sup> *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán.*

<sup>21</sup> Roteirista do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

<sup>22</sup> Roteirista do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

<sup>23</sup> Original em espanhol: "Este cuento de horror, con el espíritu de E. T. A. Hoffman, era una historia abiertamente revolucionaria. En ella, como lo indica Janowitz, él y Carl Mayer estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra".

a autoridade de Caligari triunfa com uma alucinação na qual a mesma autoridade é derrubada (KRACAUER, 1985, p. 68, tradução livre)<sup>24</sup>.

A partir da citação (1985), é possível ver que a obra de Wiene faz críticas ao período histórico que a Alemanha se encontra na década de 1920. As críticas aos costumes alemães são perceptíveis através de ações de Cesare, de acordo com Kracauer, Wiene utilizou como uma plataforma de crítica a crença veemente da autoridade.

Após iniciarmos com um breve contexto histórico sobre o período em que nasceu o expressionismo alemão, e trazermos algumas de suas características, agora vamos percorrer seus caminhos da pintura ao cinema, encerrando no filme do movimento que mais interessa para esta pesquisa, *O Gabinete do Dr. Caligari*.

## 1.1 DA PINTURA AO CINEMA

O expressionismo é um movimento artístico que tem sua origem na pintura. O autor Giulio Carlo Argan em sua obra *Arte Moderna* (1992) explana a origem deste movimento a partir do impressionismo:

Comumente chamada de expressionista é a arte alemã do início do século XX. O Expressionismo, na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos *fauves* (“feras”) e o movimento alemão *Die Brücke* (“a ponte”). Os dois movimentos formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocam respectivamente no *Cubismo* na França (1908) e na corrente *Der blaue Reiter* (“o cavaleiro azul”) na Alemanha (1911). A origem comum é a tendência antiimpressionista que se gera no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor (ARGAN, 1992, p. 227, grifos do autor).

Argan complementa apresentando o que o impressionismo manifesta em comparação ao expressionismo:

---

<sup>24</sup> Original em espanhol: “De esa forma, la película de Wiene sugiere que durante su replagamiento dentro de sí mismos los alemanes fueron movidos a reconsiderar su creencia tradicional en la autoridad. Hasta la masa de obreros social-demócratas refrenó su acción revolucionaria; pero al mismo tiempo parecía haberse preparado una revolución psicológica en las profundidades del alma colectiva. La película refleja este doble aspecto de la vida alemana, acoplando una realidad en la cual la autoridad de Caligari triunfa con una alucinación en que la misma autoridad es derrocada”.

Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude *sensitiva*, o Expressionismo uma atitude *volitiva* por vezes até agressiva. [...] O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas*, que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho (ARGAN, 1992, p. 227, grifos do autor).

Devido a esta atitude agressiva do expressionismo suas obras apresentam uma distorção:

A deformação expressionista, que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva (por exemplo, Nolde), não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente ou relutante). [...] A deformação expressionista não é a caricatura da realidade: é a *beleza* que, passando da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se *fealdade*, mas conservando seu cunho de eleição (ARGAN, 1992, p. 240, grifos do autor).

A deformação expressionista é o *belo* que quando é transportado do mundo ideal (imaginário) para o “mundo real” se torna o *feio*. “A poética expressionista, que, no entanto, permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do *feio*: o *feio*, porém, não é se não o *belo* decaído e degradado” (ARGAN, 1992, p. 240, grifos do autor).

O autor utiliza a *poética do feio* causada no movimento expressionista para explicar como o que era *feio* para a sociedade burguesa pode, com a arte, se tornar *belo*:

A polêmica social dos expressionistas alemães não se limita à renúncia do artista à sua condição de intelectual burguês, em favor da condição de trabalhador, de homem do povo. A burguesia é denunciada como responsável pela inautenticidade da vida social, pelo fracasso das iniciativas humanas, por aquilo que, para Nietzsche, constituía a total negatividade da história. [...] Somente a arte, como trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reverter em *belo* o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social construída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto um dever social, uma tarefa a cumprir (ARGAN, 1992, p. 240-241, grifo do autor).

Apesar das críticas à sociedade burguesa, Argan mostra como esta sociedade foi responsável em reverter a arte outrora considerada feia, assim criando uma divergência na ordem social.

A arte expressionista pode ser dividida em dois momentos, o primeiro é conhecido como o período pré-guerra, considerado uma vanguarda europeia e é caracterizado por representar as sensações provocadas no artista tanto por fatores internos quanto externos. Já no segundo momento, com o isolamento alemão sofrido (político e cultural), os artistas buscaram adquirir uma identidade nacional e se aproximaram ao estilo gótico.

Segundo o autor Luiz Carlos Merten (2005), o expressionismo:

[...] em seus primórdios, foi um movimento de jovens. A maioria deles de origem burguesa, queriam contestar os valores da autoritária sociedade alemã pós-bismarckiana, com seu modelo baseado nas distinções de classes. Possuídos por um sentimento apocalíptico, queriam enterrar a velha cultura e fundar a nova sociedade, na qual o homem seria autêntico, bom e livre de condicionamentos. Para realizar esse objetivo utópico, a arte deveria ser entendida como uma forma espontânea de expressão da alma. Ou seja: os expressionistas não tinham por objetivo representar a realidade concreta. Interessavam-se mais pelas emoções e reações subjetivas que objetos e eventos suscitavam no artista e que ele tratava de “expressar” por meio do amplo uso da distorção, da exageração e do simbolismo (MERTEN, 2005, p. 38).

Desta forma, visualmente a inspiração do expressionismo no cinema vinha do movimento na pintura, no teatro e na literatura. Na pintura, o expressionismo “envolvia o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador” (DENVIR, 1977, p. 4).

Sobre o expressionismo na pintura:

Ainda que tenha sido descrito como um fenômeno localizado na Alemanha, o seu aparecimento na pintura também foi resultado direto da libertação da cor e da forma que ocorreu na França e culminou em um estilo conhecido como Fovismo, liderado por Henri Matisse (1869-1954) nos primeiros anos do século XX (CÁNEPA, 2006, p. 59).

Destacamos dois pintores Vincent van Gogh<sup>25</sup> e Edvard Munch<sup>26</sup>. Do primeiro artista, destaca-se a obra *A Noite Estrelada* (*De sterrennacht*, 1889), que foi pintada da janela do quarto do hospício de Saint-Rémy-de-Provenceas, onde o artista estava internado após cortar sua própria orelha. Esta obra de Van Gogh, em particular, possui elementos que seriam associados ao expressionismo, “[...] como proposta de uma

<sup>25</sup> (1853-1890) foi um pintor holandês, considerado um dos mais influentes da história da arte ocidental.

<sup>26</sup> (1863-1944) foi um pintor norueguês, e um dos precursores do expressionismo alemão.

nova estrutura de percepção, a pintura de Van Gogh, por sua vez, encontra-se nas raízes do Expressionismo, como proposta de uma arte-ação” (ARGAN, 1992, p. 125).

As características expressionistas, podem ser observadas pela distorção das figuras, como a árvore cipreste e o céu por exemplo. As pinceladas rápidas em sentido espiral dão uma sensação de profundidade e movimento ao céu. O quadro encontra-se atualmente em exposição no MoMA<sup>27</sup>, localizado em New York.

FIGURA 1 – A NOITE ESTRELADA



FONTE: Vincent van Gogh (1889)<sup>28</sup>.

Já do segundo pintor, destaca-se a obra *O Grito* (*Skrik*, 1893), atualmente em exposição no NASJONALMUSEET<sup>29</sup>, localizado na Noruega.

O quadro retrata a angústia e o desespero, e foi inspirado nas decepções do artista tanto no amor quanto com seus amigos. Os traços expressionistas podem ser observados na distorção das figuras e dos elementos que compõem a obra. “E eis o outro tema de Munch, *O grito*, em várias realizações, o grito que Munch parece querer expandir em ondas sonoras” (ARGAN, 1992, p. 679, grifo do autor).

FIGURA 2 – O GRITO



FONTE: Edvard Munch (1893)<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> The Museum of Modern Art.

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/i8oqP1>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>29</sup> The National Museum of Art, Architecture and Design.

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/inhYQG>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

O autor Sandro Sproccati (1999) discorre sobre o desconforto visual causado pela arte expressionista:

[...] em vez de actualizar a forma tornando-a dinâmica, como acontecerá com o futurismo, a sensibilidade expressionista segue um caminho oposto, o da *deformação*. O que a distingue continua a ser a recusa da linguagem tradicional (a partir do Renascimento); no entanto, mais do que um passo em frente, dá, por assim dizer, um passo à retaguarda, em direção à cultura dos povos «selvagens». Os pintores de *Die Brücke* falam da sociedade moderna – dos seus aspectos mais negativos: a prostituição, a miséria, a exploração, a opressão, a dor, a injustiça –, mas fazem-no através de uma expressão deformada e deformante, alheia às coordenadas da cultura ocidental. Assim provocam um choque visual, um *mal-estar* perceptivo, um conflito que transpõe para o interior dos mecanismos linguísticos o desconforto e a tragédia – a grande *krisis* – de que querem falar (SPROCCATI, 1999, p. 148-149, grifo do autor).

Desta forma, o movimento expressionista na literatura “[...] buscava a destruição da sintaxe tradicional, num estilo que podia ir da concentração telegráfica ao hino largo e extático, sempre à procura do confronto individual do artista com a realidade” (CÁNEPA, 2006, p. 60). Entre os autores, destacam-se três escritores: Georg Heym<sup>31</sup>, Georg Trakl<sup>32</sup> e Jakob van Hoddis<sup>33</sup>.

Após a guerra, o expressionismo no teatro e no cinema ganharam destaque, na dramaturgia os grandes sucessos foram as peças *O Mendigo (Der Bettler, 1912)* de Reinhard Johannes Sorge<sup>34</sup> e *O despertar da primavera (Frühlings Erwachen, 1891)* de Frank Wedekind<sup>35</sup>.

O expressionismo migrou ao cinema juntamente com outras vanguardas artísticas, ainda que essa migração tenha sido tardia. O autor Vicente Sánchez-Biosca afirma em sua obra *Cine y Vanguardias Artísticas: Conflictos, encuentros, fronteras* (2004) que o expressionismo teve sua migração junto com o cubismo e o futurismo, ele explica essa adaptação:

Dos três movimentos que constituíram a primeira onda dos movimentos artísticos de vanguarda, o expressionismo ignora completamente o cinema, enquanto o cubismo e o futurismo estão engajados em investigações paralelas ao que o cineasta já propunha espontaneamente. Por um lado, o

<sup>31</sup> (1887-1912) foi um escritor expressionista alemão, uma de suas obras mais conhecidas é o livro *O eterno dia (Der ewige Tag, 1911)*.

<sup>32</sup> (1887-1914) foi um proeminente poeta expressionista austríaco do início do século XX, uns de seus poemas mais conhecido é *A música da manhã (Das Morgenlied, 1908)*.

<sup>33</sup> (1887-1942) foi o pseudônimo do poeta chamado Davidsohn Hans, participante do expressionismo alemão, tendo como principal obra o poema *O fim do mundo (Weltende, 1911)*.

<sup>34</sup> (1892-1916) foi um escritor alemão.

<sup>35</sup> (1864-1918) É um dos precursores do movimento expressionista, foi ator, dramaturgo e romancista.

maquinismo futurista poderia ter visto no cinema uma consumação de combate para substituir a arte aurática por um mecanismo técnico surgido da modernidade; por outro lado, as investigações do cubismo, sua análise do espaço e da dimensão temporal, poderiam ter levado os pintores ao cinema como instrumento de experimentação, uma vez que o tempo era consubstancial e o perspectivismo era desde muito cedo um recurso fundamental de montagem. Apesar do que poderia ser denominado de afinidades naturais, apenas esporádica e tardiamente os futuristas e cubistas levaram a sério essa engenhoca rudimentar de filmagem e projeção (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 30, tradução livre)<sup>36</sup>.

Sánchez-Biosca classifica como vanguardas cinematográficas três cidades europeias da década de 1920:

Paris, Berlim e Moscou foram três centros privilegiados do encontro entre artistas plásticos e cineastas. Cada uma dessas cidades adquire uma dimensão diferente: Paris foi pioneira na criação de uma infra-estrutura de cine clubes, salas especiais, crítica de filmes e público específico; Moscou representou o mais radical compromisso de um novo estado revolucionário pelas vanguardas, criando o paradoxo por quase uma década de vanguarda oficial cuja experimentação foi combinada com o consumo e a alfabetização das massas; Berlim foi a cidade tentacular europeia mais vívida e contraditória da década: foi a porta de entrada para o construtivismo soviético, mas o expressionismo do passado também sobreviveu nela; cresceu o fervor e o nacionalismo revolucionários, e sua riqueza cultural se rompeu mais dramaticamente do que em qualquer outra sociedade. Naturalmente, esses três centros não foram os únicos, mas nenhum intelectual ou artista deixou de circular por eles durante a década de 1920 (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 33, tradução livre)<sup>37</sup>.

Ao vincular as três capitais com elementos importantes das vanguardas cinematográficas, Sánchez-Biosca classifica cada uma das cidades com

---

<sup>36</sup> Original em espanhol: "De los tres movimientos que constituyeron la primera oleada de las vanguardias artísticas, el expresionismo ignora por completo el cine, mientras que cubismo y futurismo se hallan empeñados en investigaciones que corren paralelas a lo que el cinematógrafo planteaba ya de modo espontáneo. Por una parte, el maquinismo futurista podría haber visto en el cine una consumación de combate por sustituir el arte aurático por un mecanismo técnico surgido de la modernidad; por otra, las investigaciones del cubismo, su análisis del espacio y de la dimensión temporal, podrían haber conducido a los pintores al cine como instrumento de experimentación, pues el tiempo le era consustancial y el perspectivismo fue desde muy temprano recurso clave del montaje. A pesar de lo que podría denominarse afinidades naturales, sólo esporádica y tardiamente los futuristas y cubistas tomaron en serio este armatoste rudimentario de filmación y proyección".

<sup>37</sup> Original em espanhol: "París, Berlín y Moscú fueron tres centros privilegiados del encuentro entre artistas plásticos y cinematógrafo. Cada una de estas ciudades adquire una dimensión distinta: París fue la pionera en la creación de una infraestructura de cineclub, sala especiales, crítica cinematográfica y público específico; Moscú representó la apuesta más radical de un nuevo estado revolucionario por la vanguardia, creando la paradoja durante casi una década de vanguardia oficial cuya experimentación se combinaba con el consumo y la alfabetización de las masas; Berlín fue la ciudad tentacular europea más viva y contradictoria de la década: fue la puerta de entrada del constructivismo soviético, pero también sobrevivió en ella el expresionismo del antaño; allí creció el fervor revolucionario y el nacionalismo y su riqueza cultural se fracturó más dramáticamente que en cualquier otra sociedad. Por supuesto, estos tres centros no fueron los únicos, pero ningún intelectual o artista dejó de circular por ellos durante los años veinte".

características exclusivas para o desenvolvimento do cinema. Tal como o início das vanguardas artísticas que migraram ao cinema, o expressionismo herdou características de sua modalidade na pintura, um grande destaque no cinema é o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Bordwell e Thompson abordam esta influência da arte expressionista descendente de Van Gogh e Munch, e sua aplicação ao cinema:

Tal representação dos telhados das casas certamente não está de acordo com nossa concepção de realidade normal. Ainda assim, condenar o filme por falta de realismo seria inadequado, tendo em vista que ele usa estilização para apresentar a fantasia de um louco. *O Gabinete do Dr. Caligari* empresta convenções da pintura expressionista e do teatro, atribuindo a tais convenções a função de sugerir uma ilusão (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 207, grifo dos autores).

No movimento expressionista no cinema, a maioria dos filmes envolviam os gêneros do suspense, terror, ficção científica e fantasiosos. Dentre tantas produções, destacam-se os filmes: *O Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920)*, de Paul Wegener. *Da manhã à meia-noite (Von Morgens bis Mitternacht, 1920)*, de Karl Heinz Martin e *Figuras de cera (Das Wachsfigurenkabinett, 1924)*, de Paul Leni.

Do diretor Robert Wiene destacam-se os filmes *O Gabinete do Dr. Caligari, Genuine (Genuine, 1920)* e *Raskolnikow (Raskolnikow, 1923)*.

Do diretor Friedrich Wilhelm Murnau destacam-se dois filmes, *Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)* e *Fantasma (Phantom, 1922)*.

Do diretor Fritz Lang destacam-se *A morte cansada (Der müde Tod, 1921)*, *Dr. Mabuse, O jogador (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)* e *Metrópolis (Metropolis, 1927)*.

Segundo Cánepa, nenhum destes filmes supracitados representavam tão fielmente o estilo expressionista quanto *O Gabinete do Dr. Caligari*, “[...] a marca de *Caligari* persistiria na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas” (CÁNEPA, 2006, p. 69).

Cánepa relacionou os aspectos em comuns destes filmes:

[...] Assim, delimitar a cinematografia “expressionista” se torna uma tarefa complexa, pois não se trata de uma definição baseada em padrões estéticos rigorosos, e sim de título apropriado pelos produtores alemães usando a credibilidade de sua vanguarda artística mais popular. Mesmo que seja possível delinear algumas estratégias visuais e narrativas recorrentes em um grande número de filmes, tem-se a impressão de incompletude e generalização quanto à classificação de “Expressionismo”. No entanto, em

virtude do conceito formado em torno desses filmes, faz-se necessário animar seus aspectos comuns. Tais aspectos envolvem estratégias específicas com relação a: a) composição (cenografia, fotografia e *mise-en-scène*); b) temática recorrente (tipologia de personagens e de situações dramáticas); c) estrutura narrativa (modo de contar as histórias e de organizar os fatos). *Composição* – Os filmes feitos depois de *Caligari* apresentavam uma junção única de diferentes aspectos ligados à *mise-en-scène* (luz, decoração, arquitetura, distribuição das figuras e sua organização em cena), que resultava numa ênfase na composição, reforçada por maquiagem e figurino estilizados (CÁNEPA, 2006, p. 69-70, grifos da autora).

Sobre os cenários dos filmes expressionistas, Denise Guimarães traz que “outros detalhes significantes são os cenários de caráter gráfico e com predominância de linhas oblíquas, criando um jogo enviesado que aguça a percepção” (GUIMARÃES, 2012b, p. 130).

É possível observar estes elementos na obra *O Gabinete do Dr. Caligari*, por exemplo. A predominância das linhas oblíquas é marcante na fotografia da obra.

Segundo Cánepa, em 1916 o cinema alemão sofria com a campanha antigermânica:

Em 1916, as autoridades do Reich, juntamente com grandes empresas, criaram a Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft), empresa cinematográfica destinada a fazer propaganda do país por meio de documentários de guerra. No início de 1917, criou-se a Bufa (Bild-und Filmamt), agência do governo que fornecia filmes e salas de exibição às tropas. Essa estrutura, no entanto, era insuficiente para suprir as necessidades do Reich e das elites alemãs, já conscientes dos prováveis caminhos da guerra. Então, com apoio de grandes grupos privados, o estado alemão fundou, em dezembro de 1917, a UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), companhia que passou a centralizar a maior parte da produção, distribuição e exibição de filmes na Alemanha, ao anexar as três principais companhias cinematográficas alemãs (a Pagu, de Paul Davidson; a Messter, de Oskar Messter; e a Nordisk, de David Oliver) e diversas pequenas produtoras, transformando-se no maior truste da Europa (CÁNEPA, 2006, p. 65).

Desta forma, os filmes alemães do pós-guerra encontram um boicote internacional e para rompê-lo a UFA, assegurou direitos nas salas de cinema da Espanha, Suíça e Holanda e em países neutros. E foi apenas em 1921 que a UFA conquistaria o reconhecimento internacional com o sucesso do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

O Expressionismo havia sido importante na pintura (começando por volta de 1910) e foi rapidamente adotado pelo teatro, pela literatura e pela arquitetura. Agora os diretores consentiam em testá-lo no cinema, aparentemente acreditando que este seria atrativo no mercado internacional. Essa crença se justificou em 1920, quando o filme *O gabinete do Dr. Caligari*, produzido pela

Decla, foi um êxito em Berlim, depois nos Estados Unidos, na França e em outros países (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 699, grifo dos autores).

Após percorrer os caminhos do expressionismo da pintura ao cinema, compreendemos como a deformação aparente nas obras expressionistas, além de representar uma técnica, tem um significado para os artistas do movimento. O *belo* neste mundo imaginário (frequente nas obras), se torna o *feio* para o mundo externo a obra. Desta forma, o próximo subcapítulo aborda um filme que representa o *belo* num mundo imaginário, *O Gabinete do Dr. Caligari*, principalmente na distorção dos cenários.

## 1.2 MANIPULAÇÃO DA MENTE: O GABINETE DO DR. CALIGARI

*O Gabinete do Dr. Caligari* foi lançado em 1920 e dirigido por Robert Wiene. Este filme, deu origem a uma tendência chamada de Caligarismo. O autor Aumont escreveu uma obra junto com Marie, o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006), onde trazem a definição de Caligarismo:

Realizado em 1919, logo após a Grande Guerra, *O gabinete do Doutor Caligari* teve uma imensa repercussão nos meios críticos europeus. Ele foi associado, de maneira simplificadora, ao movimento expressionista alemão (movimento essencialmente de poetas e de pintores), mas alguns críticos preocupados com a exatidão preferiram designar seu efeito e sua influência pelo termo mais limitado de “caligarismo”, que recobre a imitação dos traços formais mais visíveis do filme de Erich Pommer e Robert Wiene: ênfase do grafismo, jogo sobre o desequilíbrio da imagem, mímica exagerada dos atores etc. Não houve realmente uma corrente “caligarista”, mas muitos filmes em preto-e-branco vêm dessa tendência, inclusive em Hollywood (AUMONT; MARIE, 2006, p. 39-40, grifo dos autores).

*O Caligari*, como é conhecido, foi um sucesso na época e tornou-se símbolo do cinema alemão:

Apesar do sucesso imediato, é difícil avaliar como o público americano reagiu a um filme tão delirante e, em todo caso, diferente de seus hábitos narrativos. No entanto, algo não oferece dúvidas: *Caligari* foi recebido com todas as honras e com um bom planejamento comercial na distribuição e na exposição cinematográfica. Não tinha sido menos na Europa. Apesar do mito de seu fracasso público, provavelmente propagado pelo produtor Erich Pommer para reforçar a lenda da malditismo, *O Gabinete do Dr. Caligari* não foi apenas um sucesso, mas um verdadeiro evento cinematográfico e extracineamatográfico

na Europa dos anos 20 (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 36-37, grifo do autor, tradução livre)<sup>38</sup>.

Segundo Cánepa o filme “trazia uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras” (CÁNEPA, 2006, p. 66).

Dividido em seis atos, o filme conta a história do Dr. Caligari (Werner Krauss), que vai apresentar seu espetáculo na cidade de Holstenwall. A atração do espetáculo é o sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt) que segundo Caligari, adivinhava o futuro do público. Assim que eles chegam a cidade, se inicia uma série de crimes. Tudo indica que foram cometidos por Cesare. Quando uma moça chamada Jane (Lil Dagover) vai ver o espetáculo, no mesmo dia ela é sequestrada em sua casa por Cesare. Francis (Friedrich Feher), o namorado de Jane, obcecado em descobrir o que houve com sua amada, começa a investigar a dupla Caligari e Cesare. Porém, é no final da trama que se descobre que Francis na verdade está internado em um sanatório, no qual Caligari é o médico e os outros personagens são pacientes internados. A última cena do filme, na qual Caligari vira-se para câmera com um olhar suspeito, desperta a dúvida: será Francis realmente louco ou, na verdade, Dr. Caligari era o culpado de tudo?

Desta forma, pensamos como seria hipoteticamente a história contada por Francis e pelo Dr. Caligari, separamos em duas versões:

Versão 1: Pelos olhos de Francis

No início somos apresentados a uma conversa de dois homens, um deles é Francis. Ele conta a história de uma dupla de assassinos (Dr. Caligari e Cesare) que estavam realizando uma série de crimes em sua cidade.

---

<sup>38</sup> Original em espanhol: “A pesar del éxito inmediato, es difícil evaluar cómo reaccionó el público norteamericano ante película tan delirante y, en todo caso, diferente a sus hábitos narrativos. Sin embargo, algo no ofrece dudas: *Caligari* fue acogido con todos los honores y con una buena planificación comercial en la distribución y la exhibición cinematográfica. No había sido menos en Europa. A pesar del mito de su fracaso de público, probablemente propalado por el productor Erich Pommer para reforzar la leyenda de malditismo, *El gabinete del doctor Caligari* no sólo fue un éxito, sino un verdadero acontecimiento cinematográfico y extracinematográfico en la Europa de los años veinte [...]”.

O seu olhar investigativo em cima da dupla, surgiu ao assistir à exposição deles na feira, junto com seu amigo Alan. O Dr. Caligari dizia controlar Cesare (o sonâmbulo) e ao fazê-lo despertar com o toque de um sino, Cesare adivinhava o futuro de quem o questionasse.

Alan pergunta a Cesare quando vai morrer, o sonâmbulo responde “esta noite”, no decorrer, Alan é encontrado morto e Francis deduz que foi Cesare e Dr. Caligari que realizaram o crime.

A personagem Jane (amada de Francis), curiosa sobre seu futuro vai atrás da dupla (Dr. Caligari e Cesare), e ao anoitecer, em sua casa, é sequestrada e arrastada pelo sonâmbulo na cidade.

Durante toda essa perambulação dos personagens (policiais, Jane, Cesare, Dr. Caligari e Francis), acabamos em um hospício, onde Francis acusa Dr. Caligari de seus crimes. Porém, Francis é surpreendido e internado como louco aos cuidados do Dr. Caligari.

#### Versão 2: Pelos olhos do Dr. Caligari

Dr. Caligari em seu consultório tem pilhas de relatórios que comprovam seu trabalho como médico do hospício. Cesare nunca saiu do sanatório com ele, afinal, é apenas mais um paciente sem algum contato afetivo especial.

Jane, Francis e Alan, também são seus pacientes. Francis é um paciente com muitos distúrbios mentais, e cria histórias dos mais diversos assuntos, sempre tendo seus colegas de hospício e Dr. Caligari envolvidos na narrativa.

Todos os dias ele precisava ir até o quarto de Francis e dar-lhe um tranquilizante para acalmar seus surtos psicológicos, e mostrar que ele estava apenas sonhando.

Após apresentarmos estas duas versões criadas hipoteticamente, realizamos uma análise do monólogo interior existente no filme (1920), exposto pelos personagens Francis e Dr. Caligari.

O diretor e escritor Pier Paolo Pasolini, discorre sobre o conceito de monólogo interior, diferenciando da narrativa livre indireta:

O monólogo interior é uma narrativa revivida do autor num personagem que seja do seu censo – pelo menos idealmente –, da sua geração, da sua situação social. A linguagem pode ser portanto a mesma. A individualização psicológica e objetiva do personagem, em tal caso, não é um fato de linguagem, mas de estilo. A livre indireta é mais naturalista na medida em que é uma verdadeira narrativa direta sem aspas, o que implica no uso da linguagem do personagem. [...] Portanto, na prática, a partir de um possível nível linguístico comum baseado nos *olhares*, a diferença que um diretor pode colhêr entre si e um personagem é psicológica e social. *Nunca é lingüística*. Isto impossibilita-o de realizar uma *mimese* naturalista de uma linguagem, de um hipotético olhar alheio à realidade. [...] *A sua operação não pode ser lingüística, mas estilística*. [...] Assim, a característica fundamental da *subjétiua livre indireta* é de não ser ela lingüística, mas estilística. O que permite defini-la como um monólogo interior privado do elemento conceitual e filosófico abstrato explícito (PASOLINI, 1966, p. 277-279, grifo do autor).

Com base na citação (1966), e após apresentarmos as duas versões criadas hipoteticamente, ao assistir a obra, o espectador é induzido a questionar qual dos dois personagens eram loucos, ou se a história foi uma invenção da mente de Francis, ou quiçá uma loucura de Dr. Caligari. Na questão do estilo dos cenários apresentados, pode ser pensado a partir das perambulações dos personagens, que a distorção remete a um sonho.

Sobre a narrativa indireta livre, relaciona-se ao estilo indireto livre. Conforme a citação do autor Fábio Raddi Uchôa em seu artigo *O MENINO E O MUNDO (2013) DE ALÊ ABREU: campo-cidade, estilo indireto livre e o direito à cidade (2017)*<sup>39</sup>:

Em *L' expérience hérétique* (1989), Pasolini esclarece a noção de estilo indireto livre, referindo-se às diferentes formas de contaminação entre autor e personagens. No cinema, o fenômeno pode revelar-se em detalhes como as cores, a montagem, o tratamento do tempo ou os movimentos de câmera, cujas modulações expressam a crise de personagens modernas ante ao mundo (UCHÔA, 2017, p. 6).

Ao assistir a obra (1920), analisamos que as cenas que não ocorre a distorção dos cenários, são as que estão fora da história que Francis conta. Ou seja, as cenas em que ele se encontra em um banco narrando a história. A partir do momento que somos apresentados a história narrada por Francis, já temos contato com a distorção dos cenários. Deixando claro, que a dramatização do espaço fílmico, é utilizada principalmente para demonstrar que a narrativa ocorre na mente do personagem, pois os elementos da *mise-en-scène* remetem a um mundo imaginário.

<sup>39</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/ouWZuV>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

Desta forma, percebe-se as crises vividas pelos personagens, transmitidas pela forma que Wiene filmou e realizou a montagem do filme. O *Caligari* tem um cenário estilizado (figura 3), ele era pintado em panos com traços em diagonais, que causavam uma sensação de desproporcionalidade, perda do equilíbrio e profundidade, remetendo sempre a um pensamento ilusório e que questionava a realidade dos acontecimentos.

FIGURA 3 – CENÁRIO DO FILME *O GABINETE DO DR. CALIGARI*



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Estas sensações de loucura dos personagens são vistas no cenário fílmico, realizando a presença do estilo indireto livre. Como, por exemplo, na cena em que o personagem Cesare sequestra a personagem Jane, fugindo com a moça em seus ombros enquanto é perseguido, durante toda a perseguição a presença da distorção do cenário é frequente. É como se o cenário fosse modificado a partir da loucura do personagem. Outro exemplo de estilo indireto livre é a cena em que o personagem Dr. Caligari está em seu consultório lendo o diário do Místico Caligari, o intertítulo descreve o que ele está dizendo: “Eu tenho que saber tudo...penetrar em seus segredos...Tenho que ser Caligari!”. Nesta passagem, é representado como se o Dr. Caligari questionasse se poderia tornar-se o “verdadeiro Caligari”, ou seja, o Caligari criado pela história da mente de Francis, que teve suas aventuras escritas no diário. A presença do estilo indireto livre está representada principalmente por este conflito interno causado pelo personagem, que se dispersa pelo cenário com as palavras “Caligari...Você tem que ser Caligari”, que são transmitidas pela tela.

Estreando em meio a uma Alemanha com diversos conflitos sociais, o cenário “provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada” (CÁNEPA, 2006, p. 67). Desta forma, Eisner discorre sobre o cenário do filme:

O cenário de CALIGARI, freqüentemente criticado por ser plano demais, apresenta contudo uma certa profundidade advinda de perspectivas propositalmente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente, em ângulos imprevistos; às vezes também a profundidade é dada por um pano de fundo que prolonga as ruelas com linhas onduladas – plástica audaciosa, reforçada pelos cubos inclinados das casas deterioradas. Numa extensão vaga, caminhos oblíquos, curvos ou retilíneos convergem para o fundo: um muro que a silhueta do sonâmbulo César costeia, a crista fina do telhado sobre o qual se precipita carregando a presa, os atalhos abruptos que escala na fuga (EISNER, 1985, p. 28).

#### Sobre o estilo do filme:

Em *Caligari*, a estilização expressionista funciona para transmitir o ponto de vista distorcido de um louco. Vemos o mundo como o protagonista imagina que ele seja. Essa função narrativa do cenário se torna evidente quando o protagonista entra em um hospital psiquiátrico buscando pelo Dr. Caligari. Quando ele para e olha ao seu redor, está no centro de uma estrutura de listras alvinegras que se irradiam pelo chão e pelas paredes [...]. O mundo do filme é literalmente uma projeção da visão do protagonista (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 700, grifo dos autores).

A maquiagem e o exagero teatral dos atores (figura 6), transmitiam a sensação de horror, medo e angústia para o espectador. Por ser uma obra do cinema silencioso, esse tom sombrio do filme ficava mais evidente.

FIGURA 4 – EXAGERO TEATRAL DOS ATORES



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Um elemento em evidência nos filmes do expressionismo alemão, tal como *O Gabinete do Dr. Caligari*, é a sombra e a luz. O autor Bertrand Lira, em sua obra *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão* (2013), discorre acerca do assunto:

[...] a alternância de luz e sombra é trabalhada para acentuar o drama vivido pelos personagens, dirigir o olhar do observador para pontos de interesse na

imagem onde esse drama se revela com toda sua força, ora sutilmente permitindo à sua sensibilidade apreender o sugerido (LIRA, 2013, p. 97).

Lira aborda sobre a representação da sombra no cinema, demonstrando como ela pode criar uma característica diferenciada à um certo elemento do filme:

A sombra, neste sentido, apresenta-se na sua morfologia como algo mais aterrador do que a própria criador que a produz, simplesmente porque é uma sombra, com toda a valorização simbólica negativa de sua natureza antiluz, mas também porque maior e mais disforme do que o objeto que a projeta (LIRA, 2013, p. 212).

O autor também utiliza da obra de Luiz Nazário, *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão* (1983), para apresentar como a sombra foi aplicada em clássicos do cinema expressionista alemão:

A sombra é a materialidade do inconsciente, do lado obscuro da mente, do material reprimido. Ela é atributo daqueles personagens proscritos pela lei, pela natureza do Bem, obrigados a viver na clandestinidade, nas trevas, num sono intermitente. O médium assassino, o vampiro, o demônio – todos os personagens que pactuam com a morte – saem das brumas para espalhar o Mal. (...) Em *Nosferatu*, a presença do vampiro é dada por sua sombra, que avança, num ritmo inexorável, até ser dissolvido pelos raios de sol. Em *Fausto*, o demônio cobre a cidade com seu manto negro e a sombra que produz desencadeia a peste (NAZÁRIO *apud* LIRA, 2013, p. 214).

Retornando a Lira, cita-se o contraponto em relação à sombra no cinema, a luz:

O homem tem vivenciado, no decorrer da sua presença no mundo, unicamente duas sortes de luz: a luz natural e a luz artificial, sendo a primeira produzida pelo Sol ou outro fenômeno natural (relâmpagos, meteoros etc.) e a segunda por qualquer fonte luminosa elaborada pela mão ou engenhosidade do homem, a exemplo de uma tocha de fogo, uma vela ou os raios hipnotizantes de um canhão laser (LIRA, 2013, p. 53).

A luz e a sombra são dois elementos importantes no expressionismo alemão, elas auxiliam na criação de personagens e na intensidade na qual esses personagens são apresentados. Como por exemplo, a luz é o que derrota o Conde Orlock em *Nosferatu*.

Em *O Gabinete do Dr. Caligari*, o jogo de luz e sombra utilizado conseguia fazer os cenários, que eram panos pintados, se assemelhassem a paredes legítimas

(figura 5). Sobre a utilização da sombra Bordwell e Thompson relatam que existem duas categorias:

Existem dois tipos básicos de sombras, ambos importantes para a composição cinematográfica: a sombra *própria*, ou *sombreamento*, e a sombra *projetada*. A sombra própria ocorre quando a luz não ilumina parte de um objeto devido à forma desse objeto ou às características de sua superfície (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 222).

FIGURA 5 – PAREDES DO FILME O GABINETE DO DR. CALIGARI



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Portanto, conforme abordado neste capítulo, o expressionismo foi um movimento artístico no qual os artistas buscaram através das técnicas expressionistas representar o *belo* que era considerado *feio* para a sociedade burguesa. Uma das técnicas seria a distorção, ou como chamada por muitos teóricos, deformação, ela possibilita o *belo* ser utilizado para representar mundos imaginários, seja através do sonho de um personagem, ou a visão transmitida por um quadro, como apresentamos *O Grito* de Munch e *A Noite Estralada* de Van Gogh.

Bordwell e Thompson afirmam que “apesar de o movimento alemão ter durado cerca de sete anos, o Expressionismo nunca desapareceu totalmente como uma tendência no estilo cinematográfico” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 701). Um cineasta que utilizou do expressionismo alemão em algumas de suas produções é o americano Tim Burton.

## 2 O GABINETE DO DR. TIM BURTON

Neste capítulo apresentamos quem é Tim Burton, demonstramos sua carreira principalmente na animação e no musical, e abordamos as confluências entre o cinema de Tim Burton e o expressionismo alemão, através das teorias sobre o rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico. Estes elementos estão sendo pensados sob a possibilidade de uma matriz estilística em forma de repetição.

No dia 25 de agosto de 1958, na cidade de Burbank, no subúrbio do estado da Califórnia, Estados Unidos da América, nasceu Timothy William Burton, mundialmente conhecido como Tim Burton.

Tim Burton tem um acervo rico em produções cinematográficas com elementos em comum. Um questionamento que surge acerca de Tim Burton é se seu cinema seria considerado “impuro” a partir dos conceitos de André Bazin.

Na obra *O cinema ensaios* (1991), Bazin teoriza sobre o cinema impuro:

O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem 60 anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente esmagadas. [...] O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria portanto a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. [...] Quando o cinema tomou efetivamente o lugar do teatro, ele o fez, portanto, reatando, num salto sobre um ou dois séculos de evolução, com as categorias dramáticas mais ou menos abandonadas (BAZIN, 1991, p. 84-86).

Conforme Bazin, o cinema é impuro por não ser uma arte que surgiu “nua e crua”, é uma arte influenciada e adaptada por outras artes. É como se o cinema fosse filho de um romance da pintura com o teatro.

A autora Margarida Maria Adamatti em seu artigo *André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema* (2018)<sup>40</sup> discorre sobre o termo cinema impuro de Bazin:

Se a tônica do artigo “Por um cinema impuro” é a discussão da adaptação, a forma do texto traz, sutilmente, algumas disputas internas com o campo

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/wxT6vC>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

cinematográfico. A primeira delas diz respeito ao debate entre o específico cinematográfico como técnica. Quando Bazin realçou a presença de outras mídias no surgimento do cinema, ele se distanciou da teoria clássica, que procurava diferenciar os filmes das demais artes. Além disso, houve um afastamento em relação a alguns pensadores (ADAMATTI, 2018, p. 268-269).

Bazin, com seu conceito de cinema impuro, ele contesta a teoria clássica que distanciava o cinema das outras artes.

No livro *Impure Cinema: Intermedial and intercultural approaches to film* (2014) organizado pelas teóricas Anne Jerslev e Lúcia Nagib, destaca-se o capítulo *The Politics of Impurity* no qual uma das autoras discorre sobre o cinema impuro de Bazin:

Vamos primeiro considerar o uso provocativo de Bazin da expressão “cinema impuro” para significar um meio contaminado por outras formas de arte, notavelmente a literatura e o teatro. Não é por acaso que o tradutor americano de Bazin, Hugh Gray, tenha escolhido o título de seu famoso artigo “Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation”, publicado pela primeira vez em 1950, simplesmente como “In Defense of Mixed Cinema”. Ao fazê-lo, Gray provavelmente pretendia evitar quaisquer conotações de gênero ou raciais desconfortáveis inerentes à palavra “impuro”. Mesmo que questões de gênero e raça estejam totalmente ausentes do texto de Bazin, o tom de defesa do artigo, como afirma em seu próprio título, sugere uma política em favor de certos filmes e contra outros, e em favor de uma certa crítica e contra outras (NAGIB, 2014, p. 22, tradução livre)<sup>41</sup>.

Desta forma, a partir das discussões apresentadas sobre o cinema impuro de Bazin, as produções de Tim Burton podem ser consideradas impuras, afinal seu trabalho é uma mistura de todas as artes, por isso que trazemos o conceito de intermedialidade. Há uma mescla do movimento expressionista alemão em seu trabalho com influências da pintura, e obviamente, com ênfase a influência do próprio cinema, o que será demonstrado nos capítulos subsequentes de análise dos objetos de pesquisa.

---

<sup>41</sup> Original em inglês: “Let us first consider Bazin's provocative use of the expression 'impure cinema' to signify a medium contaminated by other art forms, notably literature and theatre. It is not by any chance that Bazin's American translator Hugh Gray chose to render the title of his famous article 'Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation', first published in 1950, simply as 'In Defense of Mixed Cinema' (Bazin 1967a). In so doing, Grey probably intended to avoid any uncomfortable sexual or racial connotations inherent in the word 'impure'. Even if questions of gender and race are entirely absent from Bazin's text, the article's tone of 'defence', as states in its very title, hints at a politics in favour of certain films and against others, and in favour of a certain criticism and against others”.

O livro *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...* (2016) organizado pela autora Cánepa, traz uma coletânea de pesquisas sobre o cineasta, passando por suas produções.

No primeiro capítulo *O maravilhoso mundo de Tim Burton e suas criaturas fantásticas* a autora Rosana de Lima Soares, realiza um estudo apresentando o fantástico<sup>42</sup>, o maravilhoso<sup>43</sup> e o estranho<sup>44</sup> nos trabalhos do cineasta:

Do latim *mirabilia*, ou “coisas admiráveis”, o *maravilhoso* é algo extraordinário ou prodigioso, causando admiração. O *fantástico* (ou *phantasticus*), por sua vez, deriva de *fantasia* (lembramos as variantes fantasma e fantasmagoria), referindo-se à imaginação e ao devaneio. [...] A interseção dos termos – *maravilhoso* e *fantástico* – leva-nos a um terceiro conceito, fundamental para aproximação aos filmes de Burton: o *estranho*. Associando a raridade e a maravilha à estranheza, na língua portuguesa o termo se refere àquilo que não estamos acostumados e, por ser *incomum*, causa-nos espanto ou ainda, àquilo que vem de fora, que se faz estrangeiro, deslocado, *fora de lugar* – apontando justamente para um *stigma* (SOARES, 2016, p. 11-12, grifo da autora).

Estas concepções de fantástico, maravilhoso e estranho são percebidas nos filmes de Burton, seja nos cenários, nas histórias dos filmes, nos traços dos personagens animados ou nos diálogos cantados de seus musicais.

O autor Paul A. Woods em sua obra *O Estranho mundo de Tim Burton* (2015) realiza uma coletânea com entrevistas de Burton discorrendo sobre suas produções e história de vida: “ERA UMA VEZ... um menino solitário que era ignorado pelas pessoas à sua volta. Em vez de amigos normais, ele cresceu gostando de monstros e cachorros...” (WOODS, 2015, p. 7).

A forte personalidade de Tim Burton está presente desde a sua infância. Sua imaginação era influenciada por filmes de monstros, pelo grotesco, horror e terror. Burton cresceu assistindo *O Cérebro que não queria morrer* (*The Brain that Wouldn't Die*, 1962)<sup>45</sup> o que refletiu nas suas primeiras produções<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31).

<sup>43</sup> “[...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto” (TODOROV, 2014, p. 49).

<sup>44</sup> “[...] no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia” (TODOROV, 2014, p. 49).

<sup>45</sup> É um filme dos gêneros Ficção Científica e Horror, dirigido por Joseph Green.

<sup>46</sup> O quadro completo com todas as obras de Tim Burton está disponível no apêndice A.

FIGURA 6 – TIM BURTON ILUSTRADO POR STEVE MURRAY



FONTE: National Post (2016)<sup>47</sup>.

## 2.1 TIM BURTON E A ANIMAÇÃO

A animação está presente na vida de Tim Burton desde seus treze anos de idade. Em 1971, o cineasta começou a produzir curtas-metragens de animação. Seu primeiro foi *A Ilha do Doutor Agor* (*The Island of Doctor Agor*, 1971), que é uma adaptação do livro do escritor Herbert George Wells, *A Ilha do Dr. Moreau* (*The island of Dr. Moreau*, 1896).

FIGURA 7 – A ILHA DO DOUTOR AGOR



FONTE: IMDb (2018)<sup>48</sup>.

Em 1975, Burton ilustrou e escreveu o livro infantil *O Gigante Zlig* (*The Giant Zlig*, 1975). Na tentativa de publicação encaminhou seu livro à Disney, porém em 1976 recebeu uma carta de recusa da editora, alegaram que era muito parecido com as

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/NFQrTM>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>48</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/149V7q>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

obras de Dr. Seuss<sup>49</sup>. No mesmo ano, frequentou o Instituto de Artes da Califórnia (*Cal Arts*), fundado por Walt Disney, com o intuito de formar os futuros profissionais de seus estúdios.

Mas foi apenas com o curta-metragem de animação *Talo de aipo: O monstro* (*Stalk of the celery monster*, 1979) que Tim Burton despertou a atenção da *Disney Corporation* e conseguiu ser contratado como aprendiz de animador.

FIGURA 8 – TALO DE AIPO: O MONSTRO



FONTE: IMDb (2018)<sup>50</sup>.

Enquanto aluno da *Cal Arts* produziu mais três curtas-metragens, um em animação e dois em *live-action*. Sendo eles respectivamente, *Rei e polvo animação* (*King and Octopus Animation*, 1979), *Doutor do Destino* (*Doctor of Doom*, 1979) e *Luau* (*Luau*, 1982).

FIGURA 9 – REI E POLVO ANIMAÇÃO



FONTE: IMDb (2018)<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Theodor Seuss Geisel, conhecido como “Dr. Seuss” (1904-1991), foi um escritor e cartunista norte-americano.

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/iU2dDK>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/uMXcJG>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

FIGURA 10 – *DOUTOR DO DESTINO*FONTE: IMDb (2018)<sup>52</sup>.FIGURA 11 – *LUAU*FONTE: IMDb (2018)<sup>53</sup>.

Tim Burton ao realizar os desenhos para a animação *O cão e a raposa* (*The Fox and the Hound*, 1981), percebeu que esses trabalhos o impediam de utilizar sua criatividade, ele estava infeliz tendo que seguir as exigências da Disney, frustrado Tim Burton deixa a companhia.

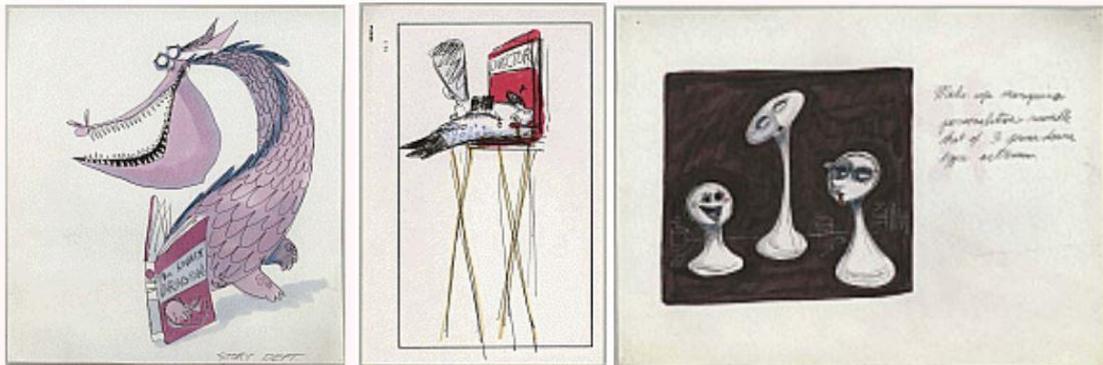
Na exposição *Tim Burton* no MoMA, foram expostos os esboços *Fábrica de Sonho* (*Dream Factory*, 1983), que são uma crítica do cineasta ao modo de trabalhar da Disney.

---

<sup>52</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/nPjXDQ>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

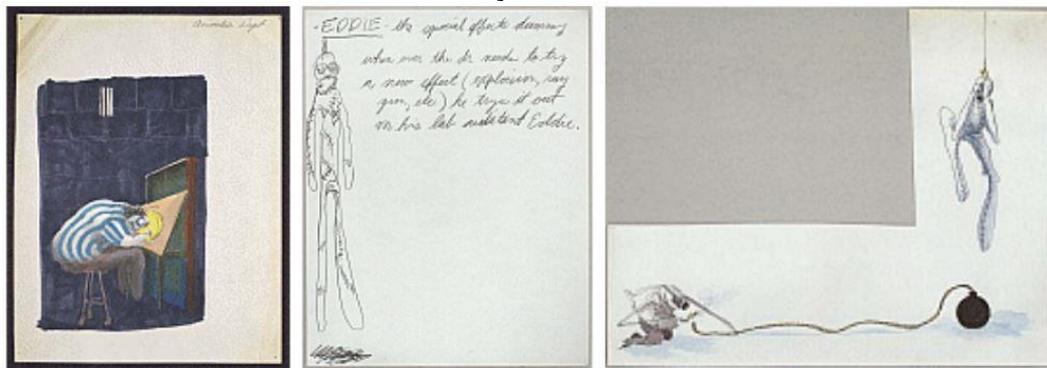
<sup>53</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/xbno49>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

FIGURA 12 – ESBOÇOS FÁBRICA DE SONHO



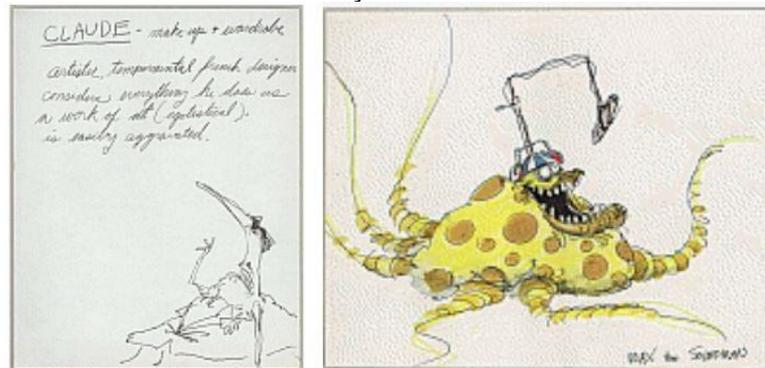
FONTE: Tim Burton (2009)<sup>54</sup>.

FIGURA 13 – ESBOÇOS FÁBRICA DE SONHO



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>55</sup>.

FIGURA 14 – ESBOÇOS FÁBRICA DE SONHO



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>56</sup>.

Segundo Burton, em uma entrevista concedida a Aurélien Ferenczi<sup>57</sup> “o que é estranho com a Disney é que eles querem que você seja um artista, mas ao mesmo

<sup>54</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>55</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>56</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>57</sup> Crítico de cinema francês, jornalista e escritor. Em 2013 escreveu o livro *Tim Burton: mestres do cinema* (Tim Burton: masters of cinema, 2013).

tempo, eles querem que você seja um trabalhador de fábrica zumbi e não tenha personalidade” (FERENCZI, 2013, p. 9, tradução livre)<sup>58</sup>.

Sobre animação trazemos o artigo *Image future* (2006)<sup>59</sup> de Lev Manovich:

E quanto a animação? Qual será o seu futuro? Como tentei explicar, além dos filmes de animação, sequências próprias e animadas, usadas como parte de outros projetos de imagens em movimento, a animação tornou-se um conjunto de princípios e técnicas que os animadores, cineastas e escritores utilizam hoje para criar novos métodos e novos estilos visuais. Portanto, acho que não vale a pena perguntar se este ou aquele estilo visual, ou método de criação de imagens em movimento que surgiram após a informatização é “animação” ou não. É mais produtivo dizer que a maioria desses métodos nasceu da animação e tem DNA de animação – misturado com DNA de outras mídias. Eu acho que essa perspectiva que considera “animação em um campo extenso” é uma maneira mais produtiva de pensar sobre a animação hoje, especialmente se quisermos que nossas reflexões sejam relevantes para todos os interessados em culturas visuais e midiáticas contemporâneas (MANOVICH, 2006, p. 24-25, tradução livre)<sup>60</sup>.

De acordo com Manovich, a animação é um fator essencial para a inovação no cinema e diversos estilos visuais que nasceram a partir dela.

Assim como Manovich, Bordwell e Thompson, abordam sobre a quase artesanidade da produção de animações:

As *animações* se diferenciam de filmes com tomadas no mundo pelo tipo de trabalho realizado no estágio de produção. Em vez de filmarem continuamente uma ação em andamento em tempo real, os animadores criam uma série de imagens filmando um quadro de cada vez (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 580, grifo dos autores).

Os autores (2013) abordam que existem vários tipos de animação: desenhada, por célula, limitada e a que envolve recortes. Iniciamos com a animação desenhada que “[...] desde praticamente o início do cinema, os animadores

---

<sup>58</sup> Original em inglês: “What’s odd with Disney is that they want you to be an artist, but at the same time they want you to be a zombie factory worker and have no personality”.

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/TUigyJ>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

<sup>60</sup> Original em inglês: “And what about animation? What will be its future? As I have tried to explain, besides animated films proper and animated sequences used as a part of other moving image projects, animation has become a set of principles and techniques which animators, filmmakers and employ today to create new methods and new visual styles. Therefore, I think that it is not worthwhile to ask if this or that visual style or method for creating moving images which emerged after computerization is “animation” or not. It is more productive to say that most of these methods were born from animation and have animation DNA – mixed with DNA from other media. I think that such a perspective which considers “animation in an extended field” is a more productive way to think about animation today, especially if we want our reflections to be relevant for everybody concerned with contemporary visual and media cultures”.

desenharam e fotografaram uma série de imagens de cartuns” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 581). Sobre a animação por célula e a animação limitada:

Durante a década de 1910, os animadores dos estúdios introduziram folhas retangulares de celuloide em branco, apelidadas de **animações por célula** [*ce/s*]. As personagens e os objetos poderiam ser desenhados em diferentes *ce/s* e estas poderiam ser sobrepostas como um sanduíche em cima de um cenário opaco pintado. Toda a pilha de animações por célula poderia, então, ser fotografada. [...] Produções mais baratas usam a animação *limitada*, com apenas pequenas seções da imagem se movendo de um quadro para o outro (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 581, grifos dos autores).

Temos a animação que envolve recortes, que é utilizada por exemplo, nas primeiras temporadas da série televisiva *South Park*<sup>61</sup>:

Outro tipo de animação que funciona com imagens bidimensionais envolve *recortes*. Às vezes, os cineastas criam bonecos planos com juntas móveis. [...] Os animadores também podem manipular as imagens recortadas quadro a quadro para criar colagens em movimento. [...] Uma forma bastante simples de animação com recortes envolve a combinação de formas planas de papel ou outros materiais para criar imagens ou padrões (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 582, grifos dos autores).

Além destes tipos supracitados, os teóricos abordam três categorias para animação de objetos. Sendo elas: *claymation*<sup>62</sup>, com bonecos e pixelização<sup>63</sup>. Destacamos a animação com bonecos que é frequentemente utilizada por Tim Burton:

A *animação com modelo* ou *animação com bonecos* é muitas vezes bastante semelhante à animação em argila. Como seu nome indica, ela envolve o uso de figuras que possam ser movidas, usando cabos ou juntas dobráveis (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 583, grifos dos autores).

Apesar de ter trabalhado com uma animação clássica na Disney com ilustrações em fotogramas, Burton ganhou notoriedade por dedicar-se ao *stop motion*.

<sup>61</sup> Baseada na curta-metragem de animação *The Spirit of Christmas*, esta série americana está no ar desde 1997. Os episódios se passam na cidade de South Park, no Colorado, e a narrativa de histórias estranhas envolve quatro amigos (Stan, Kyle, Kenny e Cartman).

<sup>62</sup> “*Animação em argila*, frequentemente chamada de *claymation*, às vezes realmente envolve a modelagem em argila. Mas a plasticina é usada com mais frequência [...]. Os escultores criam objetos e personagens de plasticina e o animador então pressiona o material flexível para alterá-lo brevemente entre as exposições” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 582, grifos dos autores).

<sup>63</sup> “**Pixelização** é um termo aplicado ao movimento quadro a quadro de pessoas e objetos comuns. [...] ocasionalmente o animador aplica a pixelização neles. Isto é, o ator congela em uma pose para a exposição de um quadro, então se move brevemente e congela novamente para outro quadro, e assim sucessivamente” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 583-584, grifos dos autores).

Guimarães (2012a) discorre acerca deste método utilizado pelo diretor:

Animação refere-se ao processo segundo o qual o fotograma de um filme é produzido individualmente, podendo ser gerado quer por computação gráfica quer fotografando uma imagem desenhada, quer repetidamente fazendo-se pequenas mudanças em um modelo e fotografando o resultado (*claymation* e *stop motion*). O desenvolvimento da animação digital aumentou muito a velocidade do processo, eliminando tarefas mecânicas e repetitivas. Quando os fotogramas são ligados entre si o filme resultante é visto a uma velocidade de 16 ou mais imagens por segundo, há uma ilusão de movimento contínuo (GUIMARÃES, 2012a, p. 8, grifos da autora).

Burton utiliza das técnicas de *stop motion* como sua marca para contar histórias desde o início da sua carreira, assim, é possível considerar o cineasta como um dos principais nomes deste modo de animação.

A técnica *stop motion* pode ser definida como “a técnica de criar a ilusão de movimento ou desempenho por meio da gravação, quadro a quadro, da manipulação de um objeto sólido, boneco ou imagem de recorte em um cenário físico espacial” (PURVES, 2011, p. 6). Burton a utiliza com objetivo de criar um cenário e um mundo original para suas obras, assim, podendo ter total controle sobre o espaço e a ambientação de seus filmes.

Tim Burton iniciou em seus trabalhos a técnica *stop motion* com o curta-metragem de animação *O homem das cavernas pré-histórico* (*Prehistoric Caveman*, 1971).

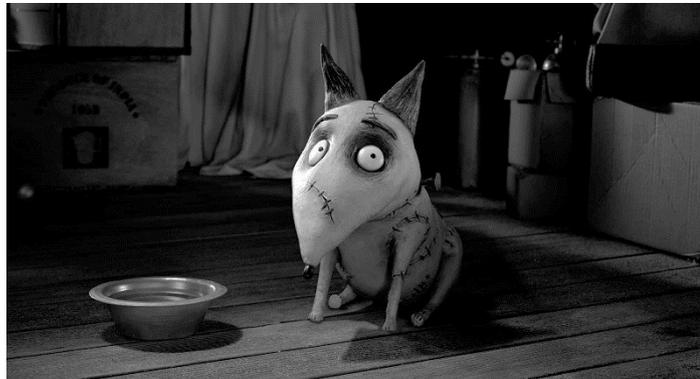
Em 1993, Burton faz um longa-metragem de animação em *stop motion*, *O Estranho Mundo de Jack*. Nessa história, Jack Skellington (voz por Danny Elfman e Chris Sarandon) vive na Cidade do *Halloween*, onde todos os moradores passam o ano inteiro organizando a próxima festa de *Halloween*. Cansado dessa rotina, Jack sai em busca de novas ideias e acaba entrando num portal que o leva ao mundo do Natal. Encantado, Jack volta e convence a todos a sequestrarem o Papai Noel e ao invés de outro *Halloween*, criarem sua própria festa natalina.

FIGURA 15 – O ESTRANHO MUNDO DE JACK

FONTE: IMDb (2018)<sup>64</sup>.

No ano de 2012, Burton realiza uma nova versão de *Frankenweenie* (2012). Agora em forma de animação e em *stop motion*, a nova versão, ao contrário da primeira versão em *live-action*, foi um grande sucesso. A história envolve o personagem Victor (voz por Charlie Tahan) que após um acidente consegue reviver seu cachorro Sparky. Mas o que Victor não esperava era que seu cachorro voltasse do mundo dos mortos com hábitos estranhos.

FIGURA 16 – FRANKENWEENIE

FONTE: IMDb (2018)<sup>65</sup>.

Os dois objetos de pesquisa desta dissertação, *Vincent* e *A Noiva Cadáver* são produções de animação em *stop motion*. Seguem abaixo algumas fotos dos bonecos utilizados para suas filmagens.

---

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/tP3bBX>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/GaU8hg>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

FIGURA 17 – BONECOS DA ANIMAÇÃO VINCENT



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>66</sup>.

FIGURA 18 – BONECOS A NOIVA CADÁVER



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>67</sup>.

O *stop motion*, como foi discorrido acima, possui uma importância e destaque na filmografia do diretor. Outra característica de suas obras que também possuem relevância é o musical. No subcapítulo a seguir, será debatido como este gênero clássico do cinema hollywoodiano influenciou em sua maneira de expor uma narrativa.

## 2.2 A MÚSICA NO MUNDO DE TIM BURTON: DA VOZ OVER AO GÊNERO MUSICAL

Em algumas produções de Tim Burton, encontramos a presença da música em sua narrativa. Como por exemplo, nos filmes *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) e *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007).

Baseado no conto de Roald Dahl, Burton dirige a sua versão do filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, no qual Willy Wonka (Johnny Depp) é dono da maior

<sup>66</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>67</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

fábrica de doces do planeta. Preocupado que está envelhecendo, ele decide encontrar um herdeiro para sua fábrica. Ele cria uma promoção e distribui cinco convites dourados dentro das barras de chocolate Wonka. As primeiras cinco crianças que encontrassem, poderiam visitar a fábrica que está fechada por mais de quinze anos. Charlie Bucket (Freddie Highmore) é uma das crianças sortudas que encontra o convite, encantado com o que conhecia, mal sabia ele o que lhe aguardava.

FIGURA 19 – A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE



FONTE: IMDb (2018)<sup>68</sup>.

Em 2007, Burton dirigiu o filme *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*, que conta a história de Benjamin Barker (Johnny Depp) que após ser forçado por falsas acusações do juiz Turpin (Alan Rickman) a passar quinze anos afastado de Londres deixando para trás sua esposa e filha, retorna sedento por vingança usando o nome Sweeney Todd. Ele vai direto para sua antiga barbearia e volta a trabalhar nela com o apoio da Sra. Lovett (Helena Bonham Carter) que tem uma loja de tortas no andar de baixo.

FIGURA 20 – SWEENEY TODD: O BARBEIRO DEMONÍACO DA RUA FLEET



FONTE: IMDb (2018)<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/jBzDDm>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>69</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/6Bs4Z2>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Sobre a implementação do musical no cinema trazemos Rick Altman (2000):

Em um primeiro momento, a presença da música era tratada como uma forma de apresentar um material narrativo que já tinha suas próprias definições de gênero. Durante os primeiros anos dos filmes falados em Hollywood, encontramos o termo “musical” como adjetivo, modificando substantivos distintos como comédia, *romance*, melodrama, entretenimento, atração, diálogo e revista. Nem aqueles filmes que hoje consideramos clássicos da primeira era dos musicais, receberam a classificação de musicais quando estrearam (ALTMAN, 2000, p. 57-58, grifo do autor, tradução livre)<sup>70</sup>.

De acordo com Altman, é defendido que, primeiramente, o musical não recebia a classificação de “musical”, e sim como apenas um adjetivo modificando os substantivos, que neste caso eram os gêneros comédia, melodrama e romance, por exemplo. Em outra obra de Altman (1981), ele define a narrativa do musical:

Aparentemente o musical pode ser definido por um modelo psicológico linear, mas isso é somente uma impressão, uma pequena camada de narrativa clássica que nós devemos aprender a olhar além, descobrindo os princípios radicalmente diferentes de organização que ficam por baixo da superfície (ALTMAN, 1981, p. 198, tradução livre)<sup>71</sup>.

A música é um elemento presente em várias obras de Tim Burton. O gênero musical está mesclado em *A Noiva Cadáver* com diálogos cantados. Já no outro objeto de pesquisa, não temos a presença da música da mesma forma.

Na animação *Vincent*, não existe a presença do diálogo, pois é uma declamação de poema. A narração realizada por Vincent Price, pode ser classificada como voz *over* “qualquer som que não seja representado como vindo do espaço e do tempo das imagens na tela, o que inclui sons não diegéticos e som diegético não simultâneo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013 p. 750).

Em sua obra, Bordwell e Thompson apresentam duas classificações para som, diegético e não diegético.

<sup>70</sup> Original em espanhol: “En un primer momento, la presencia de la música se trataba como una forma de presentar un material narrativo que ya tenía sus propias afinidades genéricas. Durante los primeros años del sonoro en Hollywood, nos encontramos siempre con el término «musical» como adjetivo, modificando sustantivos tan distintos como comedia, *romance*, melodrama, entretenimiento, atracción, diálogo y revista. Ni siquiera aquellas películas que ahora consideramos clásicos de la primera etapa del musical recibieron la calificación de musicales cuando se estrenaron”.

<sup>71</sup> Original em inglês: “[...] the musical looks as if it can be properly defined by a linear, psychological model, but this impression is created by no more than a veneer, a thin layer of classical narrativity which we must learn to look beyond, discovering instead the radically different principles of organization which lie just beneath the surface”.

Sendo os sons não diegéticos “representados como vindo de uma fonte exterior ao espaço da narrativa (por exemplo, a música que acompanha a imagem ou o comentário do narrador)” (BORDWELL; THOMPSON, 2013 p. 750).

Em *Vincent*, o som não diegético é presente na declamação do poema, e na música que apresenta teclas de piano como trilha sonora.

Já o som diegético “qualquer voz, passagem musical ou efeito sonoro, apresentado como originário de uma fonte do universo ficcional do filme” (BORDWELL; THOMPSON, 2013 p. 750), está presente no início da animação quando o protagonista toca sua flauta (figura 21). Em *A Noiva Cadáver* está presente com mais ênfase.

FIGURA 21 – VINCENT TOCANDO FLAUTA



FONTE: Filme *Vincent* (1982).

No longa-metragem de animação (2005), um exemplo, é a cena em que Victor irá ser apresentado a sua futura noiva, Victoria. Ao chegar na casa da amada, ele se depara com um piano, a presença do som diegético é remetida pelo som das teclas tocada pelo personagem (figura 22). Outro exemplo, é a chegada do protagonista ao mundo dos mortos, ao entrar no bar, se depara com um número musical sendo performado por esqueletos (figura 23).

FIGURA 22 – VICTOR TOCANDO PIANO



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

FIGURA 23 – NÚMERO MUSICAL NO MUNDO DOS MORTOS



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

No cinema de Tim Burton, existe uma preferência pelo som diegético. Em animações como *O Estranho Mundo de Jack*, por exemplo, utiliza-se demasiadamente deste método. Em *Vincent*, temos a utilização dos dois casos (na narração não-diegética de Vincent Price; e no momento que Malloy toca flauta, como já foi citado anteriormente, de uma maneira diegética).

Desta forma, na animação (2005) temos a presença do gênero musical, que está na narrativa como um auxílio na maneira de contar uma história. As canções apresentadas, são utilizadas por Burton para expressar falas, sentimentos e acontecimentos ao longo da história. O conteúdo apresentado pelas músicas também expressa as características de personagens e seu relacionamento com os outros.

Segundo Bordwell e Thompson, existem duas subdivisões do gênero musical: os musicais de bastidores e os musicais diretos.

No musical de bastidores tem “a ação centrada nos cantores e bailarinos que atuam para um público que está dentro do mundo da história” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 522) e no musical direto “pessoas dançam e cantam em situações cotidianas, [...] cantando uma canção para expressar seus medos, desejos e alegrias” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 522).

Na animação *A Noiva Cadáver*, o musical é incorporado como forma de diálogo nos personagens, pode-se dizer que ocorre o musical direto, porque em uma conversa comum, os personagens começam a cantar um com o outro como se estivessem conversando.

O musical direto, citado por Bordwell e Thompson, é o método utilizado por Burton em suas obras. Ele utiliza não só em *A Noiva Cadáver*, mas também em outras produções, como por exemplo: *O Estranho Mundo de Jack*, *A Fantástica Fábrica de Chocolate* e *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*.

Em *A Noiva Cadáver*, praticamente por toda a animação, os diálogos se intercalam com músicas e também ocorre a presença de músicas com rimas. Como por exemplo no início do filme quando os personagens William Van Dort e Nell Van Dort (vozes por Paul Whitehouse e Tracey Ullman), pais de Victor Van Dort, estão indo para o ensaio do casamento, eles já começam com um diálogo cantado.

FIGURA 24 – EXEMPLO DIÁLOGO CANTADO



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Em *O Estranho Mundo de Jack* (figura 25), *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (figura 26) e *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (figura 27). Burton utiliza dos musicais da mesma maneira, de forma direta.

Nestes casos, ele traz a atuação cantante de seus personagens como uma maneira usual de comportamento, assim, integrando suas canções e letras às falas dos filmes.

FIGURA 25 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO



FONTE: Filme *O Estranho Mundo De Jack* (1993).

FIGURA 26 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO



FONTE: Filme *A Fantástica Fábrica De Chocolate* (2005).

FIGURA 27 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO



FONTE: Filme *Sweeney Todd: O barbeiro demoníaco da rua Fleet* (2007).

Desta forma, após demonstrarmos a importância da animação e do musical no cinema de Tim Burton, os subcapítulos subsequentes são dedicados a apresentar as teorias do rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico, conceitos presentes no estilo do cineasta.

### 2.3 O ROSTO COMO EXPRESSIVIDADE

Como teor introdutório acerca do rosto no cinema, trazemos novamente o *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Aumont e Marie, para falar de cinema silencioso:

O cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, que acabou por volta de 1930; de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado. Já que a ausência de falas audíveis caminhava junto com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca. Tal especificidade estética do cinema mudo se reduz a alguns pontos: a) expressividade gestual e mímica dos atores; b) importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos; c) importância da montagem, em razão, primitivamente, da

necessidade de explicar o sentido das imagens [...]; d) privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rosto, objetos, em primeiro plano), a certos termos (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco); e) recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (AUMONT; MARIE, 2006, p. 48).

Para esta pesquisa, o que se destaca da citação (2006), é “a expressividade gestual e mímica dos atores”, isso demonstra como a expressividade é um elemento fundamental e importante para a discussão de como o rosto possui expressividade.

Sobre o rosto como expressividade, inicia-se com o livro organizado por Ismail Xavier, *A experiência do cinema: antologia* (1983).

O capítulo intitulado *A face do homem*, do autor Béla Balázs, teoriza sobre como a câmera cinematográfica trouxe a possibilidade de representar sentimentos apenas com as expressões faciais:

A descoberta da imprensa tornou ilegível, pouco a pouco, a face dos homens. [...] No momento, uma nova descoberta, uma nova máquina, trabalha no sentido de devolver, à atenção dos homens, uma cultura visual, e dar-lhes novas faces. Esta máquina é a câmera cinematográfica. [...] O não falar não significa que não se tenha nada a dizer. Aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. [...] O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras (BALÁZS, 1983, p. 77-78).

Conforme Balázs, a face expressa sentimentos, mesmo sem ter essa intenção. O rosto é expressivo, por exemplo, um simples bocejar pela manhã, já reflete um sentimento.

A superfície expressiva de nosso corpo foi, dessa forma, reduzida apenas ao rosto e isso aconteceu não só porque o resto do corpo ficou escondido pelas roupas. Para os escassos resíduos de expressão corporal que nos restaram, a pequena superfície da face era o suficiente, projetando-se como um semáforo desajeitado da alma e transmitindo sinais da melhor forma possível (BALÁZS, 1983, p. 78-79).

No cinema silencioso, os sentimentos são passados para o espectador apenas por expressões faciais e gestuais. O rosto como expressividade é a voz do ator, a partir destas expressões, sabe-se o que ele está sentindo.

[...] A psicologia e a filologia mostraram que nossos pensamentos e sentimentos são determinados *a priori* pela possibilidade de expressá-los. [...] Se, por conseguinte, o cinema aumenta as possibilidades de expressão também alargará o espírito que ele pode expressar. [...] O filme mudo não

depende dos obstáculos isoladores impostos pelas diferenças lingüísticas. Se olharmos para o rostos e gestos de cada um de nós, e os entendermos, não apenas estaremos nos entendendo, como também aprendendo a sentir as emoções de cada um. O gesto não é só uma projeção exterior da emoção, é também o que a deflagra (BALÁZS, 1983, p. 81-82).

Sobre o conceito de Béla Balázs, o autor Gustavo Souza, em seu artigo *O rosto e a voz como inscrições do sofrimento em dois road movies (2016)*<sup>72</sup>, discorre sobre o rosto como elemento que demonstra para o espectador a situação emocional do personagem.

Ele baseia-se a partir do conceito do autor (1983), complementando com um estudo dos livros *El rostro en el cine* Aumont (1998) e a *Estética da criação verbal* de Bakhtin (2003):

Dialogando com o trabalho de Béla Balázs, um dos primeiros teóricos do cinema a pensar o close-up, Aumont (1998) defende que, quando um primeiro plano expõe um rosto sobre toda a superfície da imagem, esse rosto encarna o todo da ação dramática proposta pela narrativa. Com o personagem em silêncio, o close no rosto se torna uma zona nebulosa que orienta parcialmente o espectador sobre o seu estado emocional. Ao longo do filme, vê-se o seu sofrimento, mas a causa que provoca o choro, por exemplo, está em suspenso. Poderia ser de saudade, mas também de arrependimento por não ter interferido no momento em que Daisy estava sendo estuprada, como também de raiva da própria Daisy, por ter exagerado no consumo de álcool e drogas. Em suma, o recorte ampliado do rosto não permite o acesso aos reais motivos de tal comoção e abre a possibilidade para ambiguidades, corroborando o que disse Balázs: “a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala (...), não governada por cânones objetivos” (1983, p. 93), ou seja, o rosto em close é mais polifônico que a própria linguagem. Desse modo, se a memória possibilita uma construção estetizada do outro, como ressaltou Bakhtin, tal construção também encontra ancoragem no rosto em close-up, pois boca, olhos e lágrimas, por exemplo, compõem múltiplas expressões de memórias e emoções que talvez as palavras não consigam captar. Aqui, seguindo o percurso de Aumont, o rosto funciona como uma superfície em que se desenha uma subjetividade e se extraem interpretações e significados. Porém esse recorte, em *The brown bunny*, buscará na música um meio para explicitar a subjetividade do personagem. (SOUZA, 2016, p. 79).

Segundo Souza, para o rosto ter expressividade, não é necessário de um *close-up*<sup>73</sup>. A câmera consegue transmitir os sentimentos apenas ao espectador olhar para a face do ator, por exemplo, não precisa de um *zoom in*<sup>74</sup> ou *zoom out*<sup>75</sup> nos

<sup>72</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/JbzmQZ>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

<sup>73</sup> “*Primeiro Plano (Close-Up)*: A câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando a tela)” (XAVIER, 2005, p. 19, grifo do autor).

<sup>74</sup> Quando se aproxima a imagem.

<sup>75</sup> Quando afasta a imagem.

olhos ou na boca do personagem, isso é transmitido apenas com o rosto em expressividade.

O rosto como expressividade desperta o conceito de fotogenia. Para discorrer sobre o assunto, trazemos novamente o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Aumont e Marie definem o termo fotogenia:

A palavra “fotogenia” apareceu em 1851 para designar os objetos que “produzem” (na verdade, refletem) luz, suficientemente para impressionar a placa fotográfica. Depois que essa técnica foi resolvida pela invenção de emulsões cada vez mais sensíveis, o termo designa, progressivamente, uma *qualidade dessa* “produção de luz”, e dos objetos associados. O objeto fotogênico – no mais das vezes, um rosto – é aquele que “sai” bem em fotografia, que é valorizado por ela, e aparece de uma maneira inesperada, interessante, poética, encantadora. A reflexão estética sobre o cinema apropriou-se do termo logo após a guerra de 1914-1918, e encontramos em Blaise Cendrars ou, sobretudo, em Jean Epstein, muitas páginas consagradas a esse “grande mistério” de um aumento sensorial e sensível da realidade através de sua filmagem. A fotogenia não é própria a todos os objetos, menos ainda a todos os filmes: para Epstein, ela define uma concepção do cinema, ilustrada por certos empregos da desaceleração, pelo primeiro plano, e, claro, pelo gosto de certas iluminações (AUMONT; MARIE, 2006, p. 136, grifo dos autores).

O conceito de fotogenia está ligado ao rosto do ator, ou seja, a fotogenia dá luz ao filme através do rosto como expressividade.

Aumont aprofunda sobre a fotogenia em seu livro *A imagem* (1993), trazendo os conceitos dos teóricos Louis Delluc e Jean Epstein:

[...] É claro que a época do cinema mudo foi a época sensível às possibilidades fotogênicas da imagem de filme, e a própria palavra “fotogenia” encontra-se nos escritos de dois cineastas e críticos franceses dos anos 20, Louis Delluc e Jean Epstein. O primeiro a considerava na verdade o próprio segredo da arte do cinema, a ponto de dar esse título a um de seus primeiros ensaios sobre o cinema (1920). Aqui está um trecho típico de *Photogénie*: “Nossos melhores filmes são, às vezes, muito feios porque resultam de um excesso de consciência laboriosa e factícia. Quantas vezes [...] o melhor de uma sessão de cinema está no noticiário [em que] alguns segundos dão uma impressão tão forte que os consideramos como artísticos! O mesmo não se pode dizer do filme dramático [...] que vem depois. Poucos são os que compreendem o interesse da fotogenia. Aliás, nem sabem do que se trata. Eu ficaria encantado se houvesse um acordo misterioso entre a foto e o gênio. Pois sim! O público não é bobo para acreditar nisso. Ninguém o persuadirá de que uma foto possa ter o imprevisto do gênio, porque ninguém, que eu saiba, está persuadido disso.” É claro: Delluc não crê no “milagre” da fotografia; a fotogenia para ele deve ser adquirida – decreto “com o máximo de elegância”. Em outros termos, sua definição da arte do *cinema* não é outra se não uma definição da arte do realizador, do *cineasta* (foi ele, não nos esqueçamos, que inventou essa palavra impôs seu uso) (AUMONT, 1993, p. 309-310, grifo do autor).

Segundo Aumont, a fotogenia está relacionada em sua origem ao cinema silencioso. “O poder fotogênico do cinema foi ressaltado pela maioria dos críticos da época do cinema mudo” (AUMONT, 1993, p. 310).

Pedro Maciel Guimarães, em seu artigo *O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo* (2016)<sup>76</sup>, apresenta um panorama do período do cinema silencioso:

Na época do cinema silencioso e início da fase falada do clássico (final dos anos 1920 até os 1940), a fotogenia funciona como pilar econômico do cinema industrial e elemento preponderante de alguns gêneros, como melodrama ou horror (GUIMARÃES, 2016, p. 222).

Nas obras do expressionismo alemão, os atores eram predominantemente provenientes do teatro, sobre o rosto do ator:

O rosto do ator teve três grandes tempos e teorias: a era da fotogenia, conceito que abarca grande variedade temporal e representativa, e as eras das dicotomias “máquina-máscara” e “alma-tela”. A fotogenia destaca-se por aparecer como um conceito-chave, ligado inicialmente às vanguardas europeias dos anos 1920 (GUIMARÃES, 2016, p. 222).

A fotogenia é “o efeito quase miraculoso que a visão aproximada do rosto desencadeia nos espectadores, mesclando admiração, inquietação, fascínio e êxtase” (GUIMARÃES, 2016, p. 223), e pode ser observada nas expressões faciais extremamente marcantes dos filmes expressionistas, definindo o rosto como uma forma de expressividade.

Em *O Gabinete do Dr. Caligari*, por todo o filme é evidenciado esta característica, pois os atores tinham ajuda de uma maquiagem sobrecarregada que valorizava ainda mais suas expressões faciais, valorizando o exagero teatral.

Cada cena transmitia um sentimento novo ao espectador, como é observado nos olhares do personagem Dr. Caligari. Como, por exemplo, a diferença quando ele estava se passando por “bom moço” (figura 28), e quando queria inscrever seu espetáculo na feira, ou quando seduziu Jane a entrar e conhecer Cesare, transmitia a sensação de honestidade. Já quando escondia um segredo, despertava a dúvida da verdade em quem assiste o filme (figura 29).

<sup>76</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/pjSj4b>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

FIGURA 28 – EXPRESSÕES FACIAIS DE DR. CALIGARI



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 29 – EXPRESSÕES FACIAIS DE DR. CALIGARI



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Desta forma, no mundo de Tim Burton, os personagens das animações *Vincent* e *A Noiva Cadáver* possuem expressões faciais marcantes que remetem ao exagero teatral do cinema expressionista alemão, esta presença do rosto como expressividade será demonstrada nos capítulos de análise de cada uma das animações. No subcapítulo a seguir introduzimos a dramatização do espaço fílmico.

## 2.4 DRAMATIZAÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO

Uma característica marcante nos objetos de pesquisa analisados é a dramatização do espaço fílmico.

No livro *A estética do filme* (1995), os autores Aumont, Alain Bergala, Marie e Marc Vernet discorrem sobre o espaço fílmico:

[...] É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de *campo*. [...] O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário, etc.) que, não

estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer. [...] Desse modo, embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome *de espaço fílmico* ou *cena fílmica* (AUMONT *et al*, 1995, p. 21-25, grifo dos autores).

Conforme os autores (1995), o espaço fílmico é o espaço imaginário que o espectador percebe ao ver o filme.

Complementando com este assunto, Bordwell e Thompson afirmam em seu estudo que o espaço está presente em todos os filmes, classificando-os como bidimensionais e tridimensionais:

[...] um espaço gráfico bidimensional: a composição chata da imagem. Em filmes que representam objetos, figuras e locais reconhecíveis, um espaço tridimensional é também representado. A qualquer momento, o espaço tridimensional pode ser diretamente figurado como espaço no campo da imagem, ou sugerido, como *espaço fora de campo*. Em filmes narrativos, também podemos distinguir entre o espaço da história – local da totalidade da ação (mostrada ou não) – e o espaço do enredo – locais representados visível ou audivelmente nas cenas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745, grifo dos autores).

É possível identificar o espaço tridimensional, ou espaço fora de campo, como foi rotulado pelos autores, na animação *A Noiva Cadáver*, por exemplo, quando Victor passeia no mundo dos mortos. Neste momento percebemos os elementos vinculados à morte que estão presentes no cenário deste mundo.

FIGURA 30 – VICTOR NO MUNDO DOS MORTOS



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Entende-se como espaço fora de campo: “Composto pelas seis áreas<sup>77</sup> que não são visíveis na tela, mas que ainda assim compartilham o espaço da cena: ambos os lados e acima e abaixo do quadro, atrás do cenário e atrás da câmera” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Desta forma, a partir da introdução de Victor ao mundo dos mortos, percebe-se as características desse espaço, destacando-se caixões, lápides e caveiras em seu cenário, e com apenas algumas cenas já é possível construir esses seis espaços citados por Bordwell e Thompson, a partir de Burch.

Bordwell (2008) traz o conceito de desdramatizar o espaço fílmico. No qual “os diretores europeus exploraram modos de compor imagens que visavam amortecer o fluxo do drama dentro da cena” (BORDWELL, 2008, p. 219).

No expressionismo alemão acontece o contrário, portanto nesta pesquisa utiliza-se o termo dramatização do espaço fílmico. Chegou-se nesta definição ao observar a profundidade de campo e o uso de diagonais causando a sensação de desproporcionalidade e perda do equilíbrio presentes nos filmes expressionistas. Ou seja, é usado o espaço fílmico com o intuito de dramatização e não ao contrário.

Em *O Gabinete do Dr. Caligari*, a dramatização do espaço fílmico é evidente, como por exemplo, na cena em que o Dr. Caligari está indo pedir autorização para sua apresentação na feira, os panos foram pintados com riscos que dão a impressão que as paredes estão em diagonais.

FIGURA 31 – PAREDES



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

<sup>77</sup> “O teórico do cinema Noël Burch assinalou seis zonas de espaço fora de campo: o espaço além de cada uma das quatro bordas do quadro, o espaço atrás do cenário e o espaço atrás da câmera” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 305).

É evidente também, no caminhar das pessoas na cidade (figura 32) e nas casas da cidade (figura 33), principalmente nas janelas e portas (figura 34).

FIGURA 32 – CIDADE



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 33 – CASAS



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 34 – JANELAS E PORTAS



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Esta característica é utilizada por Tim Burton nas animações *Vincent* e *A Noiva Cadáver*, recriando os ambientes em diagonais com profundidade de campo e a desproporcionalidade do personagem com o cenário. Após, demonstrarmos neste capítulo a trajetória de Tim Burton no cinema de animação e musical, e introduzirmos os conceitos do rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico, nos

capítulos subsequentes, retomaremos essas teorias durante as análises de cada objeto de pesquisa.

### 3 VINCENT (1982)

Este capítulo é dedicado a um dos objetos de pesquisa desta dissertação, *Vincent*. Iniciamos com uma introdução sobre a história que é contada nesta animação, apresentando e comentando sobre seus personagens. Além disto, realizamos uma análise com base nos conceitos de intertextualidade, dramatização do espaço fílmico e o rosto como expressividade apresentados anteriormente.

Desta forma, como metodologia de pesquisa buscamos aplicar os quatro passos propostos por Bordwell e Thompson para realizar a análise de estilo de um filme, adaptando-os e transformando-os em dois passos. No primeiro passo seria a análise de cada personagem/narrativa. O segundo passo, uma análise geral a partir dos conceitos/elementos componentes da matriz relativa à influência do expressionismo alemão nas animações *Vincent* e *A Noiva Cadáver*.

O curta-metragem de animação *Vincent* utiliza a técnica *stop motion* e foi produzido para a Walt Disney Pictures, com um orçamento de US\$ 60 mil.

Em forma de poema e em preto-e-branco, a obra conta a história de Vincent Malloy. Um garoto de sete anos de idade, ele vive com sua mãe, sua irmã mais nova, seu cachorro e seus gatos de estimação. Adora tocar flauta, esse é um de seus passatempos preferidos, além do apreço pelo ator de filmes de terror Vincent Price.

A vida monótona de uma criança não é suficiente para Malloy, até que um dia ele se torna Vincent Price. Agora veste roupa de cientista e mora com morcegos, transforma seu cachorro em um cão zumbi e mergulha sua tia em cera. Uma notícia desagradável o deixa sufocado aguardando a morte, sua bela esposa havia sido enterrada viva.

Até que toda sua insanidade é interrompida por passos na porta de seu quarto, a mãe de Vincent entra e o encontra vestido como uma garoto normal e diz: “Esses jogos com os quais você brinca estão em sua cabeça, você não é Vincent Price, é Vincent Malloy, você não está atormentado e insano, você é apenas um jovem menino, você tem sete anos e é meu filho, eu quero que você vá lá fora e se divirta de verdade”. Mas essas palavras surgiram tarde demais, Vincent já estava dominado pela loucura, então, deita no chão recitando “O Corvo” de Edgar Allan Poe e vem a óbito.

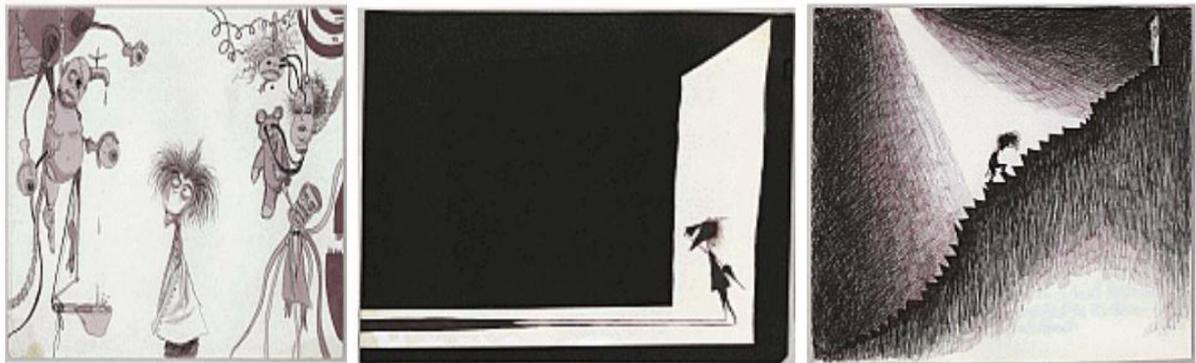
Após esta introdução com a história da animação, buscando apresentar a origem de *Vincent* na vida de Burton, trazemos os esboços desenhados pelo cineasta presentes no acervo *online* da exposição Tim Burton no MoMA<sup>78</sup>.

FIGURA 35 – ESBOÇOS DE *VINCENT*



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>79</sup>.

FIGURA 36 – ESBOÇOS DE *VINCENT*



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>80</sup>.

FIGURA 37 – ESBOÇOS DE *VINCENT*



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>81</sup>.

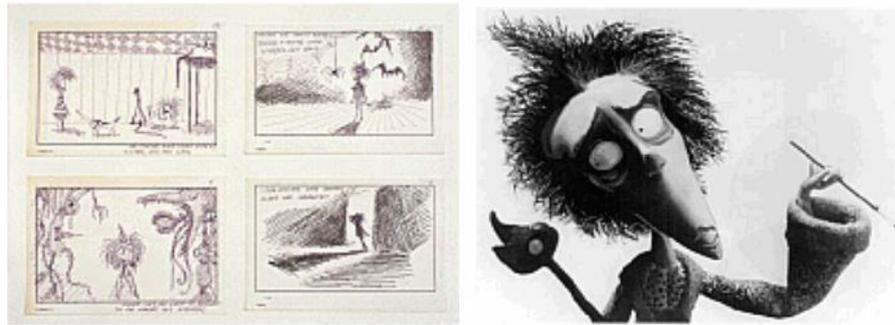
<sup>78</sup> Em exposição do dia 22 de novembro de 2009 ao dia 26 de março de 2010.

<sup>79</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>80</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

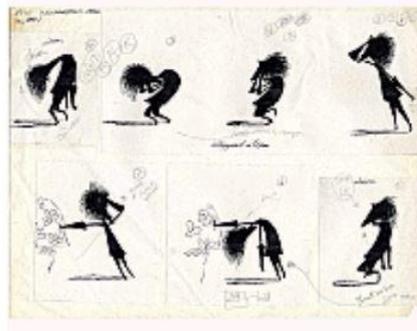
<sup>81</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

FIGURA 38 – ESBOÇOS DE VINCENT



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>82</sup>.

FIGURA 39 – ESBOÇOS DE VINCENT



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>83</sup>.

As aventuras do personagem Vincent Malloy são semelhantes a infância de Tim Burton:

Em entrevistas concedidas ao longo da sua carreira, ele costuma descrever a si mesmo como uma criança introvertida, que se sentia muito diferente das outras daquela cidade colorida da Califórnia. Seu comportamento diferente se manifestava principalmente nas longas horas que passava desenhando sozinho e pela preferência por antigos filmes de monstros da TV, que identifica como os verdadeiros contos de fadas da sua infância (CÁNEPA, 2016, p. 24).

Ao assistir *Vincent* e ler sobre a vida do cineasta é possível entender que a animação foi uma produção muito pessoal para o mesmo. Sobre essa relação trazemos Andrew Weinstock (2013):

O que é particularmente fascinante sobre *Vincent* é quão precisamente “Burtonesco” esse filme de seis minutos, do início de sua carreira, realmente é; presente no filme, em seu embrião, estavam os diversos temas recorrentes que ressoam por todos os trabalhos de Burton. Vincent é um outsider de cabelos revoltos, vestido com uma blusa de listras horizontais, que vê o

<sup>82</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>83</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

mundo através de lentes imaginativas moldadas por textos e filmes góticos clássicos (WEINSTOCK, 2013, p. 4, grifo do autor, tradução livre)<sup>84</sup>.

O narrador da animação é Vincent Price<sup>85</sup>, Burton relata em entrevistas que é grande fã do mesmo. Além de participar de *Vincent*, Price interpretou o personagem ‘O Inventor’ em *Edward Mãos de Tesoura*. As figuras abaixo representam a relação de Vincent Price no mundo de Tim Burton.

FIGURA 40 – ILUSTRAÇÃO DE VINCENT PRICE FEITA POR TIM BURTON



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>86</sup>.

FIGURA 41 – TIM BURTON E VINCENT PRICE



FONTE: WIKIA (2018)<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Original em inglês: “What is particularly fascinating about Vincent is precisely how “Burtonesque” this six-minute film from the beginning of his career actually is; present within the film in embryo are multiple themes and motifs that resonate throughout the body of Burton’s work. Vincent is a wild-haired outsider attired in horizontal stripes who views his world through the imaginative lens afforded by classic Gothic texts and films”.

<sup>85</sup> (1911-1993) foi um ator norte-americano, que começou sua carreira no teatro, passando ao cinema onde atuou em mais de 50 filmes.

<sup>86</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>87</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/5Pcb6g>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

FIGURA 42 – JOHNNY DEPP E VINCENT PRICE NAS GRAVAÇÕES DE *EDWARD MÃOS DE TESOURA*



FONTE: ADOROCINEMA (2007)<sup>88</sup>.

O cineasta fala sobre Vincent Price em uma entrevista concedida a Alison McMahan:

Ele foi muito solidário. Eu sempre senti que ele entendia exatamente sobre o que o filme se tratava, até mais que eu; ele entendia que não era apenas uma homenagem, tipo “poxa, Sr. Price, sou seu maior fã”. Ele entendeu a psicologia daquilo, e que me maravilhava e me fazia bem, fez eu me sentir como alguém que me via pelo que eu era, e me aceitou daquela maneira... É uma proposta assustadora, encontrar alguém que te ajudou durante sua infância, que teve um efeito em você, especialmente quando você está mandando para ele algo que mostra esse impacto em uma maneira meio cafona e ao estilo de livros infantis (McMAHAN, 2005, p. 86, tradução livre)<sup>89</sup>.

Em *Vincent* são encontradas referências a Edgar Allan Poe<sup>90</sup> e ao expressionismo alemão, que aparecem nas cenas da animação e nos versos do poema<sup>91</sup>.

Conforme abordado anteriormente buscando realizar o “primeiro passo” adaptado de Bordwell e Thompson, no subcapítulo a seguir apresentamos os personagens de *Vincent* e a sua causa e efeito na narrativa.

<sup>88</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/zucBk9>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>89</sup> Original em inglês: “He was very supportive. I always had the feeling he understood exactly what the film was about, even more than I did; he understood that it wasn't just a simple homage, like “Gee, Mr. Price, I'm your biggest fan.” He understood the psychology of it, and that amazed me and made me feel very good, made me feel that someone saw me for what I was, and accepted me on that level... It's a scary proposition meeting somebody who helped you through childhood, who had that affect on you, especially when you're sending them something that's showing that impact in a kind of cheesy, children's book kind of way”.

<sup>90</sup> (1809-1849) foi um poeta, autor, editor e crítico literário americano. Conhecido por suas histórias que envolvem o terror, o horror, o macabro, o mistério e o fantástico.

<sup>91</sup> No anexo I encontra-se o poema em seu idioma original tendo destacado em negrito as referências ao expressionismo alemão e à Edgar Allan Poe. O poema com tradução livre encontra-se no anexo II.

### 3.1 PERSONAGENS

Os personagens da animação *Vincent* são apresentados sempre ao se relacionar com o protagonista, Vincent Malloy. O garoto de sete anos de idade tem uma imaginação que cria a maioria dos elementos que compõe as cenas, porém não cria nenhum personagem, com exceção de seu alter ego, Vincent Price.

A mãe e a tia do garoto são as únicas personagens que se relacionam diretamente com ele. Sua mãe é a responsável por trazer Malloy de volta à realidade e retirá-lo de seus pensamentos como Price.

Sua tia, apesar de também o trazer de volta à realidade, acaba assassinada por Price (nos pensamentos de Malloy). O outro personagem da família do protagonista que tem uma aparição na produção é a irmã de Vincent, porém ela não chega a se relacionar com Malloy.

O cachorro de Malloy, Abercrombie, e seus dois gatos (em contraste, um branco e um preto) também se relacionam não só com Malloy, mas com Price. Os animais possuem uma importância nas experiências do alter ego do protagonista como cientista.

A locução da voz<sup>92</sup> que narra a história, foi feita pelo ator americano Vincent Price, que tem sua carreira homenageada durante a obra. O alter ego de Vincent Malloy é uma compilação de personagens que o ator interpretou durante sua carreira.

Conforme abordado anteriormente buscando realizar o “segundo passo” adaptado de Bordwell e Thompson (2013), no subcapítulo a seguir realizamos a análise da animação (1982), utilizando os conceitos do rosto como expressividade, a dramatização do espaço fílmico e a intertextualidade.

---

<sup>92</sup> Leitura de um poema, que em termos de estrutura, trata-se de uma referência intermediária.

### 3.2 ANÁLISE

Na cena de abertura, o cenário é composto por uma árvore preta que tem seu tronco e galhos distorcidos, um muro de tijolos brancos, onde está escrito o título do curta-metragem com uma tipografia gótica, à frente tem um gato preto com o rabo fazendo a mesma forma de distorção do tronco da árvore.

Esta distorção da árvore e do gato, aparentam complementar a tipografia gótica que compõe o cenário. A presença do expressionismo alemão por meio de elementos da *mise-en-scène*, já nos dá a entender que o mundo que nos será apresentado pode ser da imaginação de um personagem, pois tem-se a presença de elementos distorcidos e não um reflexo do “mundo real”.

A câmera acompanha o caminhar do gato preto pelo muro, até ele entrar dentro da janela da casa. O cenário é composto por um tapete preto e por paredes brancas. Ao lado esquerdo da imagem, o gato preto está sentado no parapeito de uma janela com cortinas cinzas observando o protagonista da animação, Vincent Malloy. Ele veste uma camiseta com listras horizontais preto-e-branco, calça e tênis preto, tocando uma flauta. A camiseta de Vincent Malloy é um importante elemento para demonstrar que se trata de uma produção de Tim Burton, considerando que em suas produções tem-se a forte presença do uso de listras.

Atrás de Vincent, projetado na parede, está a sombra da janela, embora a janela seja quadrada, ela está em diagonal. O gato salta da janela e a câmera gira em torno do cenário, porém, a sombra da janela continua intacta, como se fosse uma pintura na parede. A janela nos faz associar aos cenários do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, pois os cenários do filme aparentam com uma pintura.

O gato se esfrega em Vincent, ele para de tocar a flauta e o observa. Vincent pega o gato no colo e muda completamente, agora ele tem um bigode, sua flauta vira uma piteira, e suas roupas se modificam iguais a do personagem Alex, interpretado por Vincent Price no filme *Nos Domínios do Terror (Twice-Told Tales, 1963)*.

FIGURA 43 – VINCENT PRICE (ESQ.) E VINCENT MALLOY (DIR.)



Fonte: *Nos Domínios do Terror* (1963) e *Vincent* (1982).

Nesta cena, temos a primeira aparição do rosto como expressividade. As feições de Vincent mudam, sempre que ele aparece como seu alter ego, a função do rosto como expressividade impacta o espectador com a presença de um outro Vincent.

Quando Vincent solta a fumaça da piteira, o gato se assusta com sua transformação, então pula de seu colo. Vincent caminha em direção a porta e, ao abri-la, está novamente vestido como um menino normal. Observa-se que se o mundo do alter ego de Vincent seria fruto de sua imaginação, como o seu gato conseguiu ver sua transformação? O gato de alguma forma conseguia ingressar nesse mundo imaginário.

Agora o cenário é composto por uma menina e um cachorro observando Vincent, e dois gatos (um preto e um branco) sentados à mesa. Vincent apaga a luz, surgem morcegos e fazem uma transição, concluindo com a mudança de cenário. Nesta cena, ao apagar a luz temos a passagem para o mundo imaginário.

A presença da personagem “menina” é apenas no “mundo real” de Vincent, ela não aparece no mundo imaginário. É um personagem sem ação alguma, sua participação é apenas nesta cena durante a apresentação da animação. O espectador sabe apenas que ela é irmã de Vincent pela narrativa poética: “Ele não se importa em viver com sua irmã”. Além desse verso, a presença dela não é mais notada.

O novo ambiente é composto por uma parede pintada em xadrez preto-e-branco, um rodapé sujo e um tapete xadrez, uma luz é projetada em Vincent, que está vestido com roupas iguais a de um cientista. Em nenhum momento é mostrado o personagem trocando de roupa ou dormindo para simbolizar que ele está sonhando.

O ambiente com a presença do xadrez preto-e-branco é um elemento comum nas produções de Tim Burton, por ser um de seus primeiros trabalhos, acreditamos que usando essa característica ele já estaria apresentando sua assinatura.

A câmera acompanha Vincent que caminha para outra sala, a transição não é mais com morcegos, mas sim por um monstro preto, quando esse monstro abre a boca, surge um novo cenário. Os dentes do monstro aparentam serem feitos de uma união de asas de morcegos, dando continuidade a transição anterior.

Agora somos apresentados a uma sala escura, a luz é apenas da porta aberta que projeta uma sombra no chão, Vincent entra pela porta se lamentando. Nesta cena, o uso do exagero teatral é frequente, sendo usado para representar uma confusão mental que o protagonista vive, ocorrendo a presença do estilo indireto livre, pois, a confusão mental do personagem é transmitida pela narrativa.

Ele se apoia nos glúteos de sua tia, que usa um vestido com flores, temos uma viragem de cor do escuro para o claro, o cenário é um jardim, Vincent está vestindo as roupas do começo da animação (como um menino normal). Ele se assusta ao virar e ver que estava apoiado em sua tia. Ela passa a mão em sua cabeça na tentativa de acalmá-lo, sua tia é tão grande que se torna o cenário e continua passando a mão em sua cabeça.

A personagem “Tia” é apresentada como a figura do adulto repressor, que reprime a imaginação do protagonista. Como também pode ser a figura que, ainda que contra a vontade de Vincent, traz a lucidez do personagem de volta.

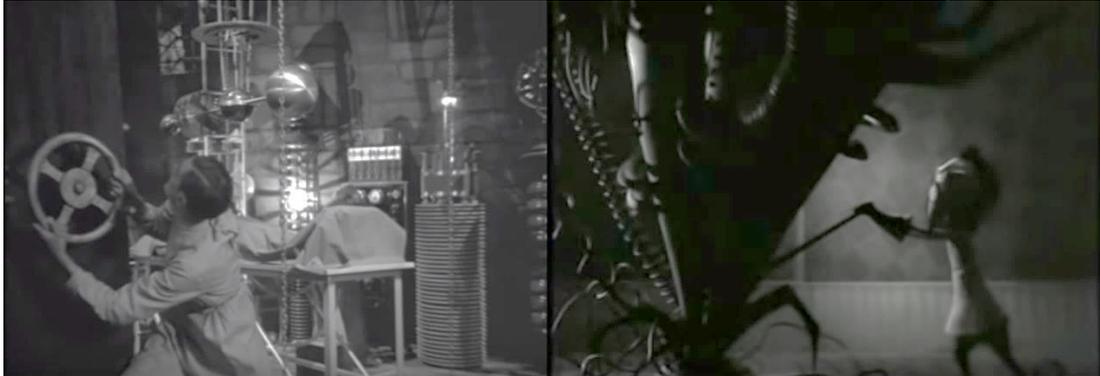
Vincent aparece novamente vestido como um cientista, em uma sala com uma parede branca, ele está irritado e puxa uma corrente preta pendurada no teto, esta corrente ergue sua tia do chão, vemos apenas as pernas dela cobertas por parte do vestido com os pés de fora, seus pés se assemelham às patas de um porco que se debate como se estivesse indo ao abate. Nesta cena, ressaltamos que a única personagem punida pelo alter ego de Vincent é a “Tia”, neste caso ele se vinga por ela o repreender ou por ela trazer sua lucidez.

O cenário é o mesmo, mas agora temos a presença da luz na parede, fazendo uma sombra em diagonal com faixas pretas. Vincent, vestido como um cientista, puxa a corrente que faz sua tia cair num balde de cera. As faixas pretas da parede se assemelham às paredes do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Temos uma viragem de cor (do claro ao escuro), o cenário tem paredes xadrez, rodapé branco sujo, uma máquina que transforma seu cachorro em um cão

zumbi. Nesta cena percebemos relações intertextuais com o filme *Frankenstein* (1931), quando o cientista Victor Frankenstein realiza a experiência científica para dar vida ao personagem Monstro Frankenstein.

FIGURA 44 – VICTOR FRANKENSTEIN (ESQ.) E VINCENT (DIR.)



Fonte: *Frankenstein* (1931) e *Vincent* (1982).

Neste momento, o cenário é composto por uma fumaça branca que vai desaparecendo e nos mostrando escadas em lados opostos com degraus e corrimãos distorcidos, os prédios ao fundo são pretos com janelas em formas de triângulos e distorcidas. A fumaça dispersa, e é revelado um cenário parecido ao do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Uma luz sai das janelas distorcidas, iluminando a rua, e conseguimos ver ao fundo a sombra de Vincent e de seu cachorro, Abercrombie, caminhando.

FIGURA 45 – CENÁRIOS



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Vincent* (1982).

Esta cena traz a presença da dramatização do espaço fílmico, elementos que demonstram a distorção dos cenários. A função da dramatização, apresenta um “tom de lucidez” ao que acontece na diegese. Vemos um mundo de acordo com os pensamentos do alter ego de Vincent. Este mundo, além de elementos do

expressionismo alemão (como a distorção dos cenários e a presença do exagero teatral), também apresenta o uso do estilo indireto livre no filme (1920) e na animação (1982), é presente a partir da distorção que acontece nos cenários devido a criação de um mundo imaginário dos personagens.

Uma transição preta ocorre e somos apresentados a um novo cenário, com uma parede com faixas brancas e pretas, a câmera dá *close* no quadro de uma mulher com olhos arregalados. O cenário é iluminado por uma luz que sai de uma janela de forma triangular distorcida. Com a luz e o movimento de câmera de recuo, conseguimos ver que as paredes do cenário são xadrez e Vincent aparece pintando um quadro.

Nesta cena, tem-se duas semelhanças com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. A primeira é a mulher do quadro apresentada como esposa de Vincent que remete a personagem Jane de Caligari (figura 46). E a segunda é a janela triangular que transpassa a luz que ilumina a cena, que é idêntica às utilizadas na obra de Wiene (figura 47). Além destas duas semelhanças com o filme (1920), a intermedialidade também está presente no uso do rosto como expressividade, exposto no quadro da “esposa de Vincent” e no quadro de Munch, *O Grito*, conforme abordado no capítulo um. Na animação (1982), o rosto como expressividade representado no quadro da “esposa de Vincent” demonstra que é uma criação do alter ego do personagem. Pois, em seu mundo imaginário, o rosto como expressividade é utilizado principalmente para dar lucidez à loucura.

FIGURA 46 – ESPOSA E JANE



FONTE: *Vincent* (1982) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 47 – JANELAS



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Vincent* (1982).

Ocorre uma transição de uma sala à outra, uma luz ilumina Vincent, que está sentado lendo um livro, à mesa aparecem vários livros e um crânio. Vincent realiza o exagero teatral lendo o livro e o derruba na mesa. Nesta cena, a função do exagero teatral ocorre na intenção de transmitir para o espectador que o protagonista está lendo que sua esposa foi enterrada viva.

FIGURA 48 – EXAGERO TEATRAL DE VINCENT



FONTE: Filme *Vincent* (1982).

A câmera mostra uma cruz ponteadada, cravada na cruz tem-se uma pessoa com a boca aberta assustada (ocorre uma transição de quadro escura). O cenário é composto por uma sepultura, um lampião e uma pá surgindo da sepultura e jogando terra ao redor.

Em uma viragem de cor do escuro para o claro, temos em cena uma sepultura em um jardim recheado de flores, uma mulher se aproxima e a pá jogando terra é substituída pelo rosto de Vincent (vestido como um garoto normal). Vincent lamenta que foi descoberto e colocado de castigo.

As viragens das cores e as mudanças de cenário, remetem que na escuridão estamos assistindo o mundo do alter ego de Vincent, e no claro temos as ações de Vincent Malloy, um menino normal.

A transição de cena, nos leva à um novo cenário, composto de uma parede cinza, escada preta com os degraus distorcidos em forma de triângulos, que levam a uma porta, que também é distorcida em forma triangular (elementos que demonstram a dramatização do espaço fílmico). Novamente, a distorção do cenário nos apresenta ao mundo do alter ego do protagonista. A fiel presença da dramatização do espaço fílmico ocorreria para dizer ao espectador que tudo se passa na mente de Vincent. Além da presença da dramatização do espaço fílmico e do exagero teatral, nesta cena tem-se a presença do estilo indireto livre, utilizado principalmente para transpassar ao espectador os sentimentos de derrota do protagonista ao ser “castigado” por sua mãe.

A luz que ilumina Vincent o insere dentro de um triângulo de luz. O protagonista é apenas uma sombra preta subindo as escadas, assemelhando-se a um desenho se movimentando pela parede.

O novo cenário é composto por uma coluna branca, onde temos o quadro de uma mulher usando um vestido listrado preto-e-branco. Vincent aparece como uma sombra preta em frente a coluna branca chorando, e o rosto da mulher retratada no quadro, novamente, se assemelha a personagem Jane do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Neste momento, temos novamente o uso de listras e a dramatização do espaço fílmico, elementos comuns nas produções do diretor.

O cenário tem uma parede xadrez branca e preta, que se movimenta como se estivesse tudo girando em torno de Vincent, ele está vestido como cientista novamente e realizando o exagero teatral, se lamentando e chorando. Novamente o uso do exagero teatral aparece no alter ego de Vincent.

A câmera se afasta, e uma porta é aberta pela mãe de Vincent, que começa a brigar com ele. Temos um giro da câmera e Vincent aparece sentado numa cadeira distorcida, está vestido de cientista e está triste. Ele levanta e segura seu pescoço como se estivesse sufocado, coloca seu braço esquerdo para frente como se fosse cair.

Nesta cena, temos a mistura do personagem do mundo de Malloy com o mundo de seu alter ego. Anteriormente, apenas o gato preto e a personagem "Tia" tinham vivenciado o alter ego do protagonista. Isso seria uma forma do diretor de

instigar no espectador a questionar até onde se mantém a realidade no mundo do garoto Vincent Malloy.

O novo cenário é uma parede xadrez preto-e-branca, composta por uma mesa, que tem uma caneta de pena, um papel em branco e um crânio, apresentado juntamente com o texto que remete a Edgar Allan Poe.

As mãos de Vincent surgem por trás da mesa, que as utiliza para se apoiar e tentar alcançar a pena para escrever, o rosto de Vincent é atormentado realizando o rosto como expressividade, seus olhos se arregalam e lembram duas janelas. No filme *Caligari*, o rosto dos atores tinha auxílio da maquiagem, que remetia a algo teatral (intermedialidade), principalmente sendo filmados em primeiro plano demonstrando a loucura através das expressões faciais. Na animação (1982), ocorre principalmente em *close-up* e primeiro plano, utilizando o rosto como expressividade para representar além da loucura, a angústia e o tormento do protagonista.

Vincent fecha os olhos, e sua mãe surge de costas para a câmera, de frente para ele, que está sentado na cadeira, triste (realizando o rosto como expressividade). Ela discute com Malloy e sai fechando a porta. Nesta cena, o uso do rosto como expressividade tem o intuito de mostrar que Vincent está preocupado, pois foi descoberto por sua mãe.

O protagonista caminha na escuridão, atormentado, a parede xadrez se movimenta e raios de trovões iluminam a cena. A cena remete a um momento citado anteriormente do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (abordado no capítulo um). Nela, Dr. Caligari afirma, em seu consultório, que necessita tornar-se o “verdadeiro Caligari”. Os raios de trovões da animação (1982) representam as palavras (“Caligari...Você tem que ser Caligari”) do filme (1920).

O cenário é apresentado como uma caixa distorcida que Vincent está dentro, de um lado, uma parede xadrez preto-e-branca, no outro, uma parede xadrez preto-e-branca se movimentando, no meio, uma parede branca na qual a sombra de Vincent aparece como se ele fosse um monstro. Nesta cena, ao realizar o exagero teatral, o personagem transmite o tormento que está vivendo. Tem-se o ápice da loucura do protagonista, no qual o espectador se encontra totalmente imerso no mundo de seu alter ego.

Vincent, atormentado, aparece ao centro, em cima de um piso de tijolos brancos (remetendo ao muro apresentado na abertura da animação), vestido de cientista. Ele se assusta com sua própria sombra, e mãos de esqueletos começam a

sair da parede tentando pegá-lo. Nesta cena, estamos entrando no mundo da mente do protagonista, como se as mãos de esqueletos representassem a loucura tentando fazer com que ele liberte seu alter ego. Além disso, nesta cena ocorre o estilo indireto livre, afinal, estas sensações são passadas pela narrativa.

O cenário todo gira, fantasmas saem das paredes e passam por Vincent que está ao centro alucinado (como se sua loucura estivesse o consumindo).

Sua tia aparece em cera gigante e derrete em cima do protagonista, Malloy cai numa espécie de poço xadrez, lembrando a queda da personagem Alice, na animação *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 1951) dos diretores Hamilton Luske, Wilfred Jackson e Clyde Geronimi.

FIGURA 49 – ALICE (ESQ.) E VINCENT (DIR.)



Fonte: IMDb (2019)<sup>93</sup> e *Vincent* (1982).

Ao chegar no fundo do poço, todos os fantasmas cobrem Vincent, alucinado ele abre a boca, se tornando uma espécie de túnel, onde somos transportados pela câmera. O chão de tijolos brancos começa a virar as paredes, surge uma porta branca distorcida ao fundo (parecida com às portas do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*). As paredes em diagonais aparentam tentar sufocá-lo. A dramatização do espaço fílmico é utilizada para demonstrar a crise neurótica do personagem. Novamente, tanto no filme (1920) quanto na animação (1982), o estilo indireto livre é demonstrado pelo cenário.

<sup>93</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/Um5wfR>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

FIGURA 50 – DRAMATIZAÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO



FONTE: Filme *Vincent* (1982).

Vincent, atormentado, cai ao chão, e deitado segura sua garganta como se estivesse sufocado aguardando a morte. Nesta cena final, o que aparenta termos vivenciado um sonho, pode ter sido a maior demonstração da insanidade da mente de Vincent, onde ele apresenta uma luta de personalidade. Ele quer controlar sua situação, ele quer ser Vincent Price na hora que lhe der vontade, e não descontroladamente como está acontecendo.

A dúvida que é indagada, se tudo se passava em sua mente e era fruto de sua imaginação, ou realmente aconteceu, permanece por toda a animação até a morte do personagem, sufocado por sua loucura.

Concluindo, podemos dizer que o exagero teatral e o rosto como expressividade foram utilizados principalmente quando Vincent interpretava seu alter ego, Vincent Price, na busca de representar a agonia do personagem de não conseguir controlar a própria mente.

Não é mais uma história de um menino de sete anos de idade que finge ser um ator de filmes de terror, mas sim, a história de um menino de sete anos de idade que tem a mente conturbada e vive duas personalidades. Fato que o leva à exaustão e, conseqüentemente, à sua morte.

Na animação *Vincent*, conforme apresentado anteriormente a intertextualidade ocorre com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* em vários elementos.

Em complemento a análise, trazemos semelhanças que ocorrem na narrativa das duas obras (1920; 1982). Desta forma, a sequência escolhida para elencar tais semelhanças, é quando a mãe de Vincent entra em seu quarto e começa a brigar com ele.

A mãe diz: “se você quiser, pode sair e brincar está ensolarado lá fora e é um belo dia”, ela tem a visão de Vincent como uma criança normal, e para o espectador é mostrado Vincent vestido como Vincent Price.

Vincent olha para mãe como se estivesse se lamentando da morte da esposa, e logo, vemos Vincent escrevendo em uma mesa com referências à Edgar Allan Poe (pena, caveira e livros) a seguinte frase: “Estou possuído por essa casa e nunca mais poderei sair”, volta para mãe de Vincent brigando com ele, e agora é transmitido para o espectador ele vestido como um menino normal.

Sua mãe diz: “Você não está possuído, não está quase morto este jogo está só na sua cabeça, você não é Vincent Price é Vincent Malloy, não está atormentado ou louco, é apenas um garoto tem sete anos e é meu filho quero que vá lá fora e tenha algum divertimento real”.

Destacamos este trecho da fala da mãe do personagem “este jogo está só na sua cabeça, você não é Vincent Price é Vincent Malloy”, e relacionamos com a história do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, afinal é passado para o personagem Francis que toda a história que ele estava narrando, estava apenas em sua mente, que na verdade ele estava internado em um hospício.

Na sequência, quando a mãe de Vincent sai do quarto, temos o ápice da loucura do personagem. Novamente somos remetidos ao universo de *Caligari*, a sombra de Vincent aparenta querer matá-lo, assim como acontece com Dr. Caligari.

FIGURA 51 – SOMBRAS ASSASSINAS



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Vincent* (1982).

Por fim, somos apresentados a uma perambulação do personagem sendo esmagado por sua loucura, terminando em sua morte.

Portanto, conforme abordado acima, durante toda a animação temos a presença de alguns elementos que tratamos como a matriz estilística de Tim Burton,

no que diz respeito à presença do expressionismo alemão nas animações. Como, por exemplo, o uso de listras e características do expressionismo alemão. Além de ocorrer várias relações intertextuais com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, na animação (1982), tem-se frequentemente a presença do estilo indireto livre.

O capítulo a seguir é dedicado ao outro objeto de pesquisa desta dissertação. Apesar da animação *O Estranho Mundo de Jack* ter sido lançada mais de uma década antes e também ter a presença do expressionismo alemão, *A Noiva Cadáver* foi a animação escolhida para análise, pois é a que mais demonstra elementos em comum com *Vincent*.

#### 4 A NOIVA CADÁVER (2005)

Este capítulo é dedicado a um dos objetos de pesquisa desta dissertação, *A Noiva Cadáver*. Novamente, iniciamos com uma introdução sobre a história que é contada nesta animação, apresentando e comentando sobre seus personagens. Além disto, realizamos uma análise com base nos conceitos de intertextualidade, dramatização do espaço fílmico e o rosto como expressividade apresentados anteriormente.

Desta forma, trazemos novamente como metodologia de pesquisa os quatro passos propostos por Bordwell e Thompson para realizar a análise de estilo de um filme, conforme comentado anteriormente, adaptados e transformados em dois passos.

Como introdução trazemos a citação de Diego Paleólogo Assunção (2016):

A noiva cadáver (*Corpse Bride*) narra a comovente saga de Emily, uma noiva assassinada no dia em que foge para se casar. Ambientada em um pequeno vilarejo vitoriano do século XIX, a narrativa opera em dois polos opostos e complementares, vida e morte: por um lado, é atravessada pelas delicadezas, surpresas e exigências da vida; por outro, desliza e brinca com as falhas de comunicação, possibilidades e afetos da morte. As personagens principais são regidas por um afeto que parece tentar sobreviver em um mundo cinza, ganancioso e duro: o amor (ASSUNÇÃO, 2016, p. 119-120).

Sendo uma produção em *stop motion*, toda a narrativa da animação se passa em torno do personagem Victor Van Dort (voz por Johnny Depp), um jovem rapaz que está noivo de Victoria Everglot (voz por Emily Watson).

Os dois tiveram seu casamento arranjado por seus pais, que não se importam para os sentimentos dos filhos, mas sim que eles consigam riquezas para a família. Ao serem apresentados, os dois se interessam um pelo outro, fato que deixa Victor mais nervoso no ensaio do casamento, errando seus votos.

Sem nenhuma relação com os noivos, surge Lord Barkis Bittern (voz por Richard E. Grant), um golpista que se passa por realza, quando na realidade, só está interessado nos dotes proporcionados pelos casamentos, após consegui-los ele mata suas noivas.

Victor fica nervoso com a presença do concorrente e acaba incendiando o vestido de sua futura sogra. Apavorado, sai correndo e atravessa a ponte que liga a cidade a uma floresta.

Sozinho caminhando pela floresta, começa a recitar seus votos novamente. Quando os pronunciou perfeitamente, acaba acidentalmente se casando com Emily (voz por Helena Bonham Carter). Ao perceber que sua nova esposa é uma noiva cadáver, assustado com o ocorrido ele tenta fugir, porém, ela o transporta para o mundo dos mortos.

Um mundo divertido em relação ao mundo dos vivos, lá o que importa não são os bens materiais e sim viver a vida (ou, neste caso, a morte).

Victor tenta enganar Emily (mentindo que ia apresentá-la a seus pais) fazendo com que ela o leve para o mundo dos vivos, para assim ele conseguir casar-se com Victoria.

No mundo dos vivos, Emily reencontra, quem a matou, e quando acidentalmente consegue vingar-se dele, agora em paz, ela se torna borboletas azuis colorindo o mundo dos vivos.

Sobre a animação:

*A noiva cadáver* começa com um casamento que dá errado. Os magnatas dos peixes enlatados, Nell e William Dort (Tracey Ullman e Paul Whitehouse) têm dinheiro, mas não tem classe. Maudeline e Finis Everglot (Joanna Lumley e Albert Finney) possuem raízes aristocráticas, mas estão falidos. As famílias decidem se juntar arranjando o casamento de seus filhos, Victor (Johnny Depp) e Victoria (Emily Watson) respectivamente, que, até a noite anterior ao casamento, nunca tinham se visto. É claro que eles se apaixonam à primeira vista. Mas, por uma série de eventos curiosos, Victor acidentalmente conhece Emily, a noiva cadáver (Helena Bonham Carter), que foi morta por seu noivo no dia de seu casamento. Seu coração, ela afirma, é capaz de ser partido mesmo tendo parado de bater. E ela quer desesperadamente que Victor seja seu marido, mesmo ele estando comprometido com outra pessoa. Então Emily transporta Victor para a Terra dos Mortos, um mundo subterrâneo feito nas cores vivas das balas de goma, algo bem diferente do cinzento mundo vitoriano que Victor conhece, mas que é sua casa e é para onde ele quer voltar (ZACHAREK, 2015, p. 284-285, grifo da autora).

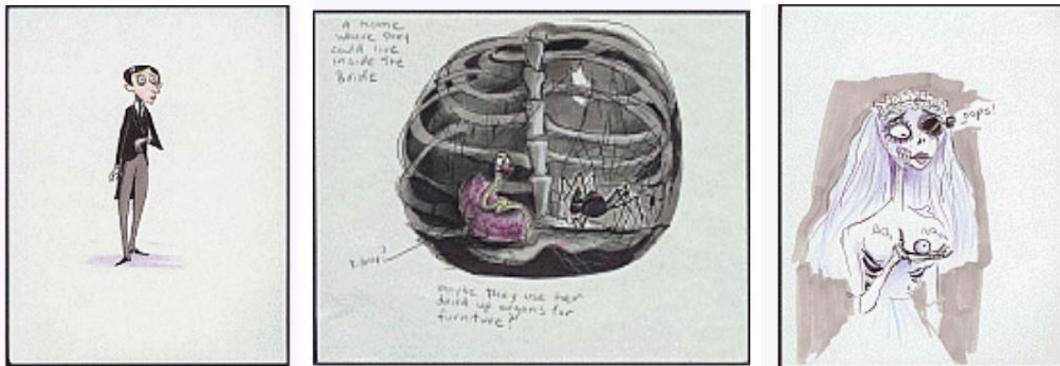
Após esta introdução com a história da animação, buscando apresentar sua origem na vida de Burton, trazemos os esboços desenhados pelo cineasta presentes no acervo *online* da exposição Tim Burton no MoMA.

FIGURA 52 – ESBOÇOS A NOIVA CADÁVER



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>94</sup>.

FIGURA 53 – ESBOÇOS A NOIVA CADÁVER



FONTE: Tim Burton (2009)<sup>95</sup>.

Sobre a ideia da história do filme:

Burton disse que foi inspirado por um ‘antigo conto de fadas europeu’ que contaram a ele no Instituto de Artes da Califórnia: a história de um homem perseguido por um cadáver que diz que é sua esposa. Era o veículo perfeito para trazer dois mundos juntos, com todo o amor por paradoxos de Burton: o mundo triste, monocromático dos vivos e o mundo colorido e frenético dos mortos – agradável quando você deixa de ficar assustado com a visão de esqueletos vagando como se fosse perfeitamente natural. Burton diz que há muito estava criando dentro dele a ideia do mundo dos vivos parecendo mais morto do que o mundo dos mortos (FERENCZI, 2013, p. 56, tradução livre)<sup>96</sup>.

Em sua obra acerca da filmografia de Tim Burton, Weinstock discorre:

<sup>94</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>95</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

<sup>96</sup> Original em inglês: “Burton said he had been inspired by an “old European fairytale” he had been told by a former fellow student at CalArts: the story of a man pursued by a corpse that says it is his wife. It was the perfect vehicle to bring two worlds together, with all Burton's love of paradoxes: the sad, monochrome world of the living and the frenetic, colourful world of the dead – enjoyable once you stop being frightened by the sight of skeletons wandering around as though it were perfectly natural. Burton says that he had long been carrying around inside him the idea of the world of the living seeming more dead than the world of the dead”.

Então nós temos outro filme onde um Victor se reúne com seu falecido viralata – e enquanto isso é um pequeno detalhe do filme, isso participa de um tema maior onde a morte é apenas uma transição para um estranho e maravilhoso mundo. Mais que qualquer outro filme de Burton, *A Noiva Cadáver* ironicamente contrasta o cansado e desvitalizado mundo dos vivos, com um vibrante e colorido mundo dos mortos. O que Victor descobre no além-vida é um mundo de canções, camaradagem e irreverência diante das instituições do mundo vivo acima, habitado por uma variedade de figuras grotescas em diversos estágios de decomposição, e que mesmo assim estão mais vivos que o igualmente grotescos, doentes e exaustos habitantes do mundo dos vivos (WEINSTOCK, 2013, p. 19, grifo do autor, tradução livre)<sup>97</sup>.

Também é possível observar as cores utilizadas por Burton ao montar o mundo dos vivos. Ele utiliza de uma paleta monocromática para compor o cenário e seus personagens.

Sobre essa monocromia, Bordwell e Thompson descrevem esta utilização: “um caso extremo desse princípio pode ser chamado de *design* de cores **monocromático**. Nesse caso, o cineasta enfatiza uma única cor, variando apenas na pureza ou na claridade” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 248-249, grifo dos autores).

Em *A Noiva Cadáver*, Burton normaliza os mortos que geralmente são expostos ao cinema como monstros. Estas criaturas são descritas na visão de Bordwell e Thompson como peças essenciais para a criação do cinema de terror desde sua origem:

O que nos aterroriza? Normalmente, um monstro. No filme de terror, o monstro é uma aberração perigosa da natureza, uma violação do nosso senso comum do que é possível. O monstro pode ser desproporcionalmente grande, como o King Kong é. O monstro pode violar a fronteira entre a vida e a morte, como fazem os vampiros e os zumbis. O monstro pode ser um humano ordinário que é transformado, como acontece com Dr. Jekyll, que bebe a sua poção e se torna o terrível Sr. Hyde. Ou o monstro pode ser algo totalmente desconhecido para a ciência, como a criatura da série *Alien*. O efeito emocional aterrorizador do gênero é, assim, criado pela convenção de uma personagem: normalmente, um monstro ou ameaça sobrenatural (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 517, grifo dos autores).

---

<sup>97</sup> Original em inglês: “So we have another picture in which a Victor is reunited with his passed away pooch – and while this is minor detail of the film, it participates in the broader theme that death is merely a transition to a stranger and more wonderful world. More so than any other Burton film, *Corpse Bride* ironically contrasts the washed out and devitalized world of the living with the vibrant and colorful world of the dead. What Victor discovers in the afterlife is a world of song, camaraderie, and irreverence toward the institutions of the living world above, populated by a variety of grotesque figures in various states of decay who nevertheless are much more alive than the equally grotesque but sick and stuffy denizens of the world of the living”.

Apesar da interpretação de Bordwell e Thompson seguir um padrão da visão comum em relação a monstros e acontecimentos sobrenaturais, Tim Burton segue o caminho oposto.

Em sua obra *A Noiva Cadáver*, ele propõe o reverso dos monstros de filmes considerados clássicos do horror descritos pelos autores. Burton normaliza a morte e a pós vida e apresenta como um monstro o *status quo* da vida normal.

Novamente buscando realizar o “primeiro passo” adaptado de Bordwell e Thompson, no subcapítulo a seguir apresentamos os personagens da animação (2005).

#### 4.1 PERSONAGENS

Ao início do filme *A Noiva Cadáver*, somos apresentados à duas famílias, os Van Dort e os Everglot. Ambas pertencentes ao mundo dos vivos e ambas com suas características de caráter duvidoso que é exposto por Burton durante a obra.

Os Van Dort são compostos pela esposa Nell (voz por Tracey Ullman), o marido William (voz por Paul Whitehouse) e o filho, o protagonista do filme, Victor (voz por Johnny Depp). O casal tem como principal traço comportamental a empenho de conquistar uma ascensão social através do casamento de seu filho com Victoria, a filha dos Everglot. Nell e William são proprietários de uma peixaria e conquistaram sua fortuna através deste mercado.

Victor, diferente de seus pais, não ostenta seu dinheiro e busca ascensão social. Logo nos primeiros momentos da apresentação do personagem na animação, observa-se sua timidez, insegurança e atenção às pequenas coisas (como o piano que chamou sua atenção ao invés da mansão).

Os Everglot são compostos pelo casal Maudeline (voz por Joanna Lumley) e Finis (voz por Albert Finney), juntamente com sua filha Victoria (voz por Emily Watson), a última que é uma das principais personagens da obra. Tal como os Van Dort, os Everglot também ostentam sua condição financeira, apenas em bens materiais. O objetivo de Maudeline e Finis é conseguir uma parcela do dinheiro dos Van Dort, pois, paradoxalmente do que eles acreditam ter, em realidade, eles estão com sérios problemas financeiros. Victoria, tal como Victor, possui as mesmas características de personalidade. Além de não ter a avareza de seus pais, a timidez e a insegurança também estão presentes com a personagem de Watson.

A personagem que dá o nome ao filme, a noiva cadáver, é a principal do mundo dos mortos apresentado por Burton. Emily (voz por Helena Bonham Carter) é a morta-viva que acaba acidentalmente casando-se com Victor. Suas características vão desde a doçura e inocência do mundo dos mortos, até o sentimento vingativo que é expressado ao confrontar Lord Barkis Bittern (voz por Richard E. Grant), o antagonista do filme e responsável por sua morte.

Desta forma, novamente buscando realizar o “segundo passo” adaptado de Bordwell e Thompson, no subcapítulo a seguir realizamos a análise da animação, utilizando os conceitos de intertextualidade, o rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico.

## 4.2 ANÁLISE

Para análise da animação foram escolhidas duas sequências, que assim como em *Vincent*, representam a perambulação do protagonista por dois mundos, um “real” e um imaginário. Além disto, estas sequências, quando analisadas a partir dos conceitos de rosto como expressividade, dramatização do espaço fílmico e intertextualidade, demonstram as confluências entre o mundo de Tim Burton e o expressionismo alemão.

Sequência 1: Do desastroso ensaio de casamento ao mundo dos mortos

FIGURA 54 – SEQUÊNCIA 1<sup>98</sup>



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Durante o início da animação, somos inseridos no universo de duas famílias que querem casar seus filhos em busca de riqueza. Neste momento, já temos contato com o mundo dos vivos, personagens com uma rotina monótona, uma sociedade predominada pela burguesia, na qual dinheiro é a única coisa que importa.

Na primeira família somos apresentados ao personagem Victor Van Dort, que é um dos protagonistas do filme, e a seus pais William e Nell Van Dort (vozes por Paul Whitehouse e Tracey Ullman respectivamente).

<sup>98</sup> A figura 54 foi uma montagem de quatro frames, realizada pela autora desta dissertação. Cada frame representa uma cena importante da narrativa da sequência escolhida para ser debatida ao longo da análise. O primeiro e o segundo frame ocorrem durante o ensaio do casamento, sendo que o primeiro representa a angústia de Victor em não conseguir pronunciar seus votos, e o segundo representa a postura de superioridade de Lord Barkis. O terceiro e o quarto frame ocorrem durante a fuga de Victor à floresta. O terceiro representa Victor ensaiando e pronunciando seus votos perfeitamente, e por fim o quarto representa a passagem do protagonista ao mundo dos mortos.

A segunda família é composta pelos personagens Victoria Everglot, futura noiva de Victor no casamento arranjado por suas famílias, e seus pais Finis e Maudeline Everglot (vozes por Albert Finney e Joanna Lumley respectivamente).

Após a apresentação dos personagens, a partir de um intertítulo escrito “3 horas depois”, somos apresentados ao ensaio do casamento. O cenário é composto pelos personagens Pastor Galswells (voz por Christopher Lee), Victor e Victoria, os pais dos noivos e o mordomo Emil (voz por Stephen Ballantyne). Ao fundo do Pastor temos uma janela que vai do chão ao teto com cortinas abertas e cinzas, sob uma mesa está uma toalha branca, um cálice dourado e uma vela. O Pastor segura a bíblia e começa seus pronunciamentos, os noivos aguardam sua vez de falar. Ao fundo temos o mordomo em pé e os pais dos noivos sentados em cadeiras estofadas assistindo ao ensaio. Nesta cena, a arrogância dos personagens é demonstrada a partir do momento em que sabemos que já fazem três horas que o ensaio do casamento está acontecendo, e o personagem Emil, por ser um empregado, está todo este tempo de pé.

Victor segurando uma vela na mão começa a pronunciar seus votos, porém, não consegue proferi-los corretamente. Suas falas desastrosas são interrompidas pelo som do sino da campainha. Emil dirige-se a porta e surge um novo personagem que se apresenta como Lord Barkis (voz por Richard E. Grant). O personagem está trajando um terno, e entra na sala explicando que é ruim com datas e chegou um dia antes do casamento. Os pais de Victoria, donos da casa, se perguntam de qual lado da família ele seria, porém, nenhum dos dois se recordam dele. Como ele está luxuosamente trajado, aparentando ser alguém rico, eles pedem para o mordomo arrumar um lugar para Barkis se sentar.

O ensaio continua e Victor nervoso não obtém sucesso com seus votos. Ele acidentalmente tropeça na mesa e quase causa um acidente. O Pastor interrompe uma breve discussão entre os noivos, batendo na cabeça de Victor com sua bengala. Galswells questiona se Victor trouxe as alianças, ele a procura e quando pega o anel em sua mão o deixa cair. Simultaneamente, ele segura uma vela acesa e acidentalmente incendeia o vestido de sua futura sogra.

A confusão começa e todos tentam apagar o fogo, porém, quem obtém sucesso é Lord Barkis, que apaga o fogo do vestido derramando o vinho do cálice nas chamas. Todos olham como se ele fosse um Deus, um herói, um salvador. Quem seria

ele perto do desastrado Victor? Um noivo melhor para Victoria? Esses seriam os pensamentos cogitados pelos Everglot.

O Pastor se revolta com a situação e diz que o casamento só irá acontecer se Victor estiver preparado. Então, ele olha para o protagonista e o pressiona. O noivo, assustado, abre a porta e sai correndo. Nesta cena, temos uma crítica a sociedade religiosa através do personagem Pastor Galswells. Ele representa a autoridade maior, todos respeitam e seguem seus aconselhamentos. Observamos também que, pelo fato da história se passar em um vilarejo londrino, deduz-se que o vínculo religioso de Galswells seria a *Church of England*, linha protestante adotada pela monarquia britânica. Assim, relacionamos também pelo fato de as duas famílias almejem o *status* em relação a sociedade local, a utilização da mesma vertente do protestantismo da família real britânica.

Victoria fica espantada e aparece ao lado de Lord Barkis que a olha e diz: “Ele é um ótimo partido, não?”, obviamente o Lord está sendo irônico e debocha de Victor. A câmera efetua um *close* no olhar preocupado da noiva. Ocorre uma rápida transição e somos apresentados ao ambiente externo. Victor está sob a ponte que liga a cidade à floresta segurando um visco na mão. A ponte em que Victor caminha é semelhante com a que Cesare carrega Jane no filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Destacamos que no filme (1920) e na animação (2005), a ponte tem a função de representar momentos de fuga. Em *Caligari*, é utilizada na fuga de Cesare, e também na fuga de Dr. Caligari. Já na animação (2005), é utilizada por Victor tanto para fugir do mundo dos vivos, quanto para fugir do mundo dos mortos.

FIGURA 55 – PONTES



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Enquanto Victor continua debruçado sob a ponte, surge o mensageiro da cidade (voz por Enn Reitel) tocando um sino e noticiando a todos: “O ensaio foi um

desastre. O jovem Van Dort fez dele um caos! O noivo peixeiro pode acabar muito mal! Os Everglot estão furiosos. Van Dort acabou com o ensaio!”. Estas palavras terminam de derrubar Victor, que desapontado caminha na ponte em direção a floresta. Ao entrar nela começa a tentar pronunciar seus votos corretamente.

O novo cenário é composto de árvores altas com troncos e galhos distorcidos, tem-se a presença de corvos que observam Victor, no chão tem muita neve. A distorção dos galhos das árvores representa a dramatização do espaço fílmico. Nesta cena, foi a primeira vez que a distorção foi utilizada, ela demonstra que seríamos apresentados a um novo mundo.

Ao chegar perto de uma árvore caída, Victor se senta e tira do bolso o visco e a aliança, então se levanta e pronuncia os votos perfeitamente. O protagonista quebra a ponta de um galho fingindo ser a vela e diz: “Peço-lhe que seja minha” e insere a aliança no que pensa ser o galho de uma árvore, porém, na verdade era a mão da noiva cadáver. Um vento forte sopra e os corvos se assustam e param todos reunidos observando, então a mão da noiva cadáver tenta puxar Victor para baixo, que faz força para trás e cai no chão.

Conforme abordado no capítulo três, na análise da animação *Vincent*, os animais eram personagens que tinham contato com o “mundo real” e o mundo imaginário. Isto também é presente em *A Noiva Cadáver*, sendo representado pelos corvos, que além de transitarem pelos dois mundos, também tem contato com os personagens destes dois universos.

Ao sentir uma pressão em seu pulso, Victor percebe que acidentalmente arrancou o braço da noiva cadáver. Completamente assustado, ele balança o pulso e consegue se desvencilhar, arremessando o braço dela para longe, a neve começa a se mexer e a noiva sai do chão. A partir desta cena, ocorre uma passagem do rosto como expressividade, utilizado principalmente para substituir o diálogo em momentos de pânico do personagem. A presença do rosto como expressividade aparece tanto em primeiro plano, quanto em *close-up*. Além disto, o estilo indireto livre está presente nestes momentos demonstrando a angustia do personagem.

FIGURA 56 – EXAGERO TEATRAL DE VICTOR



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Uma luz ilumina a personagem que dá nome ao filme e ela diz: “eu aceito”. Victor começa a correr e é perseguido pela noiva. Ela pega seu braço do chão e o recoloca em seu corpo, Victor corre e bate com o rosto na árvore, olha para trás e a noiva está cada vez mais próxima. Ao olhar para frente, ele tromba com a árvore novamente, então começa a correr e se depara com um lago congelado, onde realiza um balé desajeitado patinando no gelo. Tentando fugir, ele corre por cima de vários túmulos, onde os galhos prendem e rasgam parte de sua roupa. Esta cena enfatiza uma das principais características do protagonista, ele é completamente desastrado. Também observamos que em momentos de tensão, o mesmo utiliza do rosto como expressividade e do exagero teatral para expressar seus sentimentos, já que não consegue falar por estar muito nervoso.

Ao chegar novamente na ponte que liga a floresta a cidade, os corvos fazem um círculo voando em sua volta. A noiva aparece atrás de Victor, e os corvos utilizam de seu sobrevoo ao entorno dos personagens como uma maneira de, magicamente, transportar ambos ao mundo dos mortos. Nesta cena, ocorre a primeira passagem do protagonista ao novo mundo, e demonstra novamente a importância dos animais nas duas animações (1982; 2005) analisadas nesta pesquisa, em *Vincent* os morcegos realizam a transição da cena, em *A Noiva Cadáver* são os corvos.

Inicialmente falamos que os galhos distorcidos representavam um novo mundo que estava por vir na narrativa, porém observamos que a ponte que ligava a floresta a cidade pode representar este novo mundo, como se ela fosse além de utilizada em momentos de fuga, uma passagem para outro universo. Novamente assemelhamos à animação *Vincent*, onde essa passagem de universos ocorre quando o protagonista cai em um buraco ao atingir o ápice de sua loucura (que conforme abordado anteriormente, ocorre também em *Alice no País das Maravilhas*).

## Sequência 2: Do mundo cinza ao mundo colorido

FIGURA 57 – SEQUÊNCIA 2<sup>99</sup>



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Ao sermos apresentados ao mundo dos mortos, temos a transição de cor para um tom azulado, arroxeadado e esverdeado, enquanto o mundo dos vivos possui um tom acinzentado. Proporcionando uma saturação mais forte no mundo imaginário apresentado pelo diretor, em relação ao “mundo real”.

A animação expõe que o mundo dos mortos possui mais vida, e é mais animado, que o mundo dos vivos. Relacionamos a isso ao fato de o diretor ter vivido sua infância em Burbank e estar próximo ao México. Em entrevistas o cineasta conta que sempre admirou a comemoração do dia dos mortos no país vizinho, ficando encantado pela festa de caveiras mexicanas. Apesar do filme ser originário de uma lenda macabra russa<sup>100</sup>, Burton constrói esse conto de terror em forma de diversão.

<sup>99</sup> A figura 57 foi uma montagem de quatro frames, realizada pela autora desta dissertação. Cada frame representa uma cena importante da narrativa da sequência escolhida para ser debatida ao longo da análise. O primeiro frame representa a chegada de Victor ao mundo dos mortos. O segundo frame representa Victor e Emily tentando ir ao mundo dos vivos. O terceiro frame representa os mortos invadindo o mundo dos vivos, e por fim, o quarto frame representa a cena final da animação, que é o casamento de Victor e Victoria.

<sup>100</sup> Um jovem estava prestes a se casar, e com um amigo, resolveu fazer uma viagem até a vila que sua noiva morava. A viagem muito longa fez com que eles acampassem as margens de um rio. O jovem que iria se casar encontrou um graveto no chão que parecia mais um osso de dedo, ele e seu amigo começaram a fazer brincadeiras e piadas com o graveto, depois o noivo pegou o anel do casamento e colocou no galho como se estivesse se casando. Ele começou a cantar músicas judias e pronunciou todas as palavras do sacramento de um casamento enquanto seu amigo chorava de rir. O chão começou a tremer e dele saiu uma noiva, uma noiva cadáver, um esqueleto amontoado com restos de pele seca e com um vestido branco, cheia de vermes e minhocas. A noiva prendeu os amigos e já que ele tinha colocado o anel em seu dedo e feito todos os votos cerimoniais ela teria seus direitos de noiva. Os amigos se soltaram e correram para a cidade, perseguidos pela noiva cadáver. O Rabino que ia celebrar o casamento, depois de pensar muito, concluiu que os mortos não têm direito sobre os vivos e não iria celebrar o casamento de uma defunta. A noiva cadáver ficou muito triste e se desfez em uma pilha de ossos. A noiva viva que ali estava presente promete a noiva cadáver que viveria seus sonhos em seu lugar, e assim, ela jamais seria esquecida. A promessa foi cumprida e a lenda macabra da noiva cadáver foi passando de geração a geração (FARIAS, 2010).

As evidências com o expressionismo alemão, em especial ao filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, estão mais presentes no mundo dos mortos.

O intertítulo da sequência anterior é substituído por uma tela preta com o rosto de um crânio em fumaça, primeiramente é como se essa nova transição quisesse dar um ar de terror para a narrativa, porém, quando o rosto da caveira evapora somos apresentados a um mundo colorido onde quatro personagens nos olham: duas caveiras, um zumbi e a noiva cadáver.

O cenário onde se encontram estes personagens é um bar, e ao decorrer da ação, descobre-se que por um instante tínhamos uma visão em primeira pessoa de Victor observando-os. Ele, que outrora estava desmaiado, acorda assustado achando que está sonhando. Observamos que é a primeira vez que Victor tem contato com uma “diversão” em sua vida, por isso poderia enfatizar que o que estava vivendo era um sonho. Em seu mundo dos vivos, sua diversão era tocar piano, porém era sempre repreendido por seus pais, ou por sua futura sogra, que achavam isso uma besteira.

Novamente comparamos com a narrativa de *Vincent*, onde a mãe e a tia do protagonista também o repreendiam em momentos de diversão. É como se Tim Burton quisesse expressar como as figuras parentais, de uma certa forma, destroem a imaginação de seus filhos, característica também presente na narrativa de outros filmes do diretor, como por exemplo, *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, onde o protagonista Willy Wonka foge de seu pai para conseguir realizar seus sonhos e construir sua fábrica de chocolate de acordo com sua imaginação. Ou em *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 2010), onde a protagonista Alice, ao mergulhar no buraco e ingressar no País das Maravilhas, tem a fuga de um mundo onde tudo era imposto pela sociedade, e por sua mãe. Estas narrativas presentes tanto nas animações analisadas (1982; 2005), quanto em *Alice* (2010), demonstram como os mundos imaginários representam sempre uma fuga para o protagonista.

Os personagens do mundo dos mortos ficam felizes com a presença de um vivo em seu ambiente. Então resolvem comemorar o casamento dos noivos. É um mundo marcado pela empatia dos personagens, em comparação ao mundo dos vivos, onde a ganância fica em evidência. Tim Burton, consegue demonstrar que o mundo dos mortos tem mais vida que o mundo dos vivos. Em meio à euforia o olho da noiva cadáver salta e sai uma minhoca de dentro dele. Assim somos apresentados pela primeira vez ao personagem Maggot (voz por Enn Reitel) que vive dentro dela e fala com todos, inclusive a aconselha em diversos momentos. O personagem Maggot (que

está no lugar do cérebro da noiva cadáver), faz a função do consciente. Ao decorrer da narrativa, percebe-se que todos os personagens deveriam ter um Maggot vivendo consigo, principalmente os do mundo dos vivos. É possível fazer um vínculo que, enquanto a noiva cadáver não tem cérebro, os pais de Victor e Victoria parecem terem ausência do coração.

Victor se assusta, então a noiva coloca o olho de volta e ri tentando disfarçar. O protagonista começa a exigir respostas a todos, e pergunta para a noiva quem é ela. Em forma de música os personagens começam a contar a história da noiva cadáver. Com a música todos dançam e cantam, com exceção de Victor. No decorrer da narrativa, ocorre um momento apresentado por sombras e vemos que o noivo que matou a noiva cadáver aparenta a Lord Barkis. Victor aproveita o momento festivo para tentar fugir, quando sobe as escadas sua noiva percebe. Nesta cena percebemos a frieza de Victor, resultado do mundo onde foi criado, a história da morte da noiva cadáver não o comoveu, isso fica evidente no momento em que aproveita para fugir ao invés de consolar sua nova noiva.

Ocorre uma passagem para o mundo dos vivos, e o mundo colorido é invadido por um mundo cinza. A trilha sonora festiva é substituída pelas tosses do personagem Mayhew (voz por Paul Whitehouse). Observa-se a personagem Victoria olhando a noite pela janela de sua casa, no interior da sala estão reunidos todos que estavam no ensaio do casamento preocupados com Victor. Nesta cena, conseguimos perceber a frieza, e a tristeza, do mundo dos vivos. Uma batida na porta interrompe a reunião, Lord Barkis junto com o mensageiro da cidade trazem notícias sobre Victor. O mensageiro, toca o sino e diz para todos: “Ouçam! Ouçam! Victor Van Dort foi visto esta noite na ponte com mulher misteriosa! A sedutora de cabelos negros e o Sr. Van Dort sumiram noite adentro!”. Todos se perguntam quem seria essa mulher misteriosa. Lord Barkis insinua que Victor a conhece a muito tempo. Após espalhar a notícia, ele se retira dizendo que se precisarem podem chama-lo e fecha a porta.

Observa-se que Lord Barkis é um personagem que sempre invade momentos oportunos. Onde sua aparição sempre o coloca em evidência, como foi feito durante o ensaio do casamento e na reunião dos pais, por exemplo.

Todos se apavoram, o pai de Victoria percebe que sua filha está sem noivo, além de sua situação financeira estar ruim. Os Everglot determinam um prazo até o amanhecer para que os Van Dort encontrem seu filho. Os pais de Victoria, possuem como principal característica a avareza. É possível também observar a vaidade em

sua residência, que se assemelha à um castelo, em contradição à situação financeira da família. Na trama, a venda da residência iria substituir o casamento arranjado da personagem. Novamente, em comparação com a narrativa de *Vincent*, a protagonista Victoria também tem seus sonhos repreendidos por sua mãe.

Os Van Dort, por sua vez, possuem um objetivo diferente com o casamento de seu filho. Eles têm o intuito de adquirir *status* através do mesmo. Financeiramente, eles não possuem problemas como os Everglot, porém buscam ascensão social através da união. Em contraponto ao mundo dos mortos, onde temos personagens alegres que não possuem preocupações com bens materiais, tendo como objetivo de sua existência ser feliz e ajudar o próximo.

Ocorre uma nova passagem e retornamos ao mundo dos mortos, o cenário apresenta casas com janelas e portas distorcidas e coloridas. Esta distorção dos cenários remete ao centro da cidade do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. É um mundo de cenários em diagonais, com telhados, janelas, portas, escadas e paredes distorcidas. Observa-se que esta dramatização do espaço fílmico é utilizada para representar o estranho. A visão que o espectador tem do mundo dos mortos é totalmente diferente da convenção social. Conforme abordado no capítulo um sobre a *poética do feio*, o mundo dos mortos é considerado *feio* pelo olhar dos personagens do mundo dos vivos, tornando-se o *belo* representado no mundo dos mortos.

A noiva cadáver está à procura de Victor. O casal inicia uma perambulação pelo mundo dos mortos. Ela se depara com um vendedor de mãos de zumbi, que apontam a direção do noivo em fuga. Ressalta-se nesta cena, semelhanças com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. No cenário, ao fundo, temos um corredor de escadas parecidas ao que o personagem Cesare foge com a personagem Jane em seus braços. Destacamos que Burton produziu um cenário parecido e o utilizou em uma cena de perseguição, assim como em *Caligari*. No filme (1920), o corredor é utilizado por um personagem que se encontra em estado de sonambulismo perseguindo a frágil personagem feminina da narrativa. Já na animação, o corredor aparece quando uma personagem “morta-viva” persegue o frágil protagonista da narrativa.

FIGURA 58 – CORREDOR



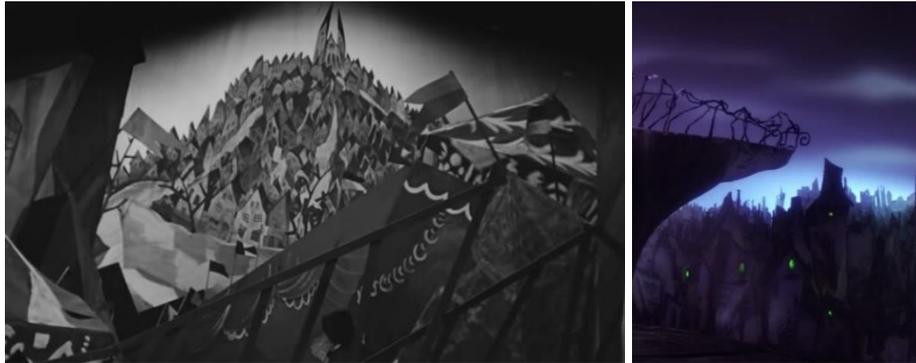
FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Victor, correndo, se depara com um beco com caixões empilhados dos dois lados da parede, ele entra em um caixão e se finge de múmia. A noiva cadáver passa por ele e não o percebe. Uma aranha viúva-negra (voz por Jane Horrocks) desce até Victor e discute com o protagonista por fugir de sua noiva. Assustado, ele corre, e o aracnídeo o delata a noiva, que o vê e começa a persegui-lo. Victor continua a fugir da noiva cadáver pelas ruas do mundo dos mortos. Em sua fuga, ele se depara com um zumbi que varre o chão. Porém o morto-vivo acaba sem sua cabeça ao protagonista balançar-lo, mas isso não o evita de continuar a varrer. O protagonista continua sua fuga, passando, literalmente, pelo meio de outro morto-vivo.

Observamos durante esta fuga de Victor a diferença entre os dois mundos, pois, enquanto no mundo dos vivos, Lord Barkis está tentando sabotar o protagonista e roubar Victoria para si; no mundo dos mortos, todos os personagens, inclusive as “mãos de zumbi”, ajudam a noiva cadáver a encontrar seu noivo em fuga, e ainda o confrontam por fugir dela. No mundo dos mortos, claramente os personagens possuem solidariedade, algo que no mundo dos vivos está em falta.

Em certo momento, Victor se encontra em um beco sem saída, onde começa a escalar a parede para fugir da noiva. Após subir, é mostrado que a noiva cadáver já estava em cima do penhasco o esperando. Neste momento ocorre mais uma semelhança com *Caligari*, as casas ao fundo do penhasco, remetem às casas ao fundo da feira em Holstenwall, cidade de *O Gabinete do Dr. Caligari*. Ressaltamos que estas casas distorcidas nas duas produções (1920; 2005) estão em mundos considerados imaginários, pois no filme (1920) é um mundo na mente de um personagem, e na animação (2005) é um mundo considerado fantasioso.

FIGURA 59 – CASAS



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Desistindo de fugir, Victor se senta com sua noiva em um banco para conversar. Somos informados que o nome da noiva cadáver é Emily, e ela o presenteia com o esqueleto vivo de seu antigo cachorro, Scraps. Victor fica feliz e brinca com seu cachorro. No decorrer da conversa, ele tenta ludibriar a noiva falando que ela deveria conhecer seus pais na tentativa de voltar ao mundo dos vivos. Nesta cena, destaca-se que Victor não muda seu comportamento após passar do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. Ele continua com o intuito de voltar a seu lugar original e, devido a isso, não se comove com o presente que ganhou e nem com a história contada por Emily.

A dramatização do espaço fílmico é utilizada para representar o mundo dos mortos. Todo esse mundo tem a presença de elementos em diagonais e distorcidos, criando um drama para este universo. A casa do Velho Gutknecht (voz por Michael Gough) é um exemplo disto.

FIGURA 60 – CASA DO VELHO GUTKNECHT



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Com a necessidade de voltar ao mundo dos vivos, ambos se dirigem ao Velho Gutknecht, uma espécie de caveira mágica do mundo dos mortos. Com o pedido de

Emily, ele leva a noiva cadáver e Victor ao mundo dos vivos. Temos a imersão dos dois personagens ao mundo dos vivos. Ao chegar nele, a noiva comenta como sentia saudades de ver o luar. Victor a engana novamente, e fala para ela permanecer na floresta enquanto ele vai preparar seus pais para conhece-la, assim, foge de volta à cidade, novamente utilizando para a fuga a ponte (citada anteriormente). Nesta passagem, ressaltamos a simplicidade de Emily, que dá valor a luz do luar ao voltar ao mundo dos vivos.

Sem saber que estava sob o olhar dos corvos (espiões de Emily), Victor vai conversar com Victoria para explicar o ocorrido. Enquanto tenta explicar a situação, Emily aparece na janela do quarto de Victoria e ambas ficam frente a frente. Victor expõe que Emily está morta à sua noiva humana. Irritada, a noiva cadáver o leva de volta ao mundo dos mortos.

Aproveitando a ausência de Victor, Lord Barkis pede Victoria em casamento. Imaginando que ele é rico, os Everglot concedem o pedido.

No outro universo, os mortos realizam uma festa de casamento para Victor e Emily, que se reconciliaram no submundo. Observa-se que os mortos são personagens inocentes e são enganados por Victor. Em meio às comemorações do casamento de Victor e Emily, os habitantes do mundo dos mortos invadem o outro mundo e se deparam com seus familiares vivos. Temos pela primeira vez a presença de outros personagens, além dos protagonistas, perambulando pelos dois mundos.

Burton apresenta uma vida após a morte, onde as preocupações com bens materiais não possuem relevância após a morte, e o que realmente importa são os sentimentos, como por exemplo amizade e amor, tal como é demonstrado na cena. Isso é exposto quando os mortos invadem o mundo dos vivos e perambulam atrás de seus entes queridos, desejando afeto e demonstrando sentimentos. Primeiramente, os humanos ficam assustados com os mortos-vivos, porém acabam ficando felizes ao reencontrarem seus antepassados. Observamos, que quando os personagens do mundo dos mortos caminham pelo mundo dos vivos, eles vão colorindo e transmitindo alegria ao mundo triste e cinza.

Lord Barkis descobre que seu plano para obter o dote de Victoria não teria êxito, pois os Everglot estavam falidos financeiramente. Ele deixa sua residência, irritado, e segue a multidão de mortos-vivos. Todos caminham em direção à igreja para o casamento de Victor e Emily, onde ao fim da cerimônia, o vivo iria ingerir veneno para se unir à sua compromissada no mundo dos mortos. Em meio a

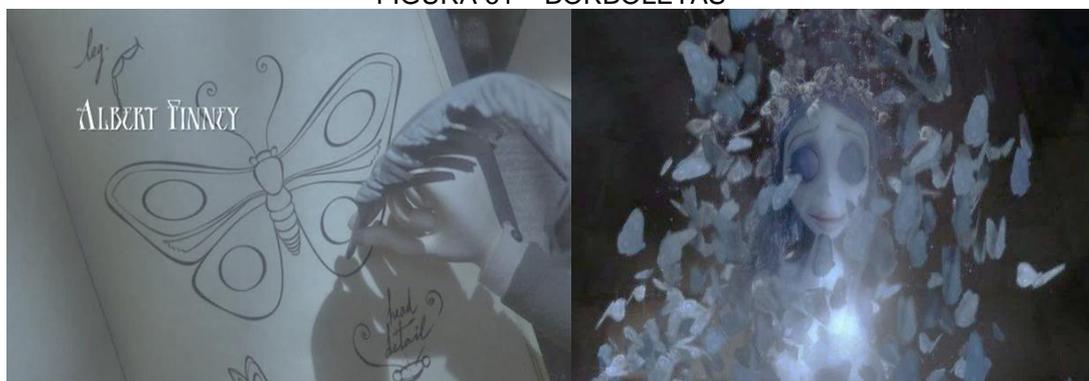
cerimônia Victoria aparece. Ao ver a noiva sem marido, Emily se comove e evita que Victor consuma o veneno. A noiva cadáver abre mão de seu casamento e deseja a felicidade do casal Victor e Victoria. Novamente, Burton demonstra a diferença de caráter entre os personagens do mundo dos mortos e dos vivos.

A cerimônia é invadida por Lord Barkis, este que é reconhecido por Emily como o responsável por sua morte. Neste momento temos o confronto direto entre Barkis e Victor, o último que, ao final do conflito, é salvo pela noiva cadáver. Lord Barkis, ao final da briga, em discurso dirigido a todos presentes, acidentalmente ingere o veneno, indo a óbito em sequência.

Ao morrer, Lord Barkis transforma-se em um morto-vivo, similar aos presentes no casamento. Os outros convidados, habitantes do mundo dos mortos, o perseguem atrás de vingança pela morte de Emily. Neste momento da animação, pela primeira vez, temos os personagens do mundo dos mortos apresentando um comportamento diferente. Na cena, eles são malvados e vingativos, pois possuem o intuito de vingar a morte de Emily.

Ao fim dos conflitos, a noiva cadáver devolve a aliança a Victor, joga o buquê de flores aos convidados, e voa em direção ao luar, desintegrando-se e transformando-se em diversas borboletas azuis. Nesta passagem, somos relacionados ao início do filme. Quando a Emily morre, novamente somos remetidos ao conceito de vida após a morte, pois ela se transforma em borboletas, como se ela estivesse se libertando de quando era um cadáver humano, que estava presa a seu passado, em um casulo de tristezas. E essas borboletas azuis que ela se transforma são iguais as que Victor desenhava no início do filme.

FIGURA 61 – BORBOLETAS



FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Victor e Victoria agora podem se casar, afinal, o marido de Victoria está morto e a ex-noiva de Victor o deixou. O casal observa às borboletas e o filme se encerra.

Tim Burton demonstra na animação que o estranho pode ser agradável. Não é porque é um cadáver putrefato, um zumbi ou um esqueleto que é um personagem comportamentalmente ruim, seguindo os preceitos abordados utilizando o conceito da *poética do feio*.

Afinal, no mundo dos vivos, os personagens utilizam roupas que atendem ao padrão da sociedade em que vivemos e do universo do filme, porém, são personagens que valorizam bens materiais, em relação aos sentimentos de empatia e amizade apresentados pelo mortos-vivos.

Enfim, conforme abordado acima, durante toda a narrativa no mundo dos mortos temos a presença de alguns elementos que tratamos como a matriz estilística de Tim Burton, principalmente características do expressionismo alemão e relações intertextuais com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

A relação *Noiva Cadáver* e *Caligari*, inicia a partir da inserção dos personagens no mundo dos mortos. A intertextualidade além de ocorrer no cenário da animação, também ocorre na criação de personagens. Como por exemplo, a personagem Emily de *A Noiva Cadáver*, tem expressões e características faciais semelhantes à da personagem Jane de *Caligari*.

FIGURA 62 – JANE E EMILY



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Do mesmo universo fílmico, o personagem Victor tem semelhanças físicas e gestuais ao personagem Cesare.

FIGURA 63 – CESARE E VICTOR



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Além do personagem Dr. Caligari ser referenciado por Tim Burton com o personagem Pinguim do filme *Batman: O Retorno* (*Batman Returns*, 1992) (figura 64), é evidente uma semelhança com o personagem Finis de *A Noiva Cadáver* (figura 65).

FIGURA 64 – PINGUIM E DR. CALIGARI



FONTE: Filme *Batman: O retorno* (1992) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 65 – DR. CALIGARI E FINIS



FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Portanto, a partir das análises realizadas foi possível perceber que Tim Burton utilizou como inspiração alguns elementos do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, demonstrando a presença da intertextualidade entre o universo Tim Burton e o

expressionismo alemão. As confluências são percebidas através de elementos como a criação e elaboração de personagens, cenários, composições de cena, a utilização do rosto como expressividade, a dramatização do espaço fílmico e o estilo indireto livre.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cineasta Tim Burton teve uma infância solitária, sua melhor amiga era a televisão e seus melhores amigos eram os filmes, principalmente os dos gêneros de terror, horror e fantasiosos, foi quando surgiu a devoção pelo ator Vincent Price.

Burton começou a realizar desenhos, que futuramente vieram a ser os *storyboards* de seus filmes. Ingressou na *Cal Arts*, onde foi descoberto pela Disney. Na primeira oportunidade realizou o curta-metragem de animação *Vincent*, aproveitando para convidar seu ídolo Vincent Price para ser o narrador.

*Vincent* é o primeiro curta-metragem de animação de Burton, onde percebemos semelhanças com o universo do expressionismo alemão, principalmente com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Após *Vincent*, a presença do expressionismo alemão no mundo de Tim Burton ficou mais evidente, surgindo vinte e três anos depois *A Noiva Cadáver*, um longa-metragem de animação com semelhanças ao *Caligari*.

A ideia para realizar esta pesquisa teve origem ao rever as animações *Vincent* e *A Noiva Cadáver*, e perceber semelhanças com o filme do expressionismo alemão *O Gabinete do Dr. Caligari*.

As animações (1982; 2005), além de possuírem semelhanças com o filme (1920), possuem semelhanças entre si. Em *Vincent* e em *A Noiva Cadáver*, Tim Burton realizou uma crítica as figuras parentais como repressores da criatividade e da imaginação. Além disso, nas duas animações os personagens tinham um mundo imaginário ou fantasioso como uma forma de fuga da sociedade opressora em que viviam, o que era perceptível também no filme *Alice no País das Maravilhas*, conforme abordado na análise realizada no capítulo quatro. E uma diferença perceptível nas animações (1982; 2005) é o fato de que, ao contrário de *Vincent*, em *A Noiva Cadáver* a presença das características do expressionismo alemão eram mais perceptíveis no mundo fantasioso, do que durante toda a animação.

Esta percepção de semelhanças deu origem ao início da pesquisa, primeiramente gerando pequenos artigos sobre o tema, até, após um embasamento teórico consistente, se transformar nesta dissertação.

Pelo fato de os dois objetos de pesquisa desta dissertação serem animações, abordamos sobre este assunto no capítulo dois. Demonstramos como a animação está presente na vida de Tim Burton desde sua infância, além disso, trouxemos que,

de todos os tipos existentes, o que Tim Burton mais utiliza é a animação em *stop motion* (sendo esta, presente nos dois objetos de pesquisa desta dissertação). Neste mesmo capítulo, apresentamos o musical na obra do cineasta, e o conceito da voz *over* (por esta aparecer em *Vincent*), e ainda abordamos a presença do som diegético e não-diegético no cinema de Burton. Sendo que conforme citado no capítulo, o diegético é utilizado com mais frequência pelo diretor, porém, nas animações (1982; 2005) temos a presença dos dois tipos de som. Observamos que o cineasta utiliza deste som para realçar o realismo em suas obras.

Considerando a hipótese desta pesquisa (apresentada na introdução), iniciamos discorrendo sobre o expressionismo alemão. Os artistas deste movimento tiveram muita influência do período histórico em que estavam vivendo, transmitindo para a arte, que foram realizadas com técnicas marcantes.

Para apresentar tais técnicas, trouxemos Dondis e destacamos principalmente o exagero e a distorção. Estas duas técnicas foram percebidas por diversos autores nas obras expressionistas tanto na pintura quanto no cinema.

Argan aprofundou esta deformação expressionista, trazendo que ela é o *belo* de um mundo imaginário criado pelo artista, e que quando esta obra é trazida para o “mundo real” ela se torna o *feio*.

Este conceito, conhecido como a *poética do feio*, é presente no filme *O Gabinete do Dr. Caligari* e nas animações de Tim Burton: *Vincent* e *A Noiva Cadáver*. Pois, no filme e nas duas animações, somos apresentados a mundos imaginários, nestes mundos é quando temos a presença da deformação expressionista apresentada por Argan e de técnicas expressionistas apresentadas pela autora Dondis.

Em *A Noiva Cadáver*, Tim Burton aparenta querer transformar o *feio* em *belo* para a sociedade. Afinal, o mundo que era colorido e divertido, era o mundo dos mortos. Um mundo que, para o “real”, é conhecido como horrível, feio e triste.

Buscando compreender esta narrativa que se passava na mente dos personagens, trouxemos o conceito de estilo indireto livre e monólogo interior de Pasolini. Afinal, nas obras (1920; 1982) o espectador é induzido a questionar se tudo realmente aconteceu ou se era apenas invenção da mente do protagonista.

Desta forma, partimos para a análise de estilo das animações (1982; 2005) de Burton. Conforme abordado na introdução, houve diálogos com a noção de matriz debatida por Bernardet. Utilizamos a matriz como repetição, ou seja, apresentamos

como os elementos escolhidos se repetem pensando-se numa matriz relativa às repetições de elementos do expressionismo nas animações de Tim Burton. Em grande parte das obras de Tim Burton, estes elementos repetitivos da matriz estilística sempre estão presentes, seja no cenário, nos figurinos ou nos personagens.

Destacamos outras duas animações do cineasta, sendo elas: *O Estranho Mundo de Jack* e *Frankenweenie*. Em *Jack*, observamos que a dramatização do espaço fílmico é utilizada durante toda a narrativa para representar um mundo imaginário, característica presente também em *Vincent*, e no mundo dos mortos em *A Noiva Cadáver*. Já em *Frankenweenie*, temos a presença do rosto como expressividade, utilizado principalmente em momentos de tensão na narrativa.

Desta forma, nestas animações (1993; 2012), assim como nos objetos de pesquisa, as repetições de elementos do expressionismo alemão ocorrem principalmente na distorção dos cenários e no uso do exagero teatral, porém, ao contrário de *Vincent* e *A Noiva Cadáver*, nas animações (1993; 2012) estes elementos não ocorrem para representar um mundo imaginário, e nem para representar o estilo indireto livre.

Trazemos que o cinema de Tim Burton é um cinema impuro, conforme abordado no capítulo dois, onde temos o conceito de cinema impuro de Bazin e aprofundado pelas autoras Adamatti e Nagib. São perceptíveis nas obras do cineasta, influências de outras artes, por isso que apresentamos o conceito de intermedialidade. A confluência entre o expressionismo alemão e Tim Burton é perceptível a partir dos filmes de animação *Vincent* e *A Noiva Cadáver*, deixando claro a influência deste movimento artístico nas obras do cineasta.

Concluimos que o expressionismo alemão presente nas obras de Burton, além de influenciar nos cenários, figurinos e personagens, é utilizado para dizer que os mundos imaginários de suas produções não são uma criação ilusória, e sim foram influenciados pelas obras do expressionismo, tanto na pintura quanto no cinema.

Portanto, a pesquisa realizada nesta dissertação contribuiu para área do cinema e o audiovisual, como uma forma de consulta a teorias do expressionismo alemão, aplicadas em obras do cineasta Tim Burton.

## 6 REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida Maria. André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema. *Revista Rumores*, v. 12 – nº 23, 2018, p. 262-278. Disponível em: <<https://goo.gl/wxT6vC>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

ADOROCINEMA. *Gravações de Edward mãos de tesoura*, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/zucBk9>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 2 ed. Londres (Inglaterra): British Film Institute, 2000.

ALTMAN, Rick. *Genre, the musical: a reader*. 1 ed. Londres (Inglaterra) / Boston (EUA): Routledge, 1981.

A NOIVA Cadáver. Produção de Tim Burton e Allison Abbate. Burbank (EUA): Warner Bros Pictures, 2005. 1 DVD (77 min aprox.).

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSUNÇÃO, Diego Paleólogo. A Noiva Cadáver (2005). In: CÂNEPA, Laura Loguercio (org.). *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...* São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. São Paulo: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2006.

BAZIN, André. *O cinema ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BALÁZS, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores*. São Paulo: Brasiliense, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. 1 ed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *O Expressionismo no Cinema de Tim Burton*. 241 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP, São Paulo: 2002. Disponível para consulta interna na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, São Paulo, Brasil.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...* São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, V. 1 – Nº 2, 2011, p. 8-23. Disponível em: <<https://goo.gl/Tn9je8>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

DENVIR, Bernard. *O fovismo e o expressionismo*. Barcelona: Labor, 1977.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EISNER, LOTTE H. *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Tradução: Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

ELSAESSER, Thomas. Cine expresionista – Estilo y diseño en la historia del cine. Tradução: María Guadalupe Russo. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, [s.v] – Nº 18, 2018, p. 366-400. Disponível em: <<https://goo.gl/jMkwE8>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

FARIAS, Erick. *A Lenda da Noiva Cadáver. Mistérios Fantásticos*, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/WkBpC3>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

FERENCZI, Aurélien. *Tim Burton: masters of cinema*. Paris: Cahiers du cinéma SARL, 2013.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. (71 min).

FÜHR, Fabiane. *Frankenweenie (1984/2012) de Tim Burton: Percursos de Adaptação Fílmica*. 277 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCom, UTP, Curitiba: 2016. Disponível para consulta interna na Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, Curitiba, Brasil.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. Ensaio sobre a análise fílmica. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Da animação ao cinema digital: subsídios ao estudo de vinhetas de abertura à luz do pensamento de Manovich. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21., 2012, Juiz de Fora, MG. GT Imagem e Imaginários Midiáticos. *Anais...* Juiz de Fora, MG: Compós, 2012a. Disponível em: <<https://goo.gl/9A33de>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Histórias em quadrinhos & cinema: adaptações de Alan Moore e Frank Miller*. 1 ed. Curitiba: UTP, 2012b.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. *Revista Sala Preta*, v. 16 – nº 2, 2016, p. 220-232. Disponível em: <<https://goo.gl/pjSj4b>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INTERNET MOVIE DATABASE. A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE. Disponível em: <<https://goo.gl/jBzDDm>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. A ILHA DO DOUTOR AGOR. Disponível em: <<https://goo.gl/149V7q>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Disponível em: <<https://goo.gl/Um5wfR>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

INTERNET MOVIE DATABASE. DOUTOR DO DESTINO. Disponível em: <<https://goo.gl/nPjXDQ>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. FRANKENWEENIE. Disponível em: <<https://goo.gl/GaU8hg>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. LUAU. Disponível em: <<https://goo.gl/xbno49>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. O ESTRANHO MUNDO DE JACK. Disponível em: <<https://goo.gl/tP3bBX>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. REI E POLVO ANIMAÇÃO. Disponível em: <<https://goo.gl/uMXcJG>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. SWEENEY TODD: O BARBEIRO DEMONÍACO DA RUA FLEET. Disponível em: <<https://goo.gl/6Bs4Z2>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. TALO DE AIPO: O MONSTRO. Disponível em: <<https://goo.gl/iU2dDK>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Tradução: Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIRA, Bertrand. *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MACHADO JR., Rubens. *Exercícios de análise imanente*. ECA/USP: Audiovisual, USP, 2008. 2 f. Notas de aula.

MANOVICH, Lev. *Image future*. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/TUigyJ>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

McMAHAN, Alison. *The films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood*. New York: Continuum, 2005.

MELO, Petra Pastl Montarroyos de. *O Monstruoso no Imaginário Fílmico: Um estudo sobre o cinema de Tim Burton*. 128 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM, UFPE, Recife: 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/wTT9gj>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

MERTEN, Luiz Carlos, 1945. *Cinema: entre a realidade e o artifício – 2ª edição*. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2005.

MURRAY, Steve. *Ilustração de Tim Burton*. Disponível em: <<https://goo.gl/NFQrTM>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

NABAIS, Rita Barroso. *Edward Scissorhands de Tim Burton: um conto de fadas gótico?* 106 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos) – FL, UL, Lisboa: 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/buwvx4>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

NAGIB, Lúcia. The Politics of Impurity. In: JERSLEV, Anne; NAGIB, Lúcia. *Impure Cinema: Intermedial and intercultural approaches to film*. Londres: I.B.Tauris, 2014. p. 21-39.

NOS Domínios do Terror. Produção de Robert E. Kent. Califórnia (EUA): Metro-Goldwyn-Mayer, 1963. 1 DVD (120 min aprox).

OZAKI, Francine Fabiana. *The Melancholy death of Oyster Boy & Other Stories, de Tim Burton: Crítica e Tradução*. 192 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – PPGL, UFPR, Curitiba: 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/vdESCN>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. *A poesia do novo cinema*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 7, 1966, p. 267-287.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. *Anais eletrônicos...* Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/NtfGyv>>. Acesso em: 23 de ago. 2018.

PURVES, Barry. *Stop-motion: s.m. técnica cinematográfica em que a câmera é parada e iniciada repetidamente*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* Volume 2. Belo Horizonte: Editora FALE/UGMF, 2012a.

RAJEWSKI, Irina O. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Vanguardias Artísticas: Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SOARES, Rosana de Lima. O maravilhoso mundo de Tim Burton e suas criaturas fantásticas. In: CÂNEPA, Laura Loguercio (org.). *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...* São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.

SOUZA, Gustavo. O rosto e a voz como inscrições do sofrimento em dois *road movies*. *Revista Significação*, V. 43 – Nº 46, 2016, p. 69-84. Disponível em: <<https://goo.gl/JbzmQZ>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

SPROCCATI, Sandro. *Guia de História da Arte*. Sandro Sproccati (org.). Lisboa: Editora Presença, 1999.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, Nº 51, 2006, p. 19-53. Disponível em: <<https://goo.gl/H5nXnf>>. Acesso em: 26 ago. 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Tim Burton*. Nova York, 2009-2010. Catálogo. Disponível em: <<https://goo.gl/D6F619>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Vincent van Gogh The Starry Night Saint Rémy, June 1889*. Nova York. Disponível em: <<https://goo.gl/i8oqP1>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

THE NATIONAL MUSEUM OF ART, ARCHITECTURE AND DESIGN. *Edvard Munch The Scream, 1893*. Noruega. Disponível em: <<https://goo.gl/inhYQG>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

TODOROV, Tzvetan, 1939. Introdução à literatura fantástica. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

UCHÔA, Fábio Raddi. O MENINO E O MUNDO (2013) DE ALÊ ABREU: campo-cidade, estilo indireto livre e o direito à cidade. In: XXVI Encontro Anual da Compós, São Paulo, 2017. *Anais eletrônicos...* São Paulo, Compós, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/ouWZuV>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

VINCENT, 1982. Bônus especiais. In: O Estranho Mundo de Jack. Produção de Tim Burton e Denise Di Novi. Burbank (EUA): Walt Disney Pictures, 2008. 1 DVD (77 min aprox.).

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The works of Tim Burton: margins to mainstream / edited by Jeffrey Andrew Weinstock*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

WIKIA. *Tim Burton e Vincent Price*. Disponível em: <<https://goo.gl/5Pcb6g>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

WOODS, Paul A. *O estranho mundo de Tim Burton*. 2. ed. São Paulo: LeYa, 2015.  
XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YOUTUBE. *O Gabinete do Dr. Caligari*. Disponível em: <<https://goo.gl/FJ2q8C>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

ZACHAREK, Stephanie. A Noiva Cadáver. In: WOODS, Paul A. *O estranho mundo de Tim Burton*. 2. ed. São Paulo: LeYa, 2015. p. 284-286.

## 7 APÊNDICES

## A – OBRAS DE TIM BURTON

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>
<b>1971</b>	<i>A ilha do Doutor Agor (The Island of Doctor Agor)</i> <i>O homem das cavernas pré-histórico (Prehistoric Caveman)</i> <i>Houdini: a história não contada (Houdini: The Untold Story)</i>
<b>1972</b>	<i>Sonhos de Tim (Tim's Dream)</i> <i>1997 (1997)</i>
<b>1975</b>	<i>O Gigante Zlig (The Giant Zlig)</i>
<b>1979</b>	<i>Talo de aipo: O monstro (Stalk of the celery monster)</i> <i>Doutor do Destino (Doctor of Doom)</i> <i>Rei e polvo animação (King and Octopus Animation)</i>
<b>1981</b>	<i>O cão e a raposa (The Fox and the Hound)</i>
<b>1982</b>	<i>Luau (Luau)</i> <i>Vincent (Vincent)</i> <i>João e Maria (Hansel and Gretel)</i>
<b>1983</b>	<i>Fábrica de Sonho (Dream Factory)</i>
<b>1984</b>	<i>Frankenweenie (Frankenweenie, live-action)</i> <i>Aladim e a Lâmpada Maravilhosa (Aladdin and His Wonderful Lamp)</i>
<b>1985</b>	<i>As Grandes Aventuras de Pee-Wee (Pee-Wee's Big Adventure)</i>
<b>1986</b>	<i>O Jarro (The Jarr)</i>

<b>1988</b>	<i>Os Fantasmas se Divertem (Beetlejuice)</i>
<b>1989</b>	<i>Batman (Batman)</i> <i>Beetlejuice (Beetlejuice)</i> – série para TV
<b>1990</b>	<i>Edward Mãos de Tesoura (Edward Scissorhands)</i>
<b>1992</b>	<i>Batman: O Retorno (Batman Returns)</i>
<b>1993</b>	<i>O Estranho Mundo de Jack (Tim Burton's The Nightmare Before Christmas)</i> <i>Vida de cachorro (Family Dog)</i> – série para TV
<b>1994</b>	<i>Ed Wood (Ed Wood)</i> <i>Um gaiato no navio (Cabin Boy)</i> <i>Conversas com Vincent (Conversations with Vincent)</i>
<b>1995</b>	<i>Batman Eternamente (Batman Forever)</i>
<b>1996</b>	<i>James e o Pêssego Gigante (James and the Giant Peach)</i> <i>Marte Ataca! (Mars Attacks!)</i>
<b>1999</b>	<i>A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça (Sleepy Hollow)</i>
<b>2000</b>	<i>O Mundo de Stainboy (The world of Stainboy)</i> <i>Perdido em Oz (Lost in Oz)</i> – Filme para TV
<b>2001</b>	<i>O Planeta dos Macacos (Planet of the Apes)</i>
<b>2003</b>	<i>Peixe Grande e suas Histórias Maravilhosas (Big Fish)</i>
<b>2005</b>	<i>A Fantástica Fábrica de Chocolate (Charlie and the Chocolate Factory)</i> <i>A Noiva Cadáver (Corpse Bride)</i>

<b>2006</b>	<i>Bones</i> (videoclipe banda The Killers)
<b>2007</b>	<i>Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet</i> ( <i>Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street</i> )
<b>2009</b>	<i>9 – A Salvação</i> (9)
<b>2010</b>	<i>Alice no País das Maravilhas</i> ( <i>Alice in Wonderland</i> )
<b>2012</b>	<i>Abraham Lincoln: Caçador de Vampiros</i> ( <i>Abraham Lincoln: Vampire Hunter</i> ) <i>Here With Me</i> (videoclipe banda The Killers) <i>Sombras da Noite</i> ( <i>Dark Shadows</i> ) <i>Frankenweenie</i> ( <i>Frankenweenie</i> )
<b>2013</b>	<i>Capitão Sparky vs. Os discos voadores</i> ( <i>Captain Sparky vs. The Flying Saucers</i> )
<b>2014</b>	<i>Grandes Olhos</i> ( <i>Big Eyes</i> )
<b>2016</b>	<i>Alice Através do Espelho</i> ( <i>Alice Through the Looking Glass</i> ) <i>O Lar das Crianças Peculiares</i> ( <i>Miss Peregrine's home for peculiar children</i> )
<b>2019 (Previsão de lançamento)</b>	<i>Dumbo</i> ( <i>Dumbo</i> ) – versão <i>live-action</i> para Walt Disney Pictures

FONTE: A autora (2018).

## 8 ANEXOS

### I – POEMA *VINCENT* (1982)

Vincent Malloy is seven years old  
 He's always polite and does what he's told  
 For a boy his age, he's considerate and nice  
 But he wants to be just like Vincent Price

...

He doesn't mind living with his sister, dog and cats  
 Though he'd rather share a home with spiders and bats  
**There he could reflect on the horrors he's invented**  
**And wander dark hallways, alone and tormented**

...

Vincent is nice when his aunt comes to see him  
 But imagines dipping her in wax for his wax museum

...

He likes to experiment on his dog Abercrombie  
**In the hopes of creating a horrible zombie**  
**So he and his horrible zombie dog**  
**Could go searching for victims in the London fog**

...

His thoughts, though, aren't only of ghoulish crimes  
 He likes to paint and read to pass some of the times

While other kids read books like *Go, Jane, Go!*  
**Vincent's favourite author is Edgar Allan Poe**

One night, while reading a gruesome tale  
 He read a passage that made him turn pale

...

Such horrible news he could not survive  
 For his beautiful wife had been buried alive!  
 He dug out her grave to make sure she was dead  
 Unaware that her grave was his mother's flower bed

...

His mother sent Vincent off to his room  
 He knew he'd been banished to the tower of doom  
 Where he was sentenced to spend the rest of his life  
 Alone with the portrait of his beautiful wife

...

While alone and insane encased in his tomb  
 Vincent's mother burst suddenly into the room  
 She said: "If you want to, you can go out and play  
 It's sunny outside, and a beautiful day"

...

Vincent tried to talk, but he just couldn't speak  
 The years of isolation had made him quite weak  
 So he took out some paper and scrawled with a pen:  
 "I am possessed by this house, and can never leave it again"

His mother said: "You're not possessed,  
 and you're not almost dead

These games that you play are all in your head  
 You're not Vincent Price, you're Vincent Malloy  
 You're not tormented or insane, you're just a young boy  
 You're seven years old and you are my son  
 I want you to get outside and have some real fun."

...

Her anger now spent, she walked out through the hall  
 And while Vincent backed slowly against the wall  
**The room started to swell, to shiver and creak**  
**His horrid insanity had reached its peak**

...

He saw Abercrombie, his zombie slave  
 And heard his wife call from beyond the grave  
 She spoke from her coffin and made ghoulish demands  
 While, through cracking walls, reached skeleton hands

...

**Every horror in his life that had crept through his dreams  
Swept his mad laughter to terrified screams!  
To escape the madness, he reached for the door  
But fell limp and lifeless down on the floor**

...

**His voice was soft and very slow  
As he quoted The Raven from Edgar Allan Poe:**

...

***“and my soul from out that shadow  
that lies floating on the floor  
shall be lifted?  
Nevermore...”***

II – POEMA *VINCENT* (1982) TRADUÇÃO LIVRE

Vincent Malloy tem sete anos

Ele é sempre educado e faz o que lhe é pedido

Para um menino de sua idade, ele é atencioso e simpático

Mas ele quer ser como Vincent Price

...

Ele não se importa em viver com sua irmã, cachorro e gatos  
Embora ele preferisse dividir uma casa com aranhas e morcegos

**Lá ele poderia refletir sobre os horrores que criou  
E vagar por escuros corredores, sozinho e atormentado**

...

Vincent é simpático quando sua tia vem visitá-lo  
Mas imagina a mergulhando em cera para seu museu de cera

...

Ele adora fazer experiências com seu cachorro Abercrombie

**Na esperança de criar um horrível zumbi  
Então ele e seu horrível cachorro zumbi  
Poderiam sair a procura de vítimas nas brumas de Londres**

...

Seus pensamentos, no entanto, não são apenas de crimes mórbidos

Ele gosta de pintar e ler para passar o tempo

Enquanto outras crianças leem livros como “Vai, Jane, Vai!”

**O autor favorito de Vincent é Edgar Allan Poe**

...

Certa noite, enquanto lia um conto abominável

Ele leu uma passagem que o empalideceu

Tão horríveis notícias que ele não seria capaz de sobreviver

Pois sua bela esposa foi sepultada viva!

Ele cavou sua sepultura para ter certeza que ela estava morta

Inconsciente de que sua sepultura era o jardim da mãe dele

...

A mãe de Vincent o mandou para seu quarto

Ele sabia que seria banido para a torre da ruína

Onde ele foi condenado a passar o resto de sua vida  
Sozinho com o retrato de sua bela esposa

...

Enquanto encerrado em sua tumba, solitário e insano  
A mãe de Vincent entrou em seu quarto  
Ela disse: “Se você quiser, pode ir lá fora brincar  
O sol brilha lá fora, e é um lindo dia”

...

Vincent tentou falar, mas não conseguiu  
Os anos de isolamento o enfraqueceram  
Então ele pegou um papel e escreveu com sua caneta:  
“Estou possuído por essa casa, e não posso mais partir”

...

Sua mãe disse: “Você não está possuído, e você não está quase morto  
Esses jogos com os quais você brinca estão em sua cabeça  
Você não é Vincent Price, você é Vincent Malloy  
Você não está atormentado e insano, você é apenas um jovem menino  
Você tem sete anos e é meu filho  
Eu quero que você vá lá fora e se divirta de verdade”

...

Passada agora a raiva, ela caminhou através do corredor  
E enquanto Vincent caminhava devagar em direção a parede

**O quarto começou a crescer, a tremer e ranger  
Sua horrenda loucura atingiu seu pico**

...

Ele viu Abercrombie, seu escravo zumbi  
E ouviu sua esposa o chamando além da sepultura  
Ela falou de seu caixão e fez mórbidas exigências  
Enquanto, através de paredes rachadas, o tocavam mãos de esqueletos

...

**Todo horror de sua vida que havia rastejado em seus sonhos  
Arrebatou sua louca gargalhada à gritos de terror!**

Para escapar a loucura, ele correu até a porta  
Mas caiu fraco e sem vida no chão

...

**Sua voz era suave e muito lenta**  
**Enquanto citava “O Corvo” de Edgar Allan Poe:**  
**“e minha alma desenterrada da sombra**  
**que deita flutuante no chão**  
**deve ser levantada?**  
**Nunca mais...”**

### III – FICHA TÉCNICA – *VINCENT*

Animação, *stop motion* (curta-metragem)

**Ano:** 1982

**Duração:** 6min

**Produtora:** Walt Disney Pictures

**Direção:** Tim Burton

**Roteiro:** Tim Burton

**Produção:** Rick Heinrichs

**Desenho de produção:** Tim Burton

**Fotografia:** Victor Abadov

**Música:** Ken Hilton

**Animação:** Stephen Chiodo

**Elenco:** Vincent Price (narrador).

FONTE: Livro *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...*, p. 215, 2016.

## IV – FICHA TÉCNICA – A NOIVA CADÁVER

Animação, *stop motion* (longa-metragem)

**Ano:** 2005

**Duração:** 77min

**Produtora:** Warner Bros.

**Direção:** Mike Johnson e Tim Burton

**Roteiro:** Tim Burton, Carlos Grangel, John August, Pamela Pettler e Caroline Thompson.

**Produção:** Tim Burton e Allison Abbate

**Produção executiva:** Jeffrey Auerbach

**Fotografia:** Pete Kozachik

**Desenho de produção:** Alex McDowell

**Direção de arte:** Nelson Lowry

**Montagem:** Chris Lebenzon e Jonathan Lucas

**Música:** Danny Elfman

**Elenco (vozes):** Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Emily Watson, Tracey Ullman, Paul Whitehouse, Joanna Lumley, Albert Finney, Richard E. Grant, Christopher Lee, Michael Gough, Jane Horrocks, Enn Reitel, Deep Roy, Danny Elfman, Stephen Ballantyne e Lisa Kay.

FONTE: Livro *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...*, p. 222, 2016.