

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

ANNA CLAUDIA SOARES

**ATUALIZAÇÕES DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DO ESTILO *EGGERSIANO***

CURITIBA

2026

ANNA CLAUDIA SOARES

**ATUALIZAÇÕES DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DO ESTILO *EGGERSIANO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
– Stricto Sensu – Doutorado Acadêmico em
Comunicação e Linguagens – Linha de pesquisa:
Estéticas e Tecnologias do Audiovisual da
Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, como
requisito para obtenção do título de Doutorado
em Comunicação e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Carvalho.

CURITIBA

2026

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

S676 Soares, Anna Claudia.

Atualizações do expressionismo alemão no cinema contemporâneo: uma análise do estilo eggersiano / Anna Claudia Soares; orientador Prof. Dr. Marcelo Carvalho. 151f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2026

1. Expressionismo alemão. 2. Cinema contemporâneo. 3. Robert Eggers. 4. Estilo eggersiano. 5. Análise fílmica. I. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/ Doutorado em Comunicação e Linguagens. II Título.

CDD – 791.430943

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

ANNA CLAUDIA SOARES

ATUALIZAÇÕES DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DO ESTILO *EGGERSIANO*

Esta tese foi julgada e aprovada em Banca de Defesa para obtenção de título de Doutora em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 26 de junho de 2026.

Doutorado em Comunicação e Linguagens – Estéticas e Tecnologias do Audiovisual
Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientador: Prof. Doutor Marcelo Carvalho
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Membro externo: Prof.^a Doutora Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior – UBI) – Orientadora do doutorado-sanduíche (Portugal)

Membro externo: Prof. Doutor Alexandre Rafael Garcia
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Membro externo: Prof. Doutor Marcio Telles
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Membro interno: Prof.^a Doutora Mônica Fort
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES (nº 88887.701793/2022-00), do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituição de Ensino Particulares (PROSUP) e pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE CAPES (nº 88881.982557/2024-01).

À Vó Nonna (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Esta tese não aconteceria sem o apoio e incentivo de muitas pessoas. Agradeço:

À Lucas Vian, meu companheiro de vida, obrigada por estar sempre ao meu lado, com muito amor e carinho. Obrigada por me ajudar na tese com a pesquisa no *Letterboxd*, com as revisões das traduções livres e revisão da ortografia e gramática, este doutorado é uma conquista nossa.

Aos meus pais, por todo apoio e incentivo durante toda a minha vida, obrigada por sempre estarem ao meu lado.

Ao meu gatinho Logan, que merecia receber um diploma, por todo o conhecimento que adquiriu deitado em cima dos meus livros e me acompanhando durante toda a escrita e a pesquisa da tese.

Aos meus sogros Rosana e Rory, por me apoiarem durante todo o processo.

Ao Pedro e ao Kinzo, pelas conversas, desabafos e pelos nossos dias de jogos e vinhos, foi especial ter vocês durante todo o processo.

Aos meus colegas do Grupo de Pesquisa Kinosfera: Investigações sobre o Pensamento no Cinema e em Outras Formas da Audiovisualidade (PPGCom/UTP; CNPq), por todas as conversas e debates durante esses anos.

À Milleni, pelas nossas conversas e pelos nossos dias de cinema e bolo, discutindo Frankenstein e expressionismo alemão.

À Tom Lisboa, pelas nossas conversas e caronas, tornando cada dia de pesquisa mais leve e divertido.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcelo Carvalho, por ter acolhido a minha pesquisa e ter aceitado me orientar. Obrigada por toda a paciência durante o desenvolvimento da minha pesquisa.

A todos os docentes do PPGCom/UTP, com os quais tive a honra de estudar e que contribuíram com os conhecimentos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Equipe da Revista Interin, com quem compartilhei, durante estes 4 anos, os desafios de publicar as edições.

À Profa. Dra. Mônica Fort, por todas as conversas e carinho que teve comigo durante todos estes anos.

À Profa. Dra. Manuela Penafria, por ter aceitado ser minha orientadora no doutorado-sanduíche, pelas valiosas conversas e por me acolher com muito carinho na Covilhã.

Aos colegas que fiz na Universidade da Beira Interior (UBI), Profa. Dra. Patrícia Nogueira, Prof. Dr. Paulo Cunha e Prof. Dr. Francisco Paiva, pelas conversas acadêmicas e não acadêmicas. Foi muito gratificante conviver com vocês.

À Profa. Dra. Denise Azevedo Duarte Guimarães, por todo carinho que sempre teve comigo, nunca vou me esquecer do dia da minha banca de defesa do mestrado, em que ela me disse que eu estava preparada para um doutorado, obrigada por sempre me incentivar.

Às secretárias do PPGCom/UTP, Luci e Daniele, pelo carinho e atenção durante todos esses anos.

Aos docentes da banca de qualificação (Prof. Dr. Alexandre Rafael Garcia; Profa. Dra. Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim; Prof. Dr. Lucas Murari e Prof. Dr. Marcio Telles) pelas valiosas considerações, sugestões e observações para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da tese.

Aos docentes da banca de defesa (Profa. Dra. Manuela Penafria; Prof. Dr. Alexandre Rafael Garcia; Prof. Dr. Marcio Telles e Profa. Dra. Mônica Fort) por terem aceitado o convite e pela disponibilidade para realizar a leitura desta tese.

Agradeço ao Rammstein pela companhia sonora: “Tiefe Brunnen muß man graben, Wenn man klares Wasser will”.

Por fim, à CAPES, pela bolsa PROSUP/CAPES (nº 88887.701793/2022-00) concedida durante todo o período de doutoramento e também pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (nº 88881.982557/2024-01). Ser bolsista foi fundamental para a realização deste doutorado.

*“Se a morte pálida com agudo temor fizer o oceano
cavar a nossa campa, que Deus, que escuta o
enrolar das ondas, se digne a salvar a nossa alma
suplicante” (O Farol, 2019).*

RESUMO

Esta tese investiga alguns aspectos sobre como as atualizações do expressionismo alemão seriam reconfiguradas no cinema contemporâneo, tomando como objeto de estudo alguns filmes da filmografia do cineasta Robert Eggers. O objetivo geral consiste em compreender como elementos do expressionismo alemão reaparecem no cinema do século XXI por meio do estilo *eggersiano*. A investigação parte do seguinte problema: Para além da simples citação de elementos pontuais, até que ponto o reaparecimento de elementos expressionistas poderia caracterizar (ou não) uma atualização do expressionismo cinematográfico em obras como a do cineasta Robert Eggers? Metodologicamente, a pesquisa articula análise de conteúdo, fundamentada em Klaus Krippendorff (2004), análise imanente e análise fílmica, dialogando com contribuições de Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (1994), Jacques Aumont (1996), Manuela Penafria (2009) e Jacques Aumont e Michel Marie (2013), além dos estudos do estilo cinematográfico de David Bordwell e Kristin Thompson (2013). Como objetivo específico, busca-se: identificar uma matriz estilística recorrente na filmografia de Eggers. Como *corpus* analítico, foram selecionados os filmes *O Farol* (*The Lighthouse*, 2019) e *Nosferatu* (2024), complementados pela observação do conjunto da obra do cineasta. A análise permitiu identificar uma matriz estilística caracterizada pelo *chiaroscuro*, pelo rigor histórico e linguístico, pela iluminação natural, pelas narrativas folclóricas e pela recorrência a tendências e procedimentos expressionistas. Conclui-se que Robert Eggers não tenta reproduzir mecanicamente o expressionismo alemão, mas reorganiza determinados procedimentos estéticos em uma linguagem autoral própria, permitindo compreender sua filmografia como uma forma contemporânea de atualização/diferenciação do expressionismo cinematográfico.

Palavras-chave: Expressionismo Alemão; Cinema Contemporâneo; Robert Eggers; Estilo *eggersiano*; Análise fílmica.

ABSTRACT

This thesis investigates certain aspects of how the updating of German Expressionism are reconfigured in contemporary cinema, taking as its object of study selected films from the filmography of filmmaker Robert Eggers. Its general objective is to understand how elements of German Expressionism reappear in 21st century cinema through the *Eggersian* style. The investigation is guided by the following research problem: Beyond the mere citation of isolated elements, to what extent could the reappearance of Expressionist elements characterize (or not) an updating of cinematic Expressionism in works such as those of filmmaker Robert Eggers? Methodologically, the research combines content analysis, grounded in Klaus Krippendorff (2004), immanent analysis, and film analysis, engaging with contributions from Anne Goliot-Lété and Francis Vanoye (1994), Jacques Aumont (1996), Manuela Penafria (2009), and Jacques Aumont and Michel Marie (2013), as well as studies of cinematic style by David Bordwell and Kristin Thompson (2013). As a specific objective, it seeks to identify a recurring stylistic matrix in Eggers's filmography. As the analytical *corpus*, the films *The Lighthouse* (2019) and *Nosferatu* (2024) were selected, complemented by observation of the filmmaker's body of work as a whole. The analysis made it possible to identify a stylistic matrix characterized by *chiaroscuro*, historical and linguistic rigor, natural lighting, folkloric narratives, and the recurrent use of Expressionist tendencies and procedures. It is concluded that Robert Eggers does not seek to mechanically reproduce German Expressionism; rather, he reorganizes certain aesthetic procedures into a distinctive authorial language, allowing his filmography to be understood as a contemporary form of updating/differentiating cinematic Expressionism.

Keywords: German Expressionism; Contemporary Cinema; Robert Eggers; *Eggersian* Style; Film Analysis.

RESUMEN

Esta tesis investiga algunos aspectos de cómo las actualizaciones del expresionismo alemán son reconfiguradas en el cine contemporáneo, tomando como objeto de estudio algunas películas de la filmografía del cineasta Robert Eggers. El objetivo general consiste en comprender cómo los elementos del expresionismo alemán reaparecen en el cine del siglo XXI a través del estilo *eggersiano*. La investigación parte del siguiente problema: Más allá de la simple cita de elementos puntuales, ¿hasta qué punto la reaparición de elementos expresionistas podría caracterizar (o no) una actualización del expresionismo cinematográfico en obras como las del cineasta Robert Eggers? Metodológicamente, la investigación articula análisis de contenido, fundamentado en Klaus Krippendorff (2004), análisis inmanente y análisis fílmico, dialogando con las contribuciones de Anne Goliot-Lété y Francis Vanoye (1994), Jacques Aumont (1996), Manuela Penafria (2009) y Jacques Aumont y Michel Marie (2013), además de los estudios sobre el estilo cinematográfico de David Bordwell y Kristin Thompson (2013). Como objetivo específico, se busca identificar una matriz estilística recurrente en la filmografía de Eggers. Como *corpus* analítico, se seleccionaron las películas *El Faro* (*The Lighthouse*; 2019) y *Nosferatu* (2024), complementadas con la observación del conjunto de la obra del cineasta. El análisis permitió identificar una matriz estilística caracterizada por el *chiaroscuro*, el rigor histórico y lingüístico, la iluminación natural, las narrativas folclóricas y la recurrencia a tendencias y procedimientos expresionistas. Se concluye que Robert Eggers no intenta reproducir mecánicamente el expresionismo alemán, sino que reorganiza determinados procedimientos estéticos en un lenguaje autoral propio, permitiendo comprender su filmografía como una forma contemporánea de actualización/diferenciación del expresionismo cinematográfico.

Palabras clave: Expresionismo alemán; Cine contemporáneo; Robert Eggers; Estilo *eggersiano*; Análisis fílmico.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – FILTROS APLICADOS PARA A PESQUISA	25
FIGURA 2 – <i>CASA BRANCA NOS PRADOS (WEISSES HAUS IN WIESEN; 1920)</i> – ERNST LUDWIG KIRCHNER	36
FIGURA 3 – <i>O CAVALEIRO AZUL (DER BLAUE REITER, 1903)</i> – WASSILY KANDINSKY	37
FIGURA 4 – EXAGERO TEATRAL DOS ATORES	46
FIGURA 5 – EXPRESSÕES FACIAIS DE DR. CALIGARI	47
FIGURA 6 – CENÁRIO DO FILME <i>O GABINETE DO DR. CALIGARI</i>	50
FIGURA 7 – ESTÉTICA DO FILME <i>O GABINETE DO DR. CALIGARI</i>	50
FIGURA 8 – CENÁRIO EXTERNO <i>NOSFERATU</i> (1922)	52
FIGURA 9 – <i>JOÃO E MARIA</i> (2007)	58
FIGURA 10 – <i>O CORAÇÃO DELATOR</i> (2008)	59
FIGURA 11 – <i>IRMÃOS</i> (2014)	60
FIGURA 12 – FILMOGRAFIA ROBERT EGGERS	61
FIGURA 13 – <i>A BRUXA</i> (2015)	62
FIGURA 14 – DESAPARECIMENTO DE SAMUEL	63
FIGURA 15 – <i>O HOMEM DO NORTE</i> (2022)	66
FIGURA 16 – EFEITO FANTÁSTICO EM <i>CALIGARI</i>	70
FIGURA 17 – EFEITO FANTÁSTICO EM <i>O FAROL</i>	71
FIGURA 18 – O PODER DA SOMBRA	74
FIGURA 19 – ROSTO COMO VEÍCULO DE UMA EXPRESSIVIDADE PUNGENTE	75
FIGURA 20 – CENA DO TÍTULO	85
FIGURA 21 – LÂMPADA PERSONAGEM	86
FIGURA 22 – CORPO E SEREIA	87
FIGURA 23 – SOMBRA	88
FIGURA 24 – TENTÁCULOS	89
FIGURA 25 – CANTIGAS DE MARINHEIROS	90
FIGURA 26 – SEREIA	90
FIGURA 27 – EFEITO FANTÁSTICO	91
FIGURA 28 – <i>HIPNOSE</i>	92
FIGURA 29 – SEREIA WAKE	93

FIGURA 30 – A LÂMPADA	93
FIGURA 31 – A VINGANÇA DAS AVES	94
FIGURA 32 – TÍTULO <i>NOSFERATU</i>	106
FIGURA 33 – ELLEN E A SOMBRA	107
FIGURA 34 – KNOCK & ASSOCIADOS	108
FIGURA 35 – SOMBRA PESADELO	108
FIGURA 36 – ROMENO	109
FIGURA 37 – RITUAL DE PROTEÇÃO	109
FIGURA 38 – RITUAL	110
FIGURA 39 – CARRUAGEM	111
FIGURA 40 – ROSTO COMO VEÍCULO DE UMA EXPRESSIVIDADE PUNGENTE (THOMAS)	112
FIGURA 41 – INTERIOR DO CASTELO	112
FIGURA 42 – SOMBRA NO INTERIOR DO CASTELO	113
FIGURA 43 – FREIRAS	114
FIGURA 44 – PRAGA DA SOMBRA	114
FIGURA 45 – MÃO DE ORLOK	115
FIGURA 46 – PACTO DA SOMBRA	115
FIGURA 47 – SEQUÊNCIA DA SOMBRA	116
FIGURA 48 – SACRIFÍCIO	117
FIGURA 49 – CEMITÉRIO PRAIANO	118
FIGURA 50 – OS THOMAS	119
FIGURA 51 – CHAPÉU	120
FIGURA 52 – FLORES	120
FIGURA 53 – SOMBRA DE ORLOK	121
FIGURA 54 – PERAMBULAÇÃO DA SOMBRA	121
FIGURA 55 – CAPITÃO	122
FIGURA 56 – CAIXÕES	122
FIGURA 57 – ATAQUE DE ORLOK	123
FIGURA 58 – RATOS	124
FIGURA 59 – KNOCK	125

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – OBRAS CINEMATOGRAFICAS FILTRADAS PARA PESQUISA	26
TABELA 2 – PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS SELECIONADAS NO MAPEAMENTO – 01/2001 ATÉ 08/2024	141
TABELA 3 – DESCRIÇÃO DAS CENAS DE <i>O FAROL</i> (2019)	78
TABELA 4 – DESCRIÇÃO DAS CENAS DE <i>NOSFERATU</i> (2024)	99

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Bufa	Bild- und Filmamt
Deulig	Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft
KPD	Partido Comunista Alemão
MoMA	The Museum of Modern Art
SPD	Partido Social-Democrata da Alemanha
TMDb	The Movie Database
UFA	Universum Film Aktiengesellschaft

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
2	PERCURSOS METODOLÓGICOS	24
3	EXPRESSIONISMO ALEMÃO: A ARTE DA OPOSIÇÃO	29
3.1	PERCURSOS DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO: PINTURA, LITERATURA, TEATRO E CINEMA	34
3.2	<i>CALIGARI</i>	48
3.3	<i>NOSFERATU</i> (1922)	53
4	O ESTILO <i>EGGERSIANO</i>	56
4.1	ROBERT EGGERS	58
4.2	MATRIZ ESTILÍSTICA DE ROBERT EGGERS	68
5	ATUALIZAÇÕES DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO: <i>O FAROL</i> (2019)	76
5.1	PERSONAGENS	77
5.2	DESCRIÇÃO FÍLMICA	78
5.3	ANÁLISE FÍLMICA	85
6	ATUALIZAÇÕES DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO: <i>NOSFERATU</i> (2024)	96
6.1	PERSONAGENS	97
6.2	DESCRIÇÃO FÍLMICA	99
6.3	ANÁLISE FÍLMICA	106
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
8	REFERÊNCIAS	132
9	FILMOGRAFIA	136
10	APÊNDICES	141
10.1	APÊNDICE A – TABELA 2 – PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS SELECIONADAS NO MAPEAMENTO (01/2001 ATÉ 08/2024)	141

1 INTRODUÇÃO

O expressionismo alemão surgiu no final do século XIX como um movimento artístico e passou a influenciar o cinema a partir de 1919, com o filme *Madame DuBarry*, de Ernst Lubitsch. Com a criação da UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) e o lançamento do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)¹, o cinema alemão rompeu o boicote cinematográfico imposto à Alemanha no pós-guerra. *Caligari* foi responsável por instituir entre os críticos franceses² a noção de uma tendência caligarista (Siegfried Kracauer, 1988), configurando-se como uma revolução no modo de se fazer cinema alemão. Robert Wiene inaugurou, assim, uma nova matriz estética cuja influência reverberaria ao longo dos anos.

Mesmo após décadas de seu lançamento, *Caligari* continuou a influenciar cineastas que retomaram procedimentos associados ao *caligarismo* em suas obras. O diretor Tim Burton, por exemplo, já apresentava intermedialidades com *Caligari* em suas primeiras produções, como o curta-metragem *Vincent* (1982).

A noção de intermedialidade³ permite identificar confluências entre obras cinematográficas produzidas em diferentes períodos históricos. A intermedialidade trabalha com a relação existente entre as mídias, enquanto operador teórico refere-se ao conjunto de relações e interações estabelecidas entre diferentes mídias, sendo frequentemente descrito por meio da metáfora de “cruzar fronteiras”, que sugere a superação dos limites que tradicionalmente as separam (Claus Clüver, 2011). Desta forma, trata-se de uma noção ampla e flexível, aplicável a quaisquer fenômenos que, conforme sugere o prefixo *inter*, se situem no espaço relacional entre uma mídia e

¹ Para um melhor fluxo de leitura desta tese os títulos das produções cinematográficas serão apresentados pela primeira vez no idioma português brasileiro, seguido do título em seu idioma original e ano de lançamento. E, no decorrer, da tese será apresentado apenas o título em português brasileiro.

² Kracauer (1988) utiliza-se da expressão “críticos franceses” de forma coletiva. Nominalmente ele cita o teórico Ricciotto Canudo (1877-1923), e as obras de Robert Brasillach (1909-1945) e Maurice Bardèche (1907-1998), autores do livro *A História do Cinema* (*History of Motion Pictures*; 1938); Carl Vincent (1901-1967), autor de *A História da Arte Cinematográfica* (*Histoire de l'Art Cinématographique*; 1939); e René Jeanne (1887-1969), autor do artigo “O Cinema Alemão” (*Le Cinéma Allemand*; 1931) na revista *A Arte Cinematográfica* (*L'Art Cinématographique*). Kracauer também menciona o crítico inglês Paul Rotha (1907-1984), cujas opiniões também estavam em sincronia com os outros críticos.

³ “[...] ao se tomar intermedialidade como categoria analítica, novas compreensões sobre as relações entre diferentes práticas artísticas, culturais, configurações e produtos materiais se apresentam como possibilidade de investigação. Essa categoria permite que se abordem essas práticas, ou configurações midiáticas, a partir de suas relações com outros mídias, isto é, de sua condição intermidiática” (Ghirardi, 2022, p. 19).

outra (Irina Rajewsky, 2012a). No âmbito da intermedialidade, distinguem-se três subcategorias principais: *combinação de mídias*, *transposição midiática* e *referências intermidiáticas*. A *combinação de mídias* “[...] abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.” (Rajewsky, 2012b, p. 24). A *transposição midiática* é “[...] 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” (Rajewsky, 2012b, p. 24). E por fim, no que se refere às *referências intermidiáticas*, compreende-se que estas se configuram quando “[...] esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (Rajewsky, 2012b, p. 26). Entre estas subcategorias, esta pesquisa privilegia as *referências intermidiáticas* para analisar a confluência entre um filme e outro.

Na pesquisa de dissertação de mestrado⁴, foi realizada a proposta de uma matriz estilística na obra de Tim Burton, analisando sua filmografia e destacando *Vincent* e *A Noiva Cadáver* (*Corpse Bride*, 2005) como obras que apresentavam confluências diretas com *Caligari*. Para a pesquisa de doutorado, parte-se da constatação de que, no século XXI, a influência do cinema expressionista alemão se reconfigura em novas formas estéticas. Em um contexto histórico, cultural e técnico distinto daquele das vanguardas do início do século XX, cineastas contemporâneos retomam heranças da estética expressionista, reorganizando-as segundo outras demandas narrativas e estilísticas.

Nesse sentido, esta pesquisa opta metodologicamente pelo uso da noção de atualização, em detrimento de expressões como releitura ou retomada. Compreende-se atualização no significado da palavra de “ato ou efeito de atualizar(-se); modernização” (Michaelis, 2026, s/p)⁵. Entende-se que as obras analisadas não se limitam a reinterpretar o expressionismo alemão, mas reinscrevem procedimentos estéticos e temáticos deste movimento em um novo regime histórico e cinematográfico. A noção de atualização, da forma como a compreendemos,

⁴ Intitulada *O Gabinete do Dr. Tim Burton: Estilo e Expressionismo Alemão em Vincent (1982) e A Noiva Cadáver (2005)*. Disponível nas referências.

⁵ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/IMP8/atualiza%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

pressupõe um deslocamento temporal e funcional das formas, reconhecendo que elementos expressionistas adquirem novos sentidos no cinema do século XXI. Desta forma, o termo permite pensar a permanência transformada do expressionismo, não como repetição ou citação nostálgica, mas como reorganização estilística em um contexto estético distinto. Tal atualização não deve ser entendida como uma simples continuidade histórica ou reaproveitamento de formas consagradas. Trata-se de um processo criativo de transformação, no qual procedimentos estéticos herdados são deslocados de seu contexto original e reorganizados segundo novas demandas expressivas. Na filmografia do cineasta Robert Eggers, observamos um diálogo direto com o expressionismo alemão, particularmente com os filmes *Caligari* e *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922; Friedrich Wilhelm Murnau), o que despertou nosso interesse no cineasta. Em Eggers, os elementos vinculados ao expressionismo alemão deixam de operar como referências históricas isoladas para integrarem uma matriz estilística própria. Deste modo, a noção de atualização manifesta-se como criação estética, uma vez que o realizador produz novas articulações entre forma e conteúdo a partir de recursos expressionistas, conferindo-lhes funções e significados distintos daqueles observados no cinema alemão da década de 1920. Portanto, nosso objetivo geral não é apenas identificar influências, mas compreender como esses clássicos do expressionismo alemão se atualizam no cinema do século XXI por meio do estilo *eggersiano*.

O problema de pesquisa que orienta este estudo é: Para além da simples citação de elementos pontuais, até que ponto o reaparecimento de elementos expressionistas poderia caracterizar (ou não) uma atualização do expressionismo cinematográfico em obras como a do cineasta Robert Eggers?

Partimos da hipótese de que o estilo cinematográfico de Robert Eggers, particularmente nas obras *O Farol* (2019) e *Nosferatu* (2024), pode ser compreendido como uma atualização contemporânea do expressionismo alemão. Sendo nosso objetivo específico, analisar o estilo de Robert Eggers, no qual procuramos identificar uma matriz estilística recorrente em sua filmografia, fundamentada nos estudos de David Bordwell, a fim de compreender de que modo elementos do expressionismo alemão são atualizados em seu cinema.

O interesse pelo cineasta Robert Eggers surgiu a partir da realização de uma análise de conteúdo, na qual foram investigadas, entre produções cinematográficas do século XXI, quais poderíamos considerar como atualizações do expressionismo

alemão. Embora ainda no início de sua carreira, Eggers já realizou quatro longas-metragens, nos quais se observa uma tendência estética na qual notamos ecos expressionistas. Neste sentido, a proposta desta pesquisa, ao construir a matriz estilística do cineasta, é compreender como esta tendência ao expressionismo se constituiria em suas realizações, caracterizando, assim, uma atualização daquele movimento cinematográfico. Para isso, foram selecionados dois longas-metragens como objetos de análise, *O Farol* (*The Lighthouse*, 2019) e *Nosferatu* (2024).

A justificativa desta pesquisa reside na necessidade de ampliar as discussões acerca da permanência e da transformação de formas estéticas historicamente vinculadas ao expressionismo alemão no cinema contemporâneo. Embora o expressionismo seja amplamente estudado como movimento artístico e cinematográfico associado à Alemanha das primeiras décadas do século XX, ainda são escassas as investigações dedicadas à compreensão de como seus procedimentos formais e expressivos são retomados por realizadores contemporâneos. Neste contexto, a filmografia de Robert Eggers apresenta-se como um objeto relevante, uma vez que evidencia recorrências estéticas que dialogam com esta tradição sem se reduzirem à mera citação ou reprodução de modelos históricos. Assim, esta pesquisa busca contribuir para o debate sobre as permanências e transformações das formas cinematográficas, propondo as atualizações do expressionismo cinematográfico como uma categoria analítica capaz de compreender determinadas tendências estéticas presentes no cinema contemporâneo. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa articula a análise fílmica, a análise de conteúdo e os quatro passos de análise de estilo de um filme propostos por David Bordwell e Kristin Thompson (2013). Iniciamos com o primeiro passo, descrevendo as cenas⁶ do filme para visualizá-lo como um todo. Em seguida, em relação aos demais passos, realizamos uma análise fílmica voltada à identificação dos elementos da matriz estilística de Eggers.

Quanto ao estado da arte sobre o tema trabalhado, realizamos o levantamento de trabalhos acadêmicos brasileiros sobre expressionismo alemão, Robert Eggers, *O Farol* (2019) e *Nosferatu* (2024). Foram identificadas 38 dissertações e 12 teses sobre expressionismo alemão, duas dissertações sobre *O Gabinete do Dr. Caligari* e duas

⁶ Entendemos cena com base nas teorias de David Bordwell e Kristin Thompson. “[...] segmento da narrativa fílmica que transcorre num tempo e espaço determinado ou que usa a montagem paralela para mostrar duas ou mais ações simultâneas” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 743).

dissertações sobre os filmes *A Bruxa* (*The VVitch: A New-England Folktale*, 2015) e *O Homem do Norte* (*The Northman*, 2022), de Robert Eggers. Contudo, nenhum trabalho identificado apresenta o viés proposto nesta pesquisa. Não foram identificadas teses ou dissertações que tenham como objeto as produções cinematográficas *O Farol* e *Nosferatu*.

A tese está organizada em seis capítulos. No primeiro capítulo, subsequente à introdução, intitulado *Percursos metodológicos*, são explicitados os critérios que orientaram a escolha dos objetos de análise, bem como os procedimentos metodológicos adotados ao longo da pesquisa. Inicialmente, realizou-se um mapeamento das produções cinematográficas do século XXI, tendo como principal fonte o site *Letterboxd*. Para tanto, aplicou-se o recorte temporal compreendido entre janeiro de 2001 e agosto de 2024 com o objetivo de identificar obras que apresentassem características associadas ao expressionismo alemão. No que se refere aos procedimentos analíticos, a pesquisa fundamenta-se na técnica de análise de conteúdo proposta por Klaus Krippendorff (2004), articulada à metodologia de análise fílmica, para a qual foram consideradas as contribuições de Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (1994), Manuela Penafria (2009), bem como de Jacques Aumont e Michel Marie (2013). Neste sentido, incorpora-se também a perspectiva da análise imanente, conforme formulada por Jacques Aumont (1996), que propõe a leitura do filme a partir de seus próprios elementos formais e narrativos, tomando a obra como ponto de partida para a construção da interpretação. Complementarmente, adota-se, como eixo metodológico, os quatro passos de análise do estilo cinematográfico desenvolvidos por David Bordwell e Kristin Thompson (2013), permitindo uma abordagem sistemática das obras selecionadas.

No terceiro capítulo, intitulado *Expressionismo alemão: a arte da oposição*, apresenta-se o contexto histórico, político e cultural da Alemanha durante a República de Weimar. Para esta contextualização, mobilizam-se as contribuições teóricas de Roger Cardinal (1988), Mario De Micheli (1991), Ilma Esperança (1993), Ângela Mendes de Almeida (1999) e Bertrand Lira (2013), que possibilitam compreender as condições de emergência do expressionismo. O capítulo também se dedica a examinar os desdobramentos do movimento nas diferentes linguagens artísticas, como pintura, literatura, teatro e cinema, destacando-se, no âmbito cinematográfico, as obras *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Nosferatu* (1922) como referências centrais. Para esta discussão, são mobilizados autores como Wolf-Dieter Dube

(1973), João Barrento (1976), Bernard Denvir (1977), Jerzy Toeplitz (1979), Lotte H. Eisner (1985), Béla Balázs (1983; 2010), Siegfried Kracauer (1988), Giulio Carlo Argan (1992), Anatol Rosenfeld (1993), Donis A. Dondis (1997), Sandro Sproccati (1999), Jacques Aumont (2004), Jacques Aumont e Michel Marie (2006), Hans-Michael Bock e Tim Bergfelder (2009), Anton Kaes (2009), Thomas Elsaesser (1996; 2009) e David Bordwell e Kristin Thompson (2013), cujas contribuições permitem uma abordagem teórica consistente e multidisciplinar do fenômeno expressionista.

No quarto capítulo, intitulado *O estilo eggersiano*, desenvolve-se a análise do estilo do cineasta Robert Eggers, contemplando sua filmografia e a proposição de uma matriz estilística que organiza os procedimentos recorrentes em suas obras. Para a fundamentação teórica sobre estilo cinematográfico, são mobilizadas as contribuições de Jacques Aumont e Michel Marie (2006), e David Bordwell (2013). A análise dialoga ainda com os estudos de Rodrigo Carreiro e Laura Cánepa (2025), especialmente no que se refere ao filme *A Bruxa*, bem como com as formulações teóricas de Lilian Cristina Corrêa (2011) e Tzvetan Todorov (2014), utilizadas sobre insólito e fantástico. A noção de matriz estilística é desenvolvida a partir de Jean-Claude Bernardet (1994), permitindo identificar na obra de Eggers um conjunto de características recorrentes que estruturam sua autoria. Neste sentido, definem-se como elementos construtivos desta matriz: (1) estética da luz; (2) proporção de tela; (3) fantástico e horror psicológico; (4) rigor histórico e linguístico; (5) folclore e mitologia como estruturas narrativas; (6) tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras e do rosto como veículo de uma expressividade pungente).

Por fim, no quinto capítulo, intitulado *Atualizações do expressionismo alemão: O Farol (2019)*, e no sexto capítulo, intitulado *Atualizações do expressionismo alemão: Nosferatu (2024)*, realiza-se a descrição e a análise fílmica das obras selecionadas como objetos de pesquisa, com o intuito de evidenciar, de forma aplicada, os procedimentos estilísticos anteriormente discutidos e demonstrar como o expressionismo alemão é atualizado no cinema contemporâneo a partir da filmografia de Robert Eggers.

2 PERCURSOS METODOLÓGICOS

Como procedimento introdutório, este capítulo apresenta os percursos metodológicos, com o objetivo de explicitar os critérios que orientaram a escolha dos objetos de estudo. Para tanto, realizou-se um mapeamento de produções cinematográficas do século XXI, abrangendo o período de janeiro de 2001 a agosto de 2024, com vistas à identificação de obras que apresentassem características associadas ao expressionismo alemão.

Para a realização deste mapeamento, adotou-se a metodologia de análise de conteúdo proposta por Klaus Krippendorff (2004), que a define como “*uma técnica de pesquisa para fazer inferências replicáveis e válidas a partir de textos (ou outros materiais significativos) para os contextos de seu uso*” (Krippendorff, 2004, p. 18, grifos do original, tradução livre)⁷. A análise de conteúdo fundamenta-se em procedimentos técnicos específicos, passíveis de aprendizagem e independentes da autoridade pessoal do pesquisador. Na condição de técnica de investigação, ela possibilita a produção de novos entendimentos e amplia a compreensão de fenômenos culturais e simbólicos (Krippendorff, 2004).

Como ferramenta de pesquisa, utilizou-se a plataforma *Letterboxd*⁸, criada em 2011 por Matthew Buchanan e Karl von Randow. Trata-se de um site que permite aos usuários pesquisar, catalogar e escrever comentários críticos sobre obras cinematográficas. A plataforma opera a partir da base de dados The Movie Database (TMDb)⁹, fundada em 2008 por Travis Bell, que reúne informações sobre produções audiovisuais em escala global.

Embora se trate de uma plataforma de origem estadunidense, seu uso possibilitou o acesso a obras de diferentes nacionalidades, incluindo produções independentes de países como Índia, China e República Tcheca. Reconhece-se, contudo, que a utilização de bases de dados digitais implica limitações metodológicas, uma vez que determinados títulos podem não estar indexados ou adequadamente categorizados, o que pode impactar a abrangência do levantamento.

⁷ Original em inglês: “*Content analysis is a research technique for making replicable and valid inferences from texts (or other meaningful matter) to the contexts of their use*” (Krippendorff, 2004, p. 18, grifos do original).

⁸ Disponível em: <<https://letterboxd.com/>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

⁹ Disponível em: <<https://www.themoviedb.org/>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

Durante a etapa de coleta, definiu-se o recorte temporal (01/2001–08/2024) e aplicaram-se filtros que excluíram curtas-metragens, séries, minisséries e obras não lançadas (ver figura 1). Optou-se pelo uso do critério de “popularidade”, por possibilitar o acesso consistente a materiais visuais, trailers e informações técnicas, ainda que tal escolha implique a adoção de um viés associado à lógica algorítmica da plataforma.

FIGURA 1 – FILTROS APLICADOS PARA A PESQUISA



FONTE: Letterboxd (2023).

O resultado inicial consistiu em 344.363 produções cinematográficas, organizadas em páginas que exibem 72 obras cada. Diante deste volume, tornou-se necessário estabelecer um recorte operacional. Para tanto, adotou-se uma amostragem não probabilística de caráter exploratório, analisando-se as dez primeiras páginas de resultados de cada ano.

Tal procedimento não visa constituir uma amostra estatisticamente representativa da produção cinematográfica do período, mas sim delimitar um *corpus* analítico viável que permita a identificação de recorrências estéticas. Neste sentido, a escolha fundamenta-se na premissa de que obras com maior visibilidade tendem a apresentar maior circulação cultural, o que se mostra pertinente aos objetivos desta pesquisa. Ainda assim, reconhece-se que este recorte pode implicar a exclusão de produções menos difundidas, devendo os resultados ser compreendidos no âmbito de uma investigação exploratória, não passível de generalização estatística. A partir deste recorte, foram examinadas 720 obras por ano, totalizando 17.280¹⁰ produções cinematográficas (ver tabela 1).

¹⁰ Para um melhor fluxo de leitura desta tese, as capturas de tela do site *Letterboxd* que foram feitas durante a realização do mapeamento encontram-se em uma pasta do Google Drive (https://drive.google.com/drive/folders/1cEI8Ogl45tkMZkxclLVAo2xpO_suAl--?usp=sharing). Desta forma, os registros visuais permanecem disponíveis para consulta, assegurando a transparência metodológica da pesquisa e a possibilidade de verificação dos procedimentos adotados.

TABELA 1 – OBRAS CINEMATográfICAS FILTRADAS PARA PESQUISA

Ano	Quantidade de obras cinematográficas filtradas por ano	Quantidade de obras cinematográficas analisadas (10 páginas por ano)
2001	6.439	720
2002	7.012	720
2003	8.014	720
2004	8.832	720
2005	9.812	720
2006	10.618	720
2007	10.932	720
2008	11.519	720
2009	12.147	720
2010	12.120	720
2011	13.157	720
2012	14.140	720
2013	15.358	720
2014	16.446	720
2015	16.740	720
2016	17.368	720
2017	18.739	720
2018	19.817	720
2019	20.859	720
2020	18.905	720
2021	21.200	720
2022	21.517	720
2023	21.543	720
Até agosto de 2024	11.129	720
Total: 344.363		Total: 17.280

FONTE: A autora (2026).

Nesta etapa, foram analisados trailers e informações gerais das obras. Ao final do processo, identificaram-se 82 produções que apresentavam características associadas ao expressionismo alemão (ver tabela 2)¹¹. Com base neste conjunto de 82 produções, observou-se que o cineasta Robert Eggers se destaca entre os cineastas contemporâneos por suas obras apresentarem recorrências estilísticas relacionadas ao expressionismo. Em função disso, foram selecionados dois de seus longas-metragens como objetos de análise: *O Farol* e *Nosferatu*.

No que se refere aos procedimentos analíticos, a pesquisa fundamenta-se na articulação entre análise de conteúdo e análise fílmica. Como aporte teórico para análise fílmica, adotou-se a perspectiva de Manuela 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,

¹¹ Disponível no apêndice A.

que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos (Penafria, 2009, p. 1-2).

A análise de um filme ou de um fragmento cinematográfico consiste, primeiramente, em sua decomposição em elementos constitutivos. Ao definir o objeto de análise, inicia-se o procedimento de “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade” (Goliot-Lété; Vanoye, 1994, p. 15). Neste sentido, a análise fílmica possibilita ao pesquisador identificar elementos e características da obra cinematográfica que são fundamentais para o desenvolvimento do argumento de pesquisa.

Analisar um filme se difere do ato de criticá-lo. Enquanto a crítica cinematográfica apresenta informações e juízos de valor com finalidade avaliativa ou promocional, a análise fílmica tem como objetivo principal descrever o objeto de estudo e examinar, de forma interpretativa, os elementos que o constituem (Aumont; Marie, 2013).

Dentre os principais referenciais, destaca-se a abordagem da análise imanente, associada a Jacques Aumont (1996). Nesta perspectiva, o autor sustenta que o processo analítico deve iniciar-se a partir do próprio filme, privilegiando inicialmente seus aspectos narrativos internos, para então possibilitar o alcance de formulações teóricas mais abrangentes e externas. Assim, o filme constitui o ponto de partida da análise, a qual pode ser desenvolvida por meio de procedimentos como a descrição e a decupagem de obras.

A metodologia de análise fílmica é complementada pelos quatro passos de análise de estilo cinematográfico propostos por David Bordwell e Kristin Thompson (2013):

O primeiro passo é entender como o filme é composto em um todo. [...] No segundo passo o analista deve desenvolver o olhar para técnicas *proeminentes*. [...] No terceiro passo, as técnicas terão repetições e variações. [...] No quarto passo, o analista procura pelo papel que o estilo desempenha na forma geral do filme (Bordwell; Thompson, 2013, p. 476-479, grifo do original).

Esses procedimentos são aplicados aos filmes *O Farol* (2019) e *Nosferatu* (2024), com o objetivo de identificar de que maneira se configuram as atualizações do expressionismo alemão no cinema contemporâneo.

3 EXPRESSIONISMO ALEMÃO: A ARTE DA OPOSIÇÃO

Este capítulo tem como objetivo apresentar o contexto histórico, político e cultural da Alemanha no período de emergência do expressionismo alemão. Abordamos o movimento expressionista e suas principais características, percorrendo seus desdobramentos na pintura, na literatura, no teatro e no cinema, com destaque para as obras cinematográficas fundamentais para nossa pesquisa, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Nosferatu* (1922), que se consolidaram como referências centrais da estética expressionista.

O expressionismo surge em um contexto de instabilidade política e social na Alemanha. Embora a Europa ainda estivesse fortemente marcada pelos ideais positivistas e pela confiança no futuro, o cenário desencadeado pela Primeira Guerra Mundial intensificou sentimentos de angústia, crise e desilusão entre artistas e escritores alemães. Neste ambiente de protesto e crítica às concepções racionalistas e cientificistas dominantes, consolida-se um movimento artístico que se opõe diretamente ao positivismo¹²: o expressionismo. Segundo Mario De Micheli (1991), o antipositivismo expressionista manifesta-se por meio de uma visão de mundo caracterizada pela distorção da realidade¹³. O expressionismo, neste sentido, “[...] representa uma versão peculiarmente urgente da necessidade perene do artista de se expressar sem restrições” (Cardinal, 1988, p. 25). De Micheli (1991) observa que diversos escritores e artistas reagiram criticamente ao Império Alemão por meio de suas obras, nas quais se destacavam elementos como a contestação à ordem imperial e à burguesia, a valorização da liberdade criativa em oposição às imposições de uma moral considerada artificial e repressiva, bem como uma postura de afastamento em relação à sociedade civil estabelecida.

¹² Corrente filosófica que propunha a primazia da racionalidade científica como fundamento necessário e estruturante dos sistemas sociais e das formações políticas (Auguste Comte, 1978). O positivismo alcançou o ápice entre os séculos XIX e XX, influenciando decisivamente movimentos sócio-políticos pelo mundo, como a Proclamação da República no Brasil em 1889.

¹³ Entendemos a *realidade* e o *real* com base nas teorias lacanianas. “Designa-se então por ‘real’, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo, ‘o que existe por si mesmo’ e ‘o que é relativo às coisas’. A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário” (Aumont; Marie, 2006, p. 252).

A partir de 1905, forma-se o primeiro grupo organizado do expressionismo alemão, denominado *Die Brücke*¹⁴ (A Ponte). Conforme aponta De Micheli (1991), tratava-se de um coletivo que tinha como principal objetivo romper com as normas artísticas preexistentes e defender a espontaneidade como princípio fundamental da criação. O grupo encerrou suas atividades em 1913, entretanto, o movimento expressionista manteve-se ativo por meio de outros agrupamentos, como o *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), fundado em 1911 por Wassily Kandinsky (1866-1944) e Franz Marc (1880-1916). Diferentemente de *Die Brücke*, os artistas do *Blaue Reiter* tendiam a buscar uma purificação dos instintos, em vez de seu desencadeamento direto na obra pictórica.

O grupo *Blaue Reiter* encerrou suas atividades em 1914. Posteriormente, em 1924, surge o *Die Blaue Vier* (Quatro Azuis), formado por Wassily Kandinsky, Paul Klee (1879-1940), Alexej von Jawlensky (1864-1941) e Lyonel Feininger (1871-1956). Este coletivo defendia uma concepção artística marcada por uma “[...] extrema exigência de pureza formal” (De Micheli, 1991, p. 102). Desta forma, *Die Brücke*, *Blaue Reiter* e *Die Blaue Vier* desempenharam papéis fundamentais na consolidação de uma identidade artística na Alemanha e no desenvolvimento do expressionismo enquanto movimento estético.

Com a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial e a Revolução de Novembro de 1918-1919, ocorre o fim do Império Alemão sob o governo de Wilhelm II (1859-1941). Em 1919, é promulgada a República de Weimar. Bertrand Lira, em *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão* (2013), destaca o contexto de sua instauração:

É de 1919 a instituição da República de Weimar, graças a uma coalizão de social-democratas e moderados, que ofereceu ao povo alemão uma das mais democráticas constituições da história contemporânea. Da sua instalação ao seu término, em 1933, com a ascensão de Adolf Hitler ao poder, a República de Weimar esteve constantemente ameaçada, ora pela crise econômica e sua inflação estratosférica, ora por golpes militares, movimentos separatistas, atentados nacionalistas ou levantes comunistas (Lira, 2013, p. 158).

Conforme supracitado, a República de Weimar enfrentou severas dificuldades ao longo de sua existência, entre elas a hiperinflação de 1923.

¹⁴ Os fundadores do *Die Brücke* foram os artistas Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) e Fritz Bleyl (1880-1966).

Ângela Mendes de Almeida (1999) classifica o ano de 1923 como um “terrível ano”, sendo um ponto culminante das tensões alemãs da época. Citando o governo do chanceler independente Wilhelm Cuno, que iria durar de novembro de 1922 a agosto de 1923:

A política externa do primeiro-ministro Cuno pretendia ser um pouco mais agressiva que as anteriores, impondo aos aliados a compreensão de que a Alemanha não podia satisfazer, nem querendo, às exigências [impostas pelo tratado de Versailles (1919) que pôs fim à Primeira Grande Guerra Mundial]. Mas isso não aconteceu, já que em 11 de janeiro contingente militares franco-belgas ocuparam o vale do Ruhr, apesar da desaprovação da Inglaterra e dos Estados Unidos. [...] A situação continuava de tenso equilíbrio. Nos estados de Saxe [Saxônia] e Turíngia os governos [que] acabavam de ser constituídos legalmente eram encabeçados por social-democratas de esquerda. Os comunistas haviam recomeçado nos últimos dois meses a encarar a hipótese de uma insurreição, desde que apoiada também pelos social-democratas de esquerda (Almeida, 1999, p. 38-43).

A ocupação do vale do Ruhr, uma região bastante industrializada do país, acelerou os problemas sociais e principalmente econômicos da Alemanha durante o período. “Os preços subiram [...] e a vida tornou-se quase impossível para a maioria da população” (Almeida, 1999, p. 40). A crise financeira e social de 1923 culminaria em protestos que derrubaram o governo de Wilhelm Cuno. Com o fim do caótico ano de 1923, a Alemanha entraria em um período de “estabilização relativa” (Almeida, 1999), período que se passaria entre os anos de 1924 e 1929. O ano de 1924 ficou marcado pelo Plano Dawes, implementado durante o mandato do chanceler Wilhelm Marx, que tinha como objetivo não apenas recuperar a economia alemã, tornando-a dependente da Bolsa de Nova York, mas também determinar o fim da ocupação franco-belga do vale do Ruhr.

O Ano de 1925 ficou marcado pela morte do presidente Friedrich Ebert, e a eleição de Paul von Hindenburg para a Presidência da Alemanha. Hindenburg foi eleito com 48,5% dos votos e consolidou o peso dos militares na república. O Tratado de Locarno foi outro evento relevante de 1925, resolvendo parcialmente o problema do vale do Ruhr, estipulando “[...] que Alemanha, França e Bélgica não procurariam alterar suas fronteiras pela força, e que Itália e Inglaterra dariam garantias para a manutenção desse acordo” (Almeida, 1999, p. 47-48). No ano de 1926, com a ascensão de Ernst Thälmann, houve um momento de “altos e baixos, cisões e expurgos” (Almeida, 1999, p. 49) no Partido Comunista Alemão,

agora adotando uma posição mais próxima da União Soviética de Joseph Stalin. Em 1927, a produção alemã voltou a atingir os mesmos níveis de antes da Primeira Guerra Mundial. No ano seguinte, os alemães elegeram o Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD) para nomear o chanceler do país. Apesar da vitória social-democrata, foi necessária uma coalizão para formar um governo. Liderado por Hermann Müller, que assumiria o posto de chanceler da Alemanha pela segunda vez. Utiliza-se também deste período, pós plano Dawes e antes da ascensão de Adolf Hitler, como uma quadra da história alemã de desenvolvimento de técnicas inovadoras.

Além dos avanços tecnológicos da época, Almeida (1999) cita as peças de teatro de Erwin Piscator, Ernst Toller (ambos com influência expressionista), e Bertolt Brecht; as pinturas de Paul Klee e Wassily Kandinsky, e a escola de arquitetura e design Bauhaus; as composições musicais de Arnold Schönberg; e o pensamento de Edmund Husserl e Martin Heidegger.

Em 1929, o principal acontecimento que influenciaria a política alemã seria o *crash* da Bolsa de Nova York, que iria interromper o fluxo de capital estadunidense para o país. Outro plano, com o intuito de substituir o Plano Dawes, havia sido proposto no mesmo ano com pagamentos de longo prazo à Alemanha, sendo suspenso pela Moratória Hoover de 1931, com o qual o presidente dos Estados Unidos na época, Herbert Hoover, suspendeu reparações por causa da crise econômica mundial.

Em março de 1930, a coalizão do governo liderado pelo SPD de Müller iria ruir. Uma nova eleição colocou o centrista Heinrich Brüning como chanceler do país. O governo de Brüning, movido à base de decretos, contava com o apoio do presidente Hindenburg. Por isso, Brüning teve apoio suficiente para dissolver o parlamento e formar uma nova coalizão governamental. Gradualmente, ele perdeu o apoio de Hindenburg. O ponto final veio com a proibição dos *camisas marrons*, a SA (*Sturmabteilung*), grupo paramilitar nazista. O governo de Brüning ruiu em junho de 1932 e uma nova eleição foi organizada. Franz von Papen iria assumir como chanceler da Alemanha, e rapidamente dissolveria o congresso e chamaria novas eleições. A eleição de julho de 1932 colocou o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) de Adolf Hitler como o maior partido do parlamento, seguido do SPD (social-democratas) e o Partido Comunista Alemão (KPD). Von Papen iria dar sequência ao regime de Brüning

com um governo de minoria no Congresso Alemão (*Reichstag*). Um dos principais acontecimentos do governo von Papen seria o golpe na Prússia (*Preußenschlag*) que derrubaria o social-democrata Otto Braun (Almeida, 1999).

Outro acontecimento notório do governo von Papen, como citado por Almeida (1999), foi aceitar a pressão dos nazistas e suspender a interdição dos camisas marrons. Von Papen acabou dissolvendo o parlamento novamente convocando eleições para novembro de 1932. Kurt von Schleicher foi nomeado primeiro-ministro e seu governo durou apenas 58 dias. Durante o período, Adolf Hitler ganharia o crucial apoio de grandes industriais, além de articulações de Franz von Papen como uma tentativa de retorno ao governo como vice-chanceler. Em janeiro de 1933, Hindenburg finalmente cedeu e demitiu von Schleicher, nomeando Hitler como chanceler da Alemanha, evento que marca o fim da República de Weimar.

O intervalo compreendido entre o pós-guerra e a ascensão do nazismo constitui um rico momento cultural. Conforme observa Ilma Esperança (1993), trata-se de uma época marcada por grande efervescência criativa, que favoreceu a experimentação estética e a produção artística em diferentes linguagens.

Desta forma, a compreensão do contexto histórico, político e cultural da Alemanha no período de emergência do expressionismo mostra-se fundamental para a análise das escolhas estéticas e formais associadas a este movimento. As tensões sociais, as crises institucionais e o ambiente de instabilidade vivenciadas no país influenciaram diretamente as práticas artísticas da época, favorecendo a adoção de estratégias expressivas marcadas pela distorção, pela subjetividade e pela ruptura com os paradigmas positivistas. É neste cenário que o expressionismo se consolida como uma estética da oposição, não apenas aos paradigmas artísticos tradicionais, mas também às estruturas sociais e ideológicas de seu tempo. A partir desta base, torna-se possível compreender seus desdobramentos nas diferentes linguagens artísticas, tema a ser desenvolvido no subcapítulo seguinte.

3.1 PERCURSOS DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO: PINTURA, LITERATURA, TEATRO E CINEMA

Antes de abordar os percursos do expressionismo alemão nas diferentes linguagens artísticas, torna-se necessário problematizar o próprio termo *expressionismo*. Longe de designar uma categoria estética estável e bem delimitada, o vocábulo insere-se no conjunto dos chamados *ismos* da arte moderna, cuja utilização frequentemente carrega valores ideológicos, afetivos e históricos. Neste sentido, o expressionismo não se apresenta apenas como um estilo ou movimento homogêneo, mas como uma noção atravessada por disputas discursivas, apropriações críticas e rejeições políticas, o que impacta diretamente sua compreensão na pintura, na literatura, no teatro e no cinema.

Conforme observa Jacques Aumont (2004), o termo expressionismo possui um forte caráter conotativo, semelhante ao de outros vocábulos terminados em *ismo*, indicando mais uma tomada de posição do que uma categoria rigorosamente científica. Trata-se de uma designação polissêmica e ambígua, cujo sentido pode variar de acordo com o contexto de uso, servindo, muitas vezes, menos a uma análise objetiva e mais a discursos marcados pela adesão afetiva ou pela rejeição ideológica. Neste processo, tanto seus defensores quanto seus opositores mais veementes contribuíram de maneira decisiva para a construção do destino crítico do termo, inclusive no âmbito do cinema.

Reconhecer tal instabilidade conceitual não impede, contudo, a identificação de recorrências estéticas e temáticas que permitem mapear as manifestações do expressionismo ao longo de diferentes linguagens artísticas. Ao contrário, tal problematização torna-se fundamental para compreender como o expressionismo se configura de modo plural e heterogêneo na pintura, na literatura e no teatro, campos nos quais se estruturam muitos dos princípios formais e expressivos que posteriormente seriam incorporados e reelaborados pelo cinema. Esta pluralidade formal e conceitual está diretamente vinculada às condições históricas e culturais específicas da Alemanha no final do século XIX e início do século XX.

A produção artística alemã no período ainda espelhava o contexto político que antecedeu a unificação do Império em 1871. A fragmentação do território em

diferentes Estados contribuiu para o desenvolvimento de centros autônomos de pensamento e de prática artística, fazendo com que as tendências estéticas permanecessem, por certo período, dispersas do ponto de vista geográfico (Wolf-Dieter Dube, 1973). Tal cenário favoreceu o surgimento de múltiplas experiências artísticas que, embora diversas entre si, compartilhavam uma postura crítica diante da modernidade e da racionalidade técnica, elementos que se tornariam centrais na formação do expressionismo.

Na pintura, a crítica se manifesta de modo evidente. Segundo Giulio Carlo Argan (1992), a oposição entre expressionismo e impressionismo¹⁵ não se estabelece apenas em termos formais, mas sobretudo no modo como cada corrente se relaciona com a experiência sensível. Enquanto o impressionismo tende a registrar a percepção imediata do mundo exterior, o expressionismo privilegia a exteriorização de tensões internas, afetivas e existenciais. É neste contexto que emerge a noção de deformação, não como simples distorção arbitrária da forma, mas como procedimento expressivo que visa intensificar o impacto emocional e simbólico da obra.

A formulação da chamada *poética do feio*, conforme Argan (1992), constitui um dos fundamentos teóricos desta estética. Ao afirmar que a deformação expressionista não corresponde a uma caricatura da realidade, mas à transformação do ideal em fealdade sem perda de seu caráter eletivo, o autor destaca que o *feio*, no expressionismo, não nega o *belo*, mas o ressignifica como expressão de uma realidade degradada e em crise. Trata-se, assim, de uma estética que rompe com os cânones tradicionais de harmonia e proporção para revelar os aspectos sombrios, angustiantes e contraditórios da experiência moderna, como, por exemplo, a exploração capitalista, a opressão e a situação da pobreza.

Nesse sentido, conforme observa Sandro Sproccati (1999), a deformação expressionista constitui um meio privilegiado de exteriorização das tensões sociais vivenciadas pelos artistas em seu cotidiano. O grupo *Die Brücke*, por

¹⁵ O impressionismo para Argan envolvia: “[...] 1) a aversão pela arte acadêmica dos *salons* oficiais; 2) a orientação realista; 3) o total desinteresse pelo objeto – a preferência pela paisagem e a natureza-morta; 4) a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao *chiaroscuro* e à cor; 5) o trabalho *en plain-air*, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares” (Argan, 1992, p. 76, grifos do original).

exemplo, abordou de modo recorrente temas como opressão e miséria, produzindo imagens marcadas por desconforto visual e intensidade emocional. A pintura expressionista destacou-se, assim, pelo “uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador” (Denvir, 1977, p. 4).

Entre os pintores representativos do movimento, destacamos Ernst Ludwig Kirchner, associado ao *Die Brücke*, e Wassily Kandinsky, ligado ao *Blaue Reiter* e posteriormente ao *Die Blaue Vier*. Kirchner buscava representar a autenticidade e a espontaneidade, rejeitando os padrões estabelecidos e o tradicionalismo. Em sua obra de xilogravura *Casa Branca nos Prados* (*Weisses Haus in Wiesen*, 1920), observamos a distorção das formas arquitetônicas, procedimento que encontra ressonâncias estéticas com o cenário do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

FIGURA 2 – CASA BRANCA NOS PRADOS (*WEISSES HAUS IN WIESEN*; 1920) – ERNST LUDWIG KIRCHNER



FONTE: Acervo digital MoMA (2026)¹⁶.

Wassily Kandinsky, por sua vez, pioneiro da arte abstrata, dedicou-se à representação de estados emocionais e espirituais que escapavam à linguagem

¹⁶ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/67915>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

verbal. Em *O Cavaleiro Azul* (*Der Blaue Reiter*, 1903), a deformação dos traços e o uso expressivo da sombra contribuem para a criação de uma atmosfera de tensão e instabilidade. A presença da sombra, elemento recorrente na pintura expressionista, adquire posteriormente importância central no cinema expressionista, sobretudo na construção da iluminação e da ambiência dramática (ver figura 3). As técnicas expressionistas elencadas por Donis A. Dondis, “[...] Exagero; Espontaneidade; Atividade; Complexidade; Rotundidade; Ousadia; Variação; Distorção; Irregularidade; Justaposição; Verticalidade” (1997, p. 173, grifos do original), atravessam, deste modo, as diferentes linguagens artísticas associadas ao movimento.

FIGURA 3 – O CAVALEIRO AZUL (*DER BLAUE REITER*, 1903) – WASSILY KANDINSKY



FONTE: Academia Brasileira de Arte (2026)¹⁷.

No campo da literatura, o expressionismo desenvolveu-se em um contexto marcado por instabilidade política, crise social e transformações profundas, que incluem o período pré-guerra, a Primeira Guerra Mundial, as revoluções e a instauração da República de Weimar. Neste cenário, a produção literária tornou-se um espaço privilegiado de crítica à ordem vigente. Segundo

¹⁷ Disponível em: <<https://abra.com.br/artigos/o-cavaleiro-azul-a-obra-expressionista-mais-famosa-de-kandinsky>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

João Barrento (1976), a poesia expressionista reflete o contexto histórico da época, e na Alemanha o expressionismo coexistia com uma literatura conservadora. Os poetas expressionistas se opunham a esta literatura, rompendo com valores burgueses e com o padrão estético, adotando uma visão utópica.

Diferentemente do que ocorreu na pintura, os poetas não se automeavam expressionistas: “[...] na fase programática e de teorização, durante a guerra, os grupos que se formam não se chamam expressionistas (mas ‘activistas’, ‘eternistas’, ‘dadaistas’)” (Barrento, 1976, p. 14), o que evidencia a fluidez conceitual do termo expressionismo no campo literário. Desta forma, o termo expressionismo apareceu na literatura em 1911, porém sempre relacionado fortemente à pintura. Por se autodeclararem não participantes de nenhum grupo, muitos poetas se consideravam *activistas* e não expressionistas (Id., 1976). Ainda assim, é possível identificar três momentos fundamentais da poesia expressionista: a consciência da derrocada do mundo burguês, a decisão intransigente de denunciar poeticamente esta situação e a sensação de impotência diante de um “tempo sem alma” (Id., 1976).

Tais características manifestavam-se também na ruptura com a sintaxe tradicional e na experimentação formal, que pode variar da concentração telegráfica ao hino extático. Como observa Anatol Rosenfeld (1993, p. 133-134), a literatura expressionista busca o confronto direto entre o indivíduo e a realidade, enfatizando estados de angústia, desespero e alienação. Poetas como Georg Heym (1887-1912), Georg Trakl (1887-1914) e Jakob van Hoddis (1887-1942) expressam em suas obras uma visão sombria e desesperançada da modernidade, marcada pela presença recorrente da escuridão e da sombra, elementos que dialogam com a estética visual do expressionismo nas demais artes. Como, por exemplo, o poema *Melancolia* (1913), de Georg Trakl, que apresenta traços expressionistas ao privilegiar a subjetividade, construir uma atmosfera sombria e decadente e apresentar a natureza como projeção do estado psicológico, reforçando uma sensação de crise existencial típica das obras expressionistas.

Melancolia

Sombras azuladas. Oh, olhos de mágoas
Que me olham longamente ao deslizar.

Guitarras nos jardins, a acompanhar
 O outono e a dissolver-se em escuras águas.
 Duras trevas da morte, construídas
 Por mãos ninficas, rubros seios sugados
 Por podres lábios, e os cabelos molhados
 Do jovem nas águas enegrecidas (Barrento, 1976, p. 156, grifo do original).¹⁸

No teatro, o expressionismo se destacou após a Primeira Guerra Mundial: “[...] encenava-se, no palco, o próprio desenvolvimento psicológico dos personagens, num tipo de narrativa em que, com frequência, somente o personagem central realmente ‘existia’, sendo os outros, na maioria das vezes, projeções distorcidas da mente do herói” (Rosenfeld, 1993, p. 284). As peças *O despertar da primavera* (*Frühlings Erwachen*, 1891), de Frank Wedekind (1864-1918), e *O Mendigo* (*Der Bettler*, 1912), de Reinhard Johannes Sorge (1892-1916), exemplificam esta dramaturgia da interioridade e da fragmentação subjetiva.

Assim, pintura, literatura e teatro contribuem de maneira decisiva para a consolidação de uma sensibilidade expressionista marcada pela deformação, pelo exagero e pela exteriorização das tensões internas do ser humano. Esses procedimentos estéticos e narrativos constituem matrizes fundamentais que serão posteriormente apropriadas e sistematizadas pelo cinema expressionista alemão.

Durante a Primeira Guerra Mundial, as autoridades alemãs desempenharam papel decisivo na consolidação da indústria cinematográfica do país, sua criação foi uma estratégia para combater a visão antigerâmica disseminada. Existia a necessidade, do ponto de vista alemão, de uma reação pró-gerâmica devido a crescente produção de filmes estrangeiros que retratavam o país de forma negativa. Com a insuficiência da produção doméstica, havia uma lacuna em termos de quantidade e qualidade na produção cinematográfica nacional (Kracauer, 1988).

¹⁸ Poema original em alemão: “*Melancholie* Bläuliche Schatten. O ihr dunklen Augen, Die lang mich anschauen im Vorübergleiten. Gitarrenklänge sanft den Herbst begleiten Im Garten, aufgelöst in braunen Laugen. Des Todes ernste Düsternis bereiten Nymphische Hände, an roten Brüsten saugen Verfallne Lippen und in schwarzen Laugen Des Sonnenjünglings feuchte Locken gleiten. (1913)” (Barrento, 1976, p. 157, grifo do original).

Nesse sentido, a própria historiografia do cinema alemão foi marcada por uma tendência a privilegiar determinadas obras e períodos em detrimento de outros, como observa Thomas Elsaesser:

O cinema alemão é mais lembrado por sua chamada “Era de Ouro” — os filmes expressionistas dos anos 1920 — e por sua longa linhagem de diretores individuais de destaque. Mas o duplo foco no cinema de arte e nos autores, refletindo a luta desse cinema nacional por respeitabilidade cultural e uma inclinação à introspecção psicológica, apenas aprofundou as sombras que cercam um outro lado: a história de seu cinema popular. Um caso evidente são as duas primeiras décadas, sobre as quais as histórias padrão têm pouco a relatar que seja digno de estudo detalhado. Devido à história social e política catastrófica da Alemanha por quase meio século, tornou-se tentador recorrer ao cinema para desvendar verdades ocultas da nação e de sua alma. Especialmente após 1945, o *déficit* explicativo sobre as origens e a ascensão do nacional-socialismo era tão grande, e a memória do uso flagrante do cinema pelo regime como instrumento de propaganda tão vívida, que qualquer relato do cinema alemão, de qualquer período, acabava oferecendo sua própria versão de uma história retrospectiva (Elsaesser, 1996, p. 9, tradução livre, grifo nosso).¹⁹

Produções amadoras começaram a ser distribuídas, mas não tinham a qualidade das produções estrangeiras. Observando a situação “[...] as autoridades alemãs tentaram mudá-la, intervindo diretamente na produção de filmes” (Kracauer, 1988, p. 50), buscando criar companhias cinematográficas e agências para promover ações do governo no campo cinematográfico:

Em 1916, o governo, com o apoio de associações que promoviam objetivos econômicos, políticos e culturais, fundou a Deulig (*Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft*), uma companhia cinematográfica que, através de documentários, devia fazer publicidade do país interna e externamente. No início de 1917, criou-se a Bufa (*Bild- und Filmamt*); estabelecida puramente como uma agência do governo, ela fornecia salas de exibição às tropas na *front* e também assumiu a tarefa de realizar documentários sobre as atividades militares (Kracauer, 1988, p. 50, grifos do original).

¹⁹ Original em inglês: “German cinema is best remembered for its so-called 'Golden Age'- the Expressionist films of the twenties - and for its long line of outstanding individual directors. But the double spotlight on art cinema and auteurs, reflecting this national cinema's struggle for cultural respectability and a penchant for psychological introspection, has only deepened the shadows surrounding another side: the history of its popular cinema. An obvious case in point are the first two decades, where the standard histories have little to report as being worthy of detailed study. Because of Germany's catastrophic social and political history for almost half a century. it was tempting to look to the cinema to uncover hidden truths of the nation and its soul. Especially after 1945, the explanatory deficit about the origins and rise of national socialism was so great and the memory of the regime's blatant use of the cinema as a propaganda instrument so keen that an account of the German cinema of whatever period found itself offering its own version of hindsight history” (Elsaesser, 1996, p. 9).

A companhia cinematográfica Deulig e a agência Bufa não foram suficientes para mudar o cenário do cinema alemão. O general Erich Ludendorff (1865-1937) ordenou a fusão das companhias cinematográficas, o que ocasionou na fundação da UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*) em 1917 (Id., 1988). A UFA tinha como propósito “[...] fazer propaganda da Alemanha de acordo com as diretrizes governamentais” (Kracauer, 1988, p. 51).

Com a derrota da Alemanha na guerra, a UFA foi comprada por uma empresa privada, o Deutsche Bank. Seria uma nova etapa para a UFA: “[...] sua preocupação com a propaganda foi de alguma forma ofuscada pela consideração puramente comercial, especialmente visando à exportação” (Kracauer, 1988, p. 51). Em 1919, a UFA conseguiu entrar no mercado internacional, com o lançamento do filme *Madame DuBarry* de Ernst Lubitsch (David Bordwell e Kristin Thompson, 2013). Com a reabertura do mercado cinematográfico alemão, os filmes expressionistas começaram a ser lançados e a distorção era um elemento frequentemente encontrado nas obras.

O cinema expressionista alemão caracterizava-se por um conjunto de procedimentos formais e narrativas que articulavam a distorção dos cenários, o exagero teatral e o uso da luz e da sombra de modo a definir os ambientes. Tais recursos não operam apenas como efeitos visuais, mas como estratégias de exteriorização de estados psíquicos, conferindo às imagens uma dimensão simbólica e subjetiva. Embora frequentemente associado a gêneros como o terror, o suspense e a ficção científica, o cinema expressionista não se restringia a classificações genéricas, devendo ser compreendido como uma orientação estética que atravessa diferentes formas narrativas. Entre os principais realizadores deste período, destacam-se Paul Wegener (1874-1948), Paul Leni (1885-1929), Robert Wiene (1873-1938), Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) e Fritz Lang (1890-1976), cujas obras contribuíram de maneira decisiva para a consolidação de uma linguagem cinematográfica marcada pela deformação, pela intensidade dramática e pela construção de atmosferas visuais singulares.

Paul Wegener, nascido em Jarantowice, Polônia, destacou-se pela adaptação da lenda do Golem, especialmente em *O Golem – Como Veio ao Mundo* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920), realizado em parceria com o diretor Carl Boese (1887-1958). A obra articula elementos do folclore judaico com

uma estética visual marcada por cenários estilizados e atmosferas sombrias. Conforme observa Eisner:

Por isso os cenários de *O Golem* estão tão distantes dos de *CALIGARI*. A forma original das construções góticas transparece naquelas casas de empenas íngremes, muito altas e estreitas, cobertas de palha. Seus contornos angulosos, oblíquos, o volume oscilante, os degraus gastos, côncavos, nada parecem senão a imagem, não muito irreal, infelizmente, de um gueto infecto e superpovoado, onde se vive numa angústia sem fim (Eisner, 2002, p. 50).

Uma versão anterior da narrativa, *O Golem* (*Der Golem*, 1914), encontra-se em grande parte perdida, restando apenas fragmentos. Em ambas as versões, além de diretor, Wegener atuou como intérprete do Golem, contribuindo para a construção corporal e visual da personagem. Embora o próprio realizador rejeitasse esta classificação, a obra passou a ser amplamente associada ao expressionismo alemão em função de suas características visuais. Como destaca Eisner (2002), “Paul Wegener sempre negou ter tido a intenção de fazer *O Golem* um filme expressionista. Mas isso não impede que a obra passe por expressionista, o que sem dúvida se deve aos famosos cenários” (Eisner, 2002, p. 49).

Paul Leni, natural de Stuttgart, Alemanha, foi responsável por obras como *O Gabinete das Figuras de Cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), realizado com Leo Birinsky (1884-1951), e *O Homem que Ri* (*The Man who Laughs*, 1928). Em sua filmografia, destaca-se a elaboração de cenários estilizados e a ênfase na expressividade do corpo e do rosto, elementos que intensificam a dimensão emocional das narrativas. A figura do protagonista de *O Homem que Ri*, marcado por um sorriso permanente e inquietante, tornou-se posteriormente referência visual para a personagem Coringa, no universo das histórias em quadrinhos da DC Comics. O diretor não se classifica como expressionista, mas não recusa a rotulação. Eisner (2002) o refere como “pintor expressionista e cineasta” (p. 85). Leni, em texto publicado no apêndice da obra de Eisner, realça o papel do cenógrafo em suas obras para criar uma “atmosfera” (*Stimmung*), mas não chega a rotular-se como expressionista.

Robert Wiene²⁰, nascido em Breslau (atual Breslávia, Polônia – em polonês Wrocław), iniciou sua trajetória no cinema como roteirista, tendo escrito, entre outros, o curta-metragem *As Armas da Juventude* (*Die Waffen der Jugend*, 1913). Sua obra mais emblemática, *O Gabinete do Dr. Caligari*, produzido em 1919 e lançado em 1920, tornou-se um marco na história do cinema ao radicalizar o uso da cenografia distorcida e da narrativa subjetiva. A imagética de Wiene “se concentrou em torno de temas de fantasia e insanidade, que também surgiram em seus filmes posteriores” (Bock; Bergfelder, 2009, p. 530-531, tradução livre)²¹.

Friedrich Wilhelm Murnau, nascido em Bielefeld, Alemanha, alcançou reconhecimento internacional com *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), adaptação não autorizada do romance *Drácula* (*Dracula*, 1897), de Bram Stoker. Em sua obra, observa-se uma articulação singular entre elementos expressionistas e locações naturais, ampliando as possibilidades estéticas do movimento.

A compreensão do expressionismo no cinema exige o reconhecimento de sua heterogeneidade estética, que não se limita às deformações visuais mais evidentes.

Na medida em que vários outros dos chamados filmes expressionistas pertencem mais propriamente à herança estilística da pintura romântica alemã (notadamente por uma apropriação de Caspar David Friedrich, Carl Spitzweg e Georg Friedrich Kersting) do que às cores ousadas, às perspectivas cambiantes e às linhas irregulares dos artistas associados ao *Die Brücke* ou ao *Der Blaue Reiter*, a fórmula de Eisner — romantismo mais cinema igual a expressionismo (filmado) — é apropriada e também se aplica a Murnau (Elsaesser, 2009, p. 227, tradução livre).²²

Tal perspectiva permite compreender que o cinema expressionista não se constitui como uma transposição direta das vanguardas pictóricas, mas como

²⁰ Os diretores Robert Wiene e Friedrich Wilhelm Murnau, não se auto denominavam expressionistas, mas não recusavam a nomeação. Eisner (2002), classificava Murnau como “O Grande Desconhecido” e Elsaesser (2009) o declarava como “enigmático”.

²¹ Original em inglês: “[...] centered around themes of fantasy and insanity, which also surfaced in his later films” (Bock; Bergfelder, 2009, p. 530-531).

²² Original em inglês: “To the extent that several other of the so-called Expressionist films more properly belong to the stylistic heritage of German Romantic painting (notably by an appropriation of Caspar David Friedrich, Carl Spitzweg and Georg Friedrich Kersting) rather than to the bold colours, the shifting perspectives and jagged lines of the artists associated with *Die Brücke* or *Der Blaue Reiter*, Eisner's formula of Romanticism plus cinema equals (filmed) Expressionism is apt, and also applies to Murnau” (Elsaesser, 2009, p. 227).

uma reorganização de diferentes tradições visuais no interior da linguagem cinematográfica. Neste sentido, a obra de Murnau exemplifica de maneira particularmente significativa esta articulação, ao combinar elementos expressionistas com o uso de locações naturais e uma abordagem mais atmosférica da imagem. Além de *Nosferatu* (1922), outros filmes relevantes de sua trajetória incluem *A Última Gargalhada* (*Der letzte Mann*, 1924), *Fausto* (*Faust: Eine deutsche Volkssage*, 1926), *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927) e *Tabu* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931), obras que evidenciam a diversidade de soluções formais mobilizadas pelo diretor.

Na mesma direção, Fritz Lang, nascido em Viena, Áustria, destacou-se por obras como *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) e *M, o Vampiro de Dusseldorf* (*M – Eine Stadt sucht Einen Mörder*, 1931). Em *Metrópolis*, Lang desenvolve uma visão monumental e distópica da sociedade industrial, explorando a arquitetura como elemento expressivo fundamental. O filme é frequentemente considerado um marco do cinema de ficção científica, ao mesmo tempo em que incorpora procedimentos estéticos associados ao expressionismo. A redescoberta de uma cópia quase integral da obra em Buenos Aires, Argentina, em 2008, permitiu uma reavaliação crítica mais precisa de sua estrutura narrativa. Fritz Lang não se considerava expressionista e recusou “[...] até durante o auge das exportações expressionistas de sucesso da UFA no início da década” (Elsaesser, 2009, p. 145, tradução livre).²³

De modo geral, os filmes expressionistas apresentavam características recorrentes que podem ser sistematizadas:

O que em filmes é identificado como 'Expressionismo' é uma luz incomum, a estilização de cenários e a atuação, o material narrativo 'gótico' e os motivos de contos de fadas, os exteriores angulares, os interiores claustrofóbicos e, acima de tudo, aquele excesso de alma atribuído a coisas 'tipicamente alemãs' (Elsaesser, 2009, p. 20, tradução livre).²⁴

²³ Original em inglês: “[...] even during the heyday of UFA's Expressionist export successes in the early part of the decade” (Elsaesser, 2009, p. 145).

²⁴ Original em inglês: “What in the films is identified with 'Expressionism' is the unusual lighting, the stylisation of the sets and the acting, the 'Gothic'-story material and fairy-tale motifs, angular exteriors, claustrophobic interiors, and above all, that excess of soul ascribed to things 'typically German'” (Elsaesser, 2009, p. 20).

A partir de *Caligari*, tais características tornam-se particularmente evidentes, consolidando uma matriz estética que influenciaria produções posteriores. A contextualização histórica e a identificação desses realizadores não se limitam a uma apresentação cronológica, mas constituem um esforço de compreender as condições estéticas, culturais e simbólicas que possibilitaram a emergência do cinema expressionista alemão, bem como a formação de procedimentos formais que seriam posteriormente retomados e atualizados em diferentes contextos cinematográficos.

Entre esses procedimentos, destaca-se o papel central da atuação no cinema pré-síncronico, especialmente no contexto do expressionismo alemão, no qual o exagero teatral se configura como elemento fundamental da construção estética. Conforme observa Béla Balázs (1983), a dimensão expressiva do corpo humano, no cinema pré-síncronico, tende a concentrar-se no rosto, não apenas em razão do ocultamento do restante do corpo pelas roupas, mas sobretudo porque a superfície facial se constitui como um dispositivo expressivo que exterioriza os estados da interioridade humana.

Nesse contexto, os atores utilizavam principalmente gestos e expressões faciais como formas de comunicação com o espectador, substituindo a ausência da palavra falada por uma expressividade visual amplificada. Ao discutir a pantomima, Balázs (2010) destaca que o silêncio no cinema não deve ser entendido como ausência, mas como uma forma específica de linguagem:

O silêncio na pantomima é diferente. A pantomima é silenciosa não apenas para o ouvido, mas também para os olhos. Não é uma arte muda, mas a arte da mudez: a terra dos sonhos do silêncio. O cinema, no entanto, é apenas sem som. Ao contrário da música, que apesar de seu som vem do mundo do silêncio, o cinema não nos revela a alma do silêncio (Balázs, 2010, p. 25, tradução livre).²⁵

Desta forma, o corpo e, sobretudo, o rosto, assume uma função expressiva central, tornando-se o principal meio de transmissão de emoções e significados. Como enfatiza Balázs (1983), o gesto não apenas projeta exteriormente a emoção, como também participa ativamente de sua constituição,

²⁵ Original em inglês: "Silence in pantomime is different. Pantomime is silent not just to the ear but also for the eye. Not a mute art, but the art of muteness: the dreamland of silence. Film, however, is merely soundless. Unlike music, which despite its sound comes from the world of silence, film does not reveal to us the soul of silence" (Balázs, 2010, p. 25).

permitindo que o espectador não apenas compreenda, mas também experiencie afetivamente os estados representados.

A centralidade do rosto no cinema pré-síncrono articula-se diretamente a noção de fotogenia. Segundo Aumont e Marie (2006), o termo foi inicialmente empregado para designar a capacidade de certos objetos de refletirem a luz diante da câmera, sendo posteriormente associado a qualidades estéticas específicas do cinema. Para teóricos como Jean Epstein e Louis Delluc, a fotogenia ultrapassa o âmbito técnico e se afirma como um princípio expressivo, particularmente evidenciado em recursos como o primeiro plano, a desaceleração e o uso expressivo da iluminação (Aumont; Marie, 2006). Nesta perspectiva, o rosto humano destaca-se como um dos elementos mais fotogênicos do cinema, tornando-se um espaço privilegiado de inscrição das emoções. No contexto do expressionismo alemão, esses procedimentos são intensificados e sistematizados. Em *O Gabinete do Dr. Caligari*, o exagero teatral da atuação, aliado ao uso expressivo da maquiagem e da iluminação, contribui para a construção de personagens cujas emoções se manifestam de forma acentuada e, por vezes, distorcida. A expressividade facial torna-se, assim, um elemento fundamental na configuração da atmosfera de angústia e instabilidade que atravessa a narrativa (ver figura 4).

FIGURA 4 – EXAGERO TEATRAL DOS ATORES



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

Tal dimensão é particularmente perceptível na construção da personagem Dr. Caligari, cuja fisionomia oscila entre a perversidade e a aparente benignidade, evidenciando as tensões psicológicas que estruturam o filme. A variação das expressões faciais, neste caso, não apenas comunica estados emocionais, mas participa da própria construção narrativa, reforçando a ambiguidade e a instabilidade do universo diegético (ver figura 5).

FIGURA 5 – EXPRESSÕES FACIAIS DE DR. CALIGARI



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

Deste modo, ao articular atuação, fotogenia e construção visual, o cinema expressionista alemão consolida um conjunto de procedimentos estéticos que ultrapassa o contexto do cinema pré-sincrônico, constituindo uma matriz expressiva que será posteriormente atualizada em diferentes momentos da história do cinema. Portanto, a análise de *O Gabinete do Dr. Caligari* torna-se fundamental para a compreensão das estratégias formais do cinema expressionista, uma vez que a obra concentra, de maneira particularmente evidente, a relação entre distorção visual, expressividade corporal e construção narrativa. Assim, mais do que um exemplo do expressionismo alemão, o filme se configura como um ponto de convergência destas operações estéticas, permitindo observar como tais procedimentos se estruturam no interior da linguagem cinematográfica.

3.2 CALIGARI

O *Gabinete do Dr. Caligari* (1920) apresenta-se como um objeto privilegiado de análise, na medida em que organiza, de forma particularmente elaborada, os princípios formais do expressionismo no interior da linguagem cinematográfica. Por meio da estilização dos cenários, da intensificação da atuação e da construção de uma narrativa orientada pela subjetividade, o filme explicita os mecanismos pelos quais tais procedimentos se articulam, tornando visível a lógica estética que estrutura o cinema expressionista alemão.

Nesta direção, a relevância da obra ultrapassa seu estatuto de marco estético, sendo frequentemente compreendida como um ponto de condensação de tensões históricas e culturais mais amplas. O *Gabinete do Dr. Caligari*, não se destaca apenas como um dos exemplos mais emblemáticos do expressionismo cinematográfico, mas também como uma obra que passa a operar como síntese representativa de um contexto histórico mais amplo. A partir da leitura proposta por Kracauer, especialmente no livro *De Caligari a Hitler*, o filme é frequentemente interpretado como uma chave de compreensão da própria trajetória alemã no século XX (Elsaesser, 2009).

A estreia do filme aconteceu “depois de uma ampla campanha de propaganda que culminou no enigmático cartaz ‘Você deve se tornar Caligari’, a Decla lançou o filme em fevereiro de 1920 na Marmorhaus de Berlim” (Kracauer, 1988, p. 87). Como observa David Robinson (2000), trata-se de uma obra que inaugura novas ambições estéticas para o cinema, estabelecendo relações inovadores entre imagem, narrativa, artes gráficas e representação. Neste sentido, *Caligari* não apenas se insere no contexto do expressionismo, mas também redefine as possibilidades formais do meio cinematográfico.

A recepção crítica do filme evidencia sua singularidade. Conforme destaca Kracauer (1988), críticos franceses cunharam o termo “caligarismo” para designar o impacto estético da obra, reconhecendo nela uma expressão que ultrapassava o estatuto de filme isolado. No entanto, mais do que delimitar uma corrente autônoma, o termo refere-se à influência exercida por seus procedimentos formais, especialmente a ênfase no grafismo, a distorção da imagem e a expressividade exacerbada da atuação (Aumont; Marie, 2006).

Desta forma, ainda que associado ao expressionismo alemão, *Caligari* evidencia uma radicalização de seus princípios no cinema, organizando-os em uma forma estética altamente coerente. Como aponta Balázs (2010), a expressividade do filme atinge tal intensidade que os elementos visuais deixam de operar como simples representação e passam a adquirir uma dimensão quase orgânica, aproximando-se da esfera humana.

No que se refere à estrutura narrativa, o filme apresenta uma organização complexa baseada em um relato emoldurado. Ambientado na cidade fictícia de Holstenwall, a narrativa acompanha a história de Francis (Friedrich Feher), que relata os acontecimentos envolvendo o misterioso Dr. Caligari (Werner Krauss) e o sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt), associado a uma série de crimes. No entanto, a revelação final desloca a interpretação dos acontecimentos ao sugerir que a narrativa pode ser fruto da instabilidade psíquica do narrador.

Esta ambiguidade narrativa permite compreender o filme a partir de diferentes níveis de interpretação. De um lado, a narrativa pode ser lida como a história de um crime investigado por Francis; de outro, como a projeção delirante de um sujeito internado em um sanatório. Tal duplicidade não se resolve de maneira definitiva, produzindo uma instabilidade interpretativa que envolve diretamente o espectador. Conforme observa Kracauer: “[...] o expressionismo parece não ser nada mais do que a tradução adequada de uma fantasia de um louco em termos pictóricos” (Kracauer, 1988, p. 86, grifo do original). Neste sentido, o cenário não apenas representa o mundo narrado, mas constitui a própria lógica de sua construção.

A relação entre forma e subjetividade manifesta-se de modo evidente na cenografia. Os cenários pintados, compostos por linhas oblíquas, perspectivas falseadas e formas angulosas, produzem uma sensação constante de instabilidade e apresentava uma profundidade “[...] advinda de perspectivas propositalmente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente, em ângulos imprevistos” (Eisner, 1985, p. 28).

Jerzy Toeplitz (1979) reforça esta perspectiva ao afirmar que *Caligari* marca um ponto de inflexão na história do cinema, ao transformar o cenário em elemento central da construção narrativa. Neste contexto, o cenário deixa de ser um suporte da ação para se tornar um agente ativo na produção de sentido.

Além disso, a estilização visual não se distribui de maneira homogênea ao longo do filme. Observamos que a distorção do cenário se intensifica nas sequências associadas ao relato de Francis, sugerindo que o espaço fílmico é atravessado por sua subjetividade. Desta forma, os cenários adquirem uma dimensão onírica, funcionando como projeções visuais de um estado psíquico (ver figuras 6 e 7).

FIGURA 6 – CENÁRIO DO FILME *O GABINETE DO DR. CALIGARI*



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

FIGURA 7 – ESTÉTICA DO FILME *O GABINETE DO DR. CALIGARI*



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

Esta articulação entre forma e narrativa é reforçada por recursos técnicos de transição e enquadramento. Conforme analisa Anton Kaes (2009), este procedimento não apenas delimita o campo visual, mas também posiciona o espectador em uma relação de vigilância, aproximando-o da condição de observador de um espaço de confinamento.

Por fim, a dimensão temática do filme também se relaciona com seu contexto histórico. Kracauer (1988) interpreta *Caligari* como uma alegoria das tensões sociais da Alemanha do pós-guerra, particularmente no que diz respeito à relação entre autoridade e submissão. A figura de Cesare, neste sentido, pode ser compreendida como uma metáfora da obediência, enquanto o próprio Caligari encarna uma forma de poder autoritário.

Como observado ao longo deste subcapítulo, ao evidenciar a articulação entre distorção visual, subjetividade e construção narrativa em *O Gabinete do Dr. Caligari*, torna-se possível compreender como o cinema expressionista alemão estabelece uma matriz estética na qual a forma assume papel central na produção de sentido. No entanto, esta configuração não se esgota na obra de Robert Wiene, sendo retomada em outras produções do período.

Nosferatu (1922), de Murnau, apresenta-se como um desdobramento fundamental do expressionismo no cinema, ao mobilizar princípios formais semelhantes, mas orientando-os por uma lógica estética distinta. Se, em *Caligari*, a distorção dos cenários se manifesta de maneira explícita, em *Nosferatu* observa-se uma reconfiguração desses procedimentos, sobretudo na relação entre espaço, luz e atmosfera.

Diferentemente da estilização radical dos cenários pintados em panos de *Caligari*, *Nosferatu* desloca a expressividade para a interação entre elementos naturais e recursos cinematográficos, como o uso da luz, das sombras e das locações reais. A mudança não implica um abandono dos princípios expressionistas, mas sua reorganização em outra chave estética, na qual o inquietante emerge menos da deformação visível e mais da construção de uma ambiência marcada pela estranheza (ver figura 8).

FIGURA 8 – CENÁRIO EXTERNO *NOSFERATU* (1922)FONTE: *Nosferatu* (1922).

Assim, enquanto *Caligari* explicita a dimensão subjetiva por meio da deformação gráfica do espaço, *Nosferatu* a inscreve de forma mais difusa, articulando imagem e atmosfera na produção de uma experiência sensível do medo e do desconhecido. Esta diferença evidencia a heterogeneidade ao próprio expressionismo cinematográfico, indicando que seus procedimentos não se limitam a uma única forma de manifestação, mas se desdobram em estratégias diversas no interior do mesmo contexto histórico.

Desta forma, a análise de *Nosferatu* permite ampliar a compreensão da matriz expressionista, ao evidenciar outras possibilidades de articulação entre forma, narrativa e sensibilidade, fundamentais para pensar os processos de atualização das estratégias expressionistas no cinema contemporâneo.

3.3 NOSFERATU (1922)

A análise de *Nosferatu* (1922), de Frierich Wilhelm Murnau, permite aprofundar a compreensão de como o cinema expressionista alemão articula elementos formais e temáticos específicos, sobretudo no que se refere à construção da atmosfera, ao uso expressivo da luz e da sombra e à configuração de figuras que tensionam os limites entre o humano e o monstruoso. Diferentemente de *O Gabinete do Dr. Caligari*, cuja estilização se evidencia de modo mais radical na cenografia e na distorção visual, *Nosferatu* desloca estas operações para uma relação mais direta com o espaço natural e com a materialidade da imagem, produzindo um efeito de inquietação que emerge da própria realidade filmada.

Conforme observa Kracauer (1988), o filme obteve destaque ao inaugurar uma tradição cinematográfica vinculada à figura do vampiro, ainda que sua adaptação da obra *Drácula* de Bram Stoker tenha sido profundamente reconfigurada pelo roteirista Henrik Galeen, que imprimiu ao enredo uma dimensão simbólica própria.

A narrativa acompanha a jornada de Thomas Hutter (Gustav von Wangenheim), enviado a uma região remota dos Cárpatos para negociar com o enigmático Conde Orlok (Max Schreck). Ao adentrar o castelo, o protagonista se depara com uma figura de aparência cadavérica, cuja existência está submetida a uma lógica noturna e predatória. A progressiva revelação desta natureza monstruosa estrutura a narrativa como um percurso de descoberta e ameaça, que culmina na disseminação da morte na cidade de Bremen, associando o vampiro à imagem de uma força pestilencial.

Mais do que a linearidade do enredo, interessa observar como o filme constrói sua potência expressiva por meio da articulação entre espaço, atmosfera e imagem. A natureza não se apresenta como simples cenário, mas como elemento ativo na constituição do sentido: o movimento das águas, a presença de animais e as variações do céu operam como sinais antecipatórios da catástrofe. Conforme observa Lotte Eisner (1985), estas paisagens são atravessadas por uma dimensão sobrenatural que tensiona a relação entre realidade e imaginação.

Nesse contexto, a encenação de Murnau dispensa, em grande medida, a estilização cenográfica extrema, recorrendo a espaços reais cuja organização visual é transformada pela composição dos enquadramentos e pelo uso da luz. A câmera de Fritz Arno Wagner assume papel central neste processo, ao construir imagens que sugerem o caráter inquietante da narrativa por meio de perspectivas inusitadas, compressões espaciais e jogos de escala.

A construção do terror se dá também pelo controle do ritmo e da montagem. A aproximação do vampiro, frequentemente fragmentada por cortes que alternam entre sua presença e a reação das personagens, produz um efeito de suspensão e intensificação da tensão. Em vez de expor continuamente a ameaça, o filme a sugere, criando um espaço de expectativa que envolve o espectador.

Além disso, a expressividade da figura de Nosferatu reside não apenas em sua aparência, mas na maneira como sua presença se inscreve na imagem, especialmente por meio da sombra, elemento recorrente que adquire autonomia e força simbólica. Neste sentido, conforme apontam reflexões de Balázs (2010), a imagem cinematográfica no período pré-sincrônico é capaz de produzir efeitos de intensidade emocional a partir da visualidade, sem depender da palavra.

Nosferatu explicita outra possibilidade de manifestação do expressionismo no cinema, na qual a deformação não se restringe ao plano plástico da imagem, mas se projeta na construção atmosférica e na dimensão simbólica dos elementos visuais. A presença recorrente da sombra, a dilatação do tempo narrativo e a centralidade de uma figura ameaçadora que encarna tensões históricas e culturais evidencia procedimentos que ultrapassam seu contexto de produção.

É a partir desta permanência de estratégias formais e temáticas que se torna possível estabelecer um diálogo com produções contemporâneas. No cinema do século XXI, tais procedimentos não são simplesmente reproduzidos, mas reorganizados em novos regimes estéticos, nos quais a relação entre imagem, atmosfera e subjetividade adquire outras configurações.

Nesse horizonte, a obra do cineasta Robert Eggers apresenta-se como um campo privilegiado de investigação, na medida em que mobiliza, de modo recorrente, elementos que remetem à tradição expressionista, ao mesmo tempo em que os insere em contextos históricos, narrativos e estilísticos distintos.

A passagem do expressionismo alemão para o cinema contemporâneo não deve ser compreendida como continuidade linear, mas como um processo de atualização de procedimentos estéticos, no qual formas e estratégias são reconfiguradas à luz de novas condições de produção e de recepção. É neste movimento que se insere a análise das obras de Robert Eggers, a ser desenvolvida nos capítulos seguintes.

4 O ESTILO *EGGERSIANO*

A noção de estilo constitui um dos eixos centrais para a análise cinematográfica, na medida em que permite compreender como determinadas obras organizam seus elementos formais de modo recorrente e significativo. De modo geral, o estilo pode ser entendido como uma forma de expressividade que se manifesta em práticas individuais ou coletivas, não se restringindo a normas fixas ou convenções previamente estabelecidas. No campo do cinema, o estilo refere-se ao conjunto de características formais que distinguem uma obra ou um conjunto de obras, possibilitando o estabelecimento de aproximações e contrastes entre diferentes produções (Aumont; Marie, 2006).

A identificação do estilo cinematográfico envolve necessariamente um exercício comparativo, no qual determinados traços formais são reconhecidos como recorrentes e significativos. A atribuição de qualificações como “expressionista”, por exemplo, não decorre de uma determinação intrínseca à obra, mas da relação estabelecida entre o filme e um repertório prévio de formas, procedimentos e convenções reconhecidas pelo espectador e pela crítica.

Diferentemente do gênero cinematográfico, que frequentemente se apresenta como uma categoria mais estabilizada e associada às condições de produção e circulação das obras, o estilo opera em um nível mais flexível, relacionado às escolhas formais que configuram a materialidade do filme. Tais escolhas envolvem aspectos como cenografia, iluminação, figurino, atuação e composição visual, sendo articuladas no processo de realização cinematográfica sob a orientação do diretor e de sua equipe.

A definição de estilo adotada nesta pesquisa fundamenta-se na perspectiva teórica de David Bordwell:

[...] 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 original).

Ao situar o estilo no campo da história estética do cinema, Bordwell (2013) destaca que sua análise implica considerar não apenas os filmes individuais, mas também as relações que estes estabelecem com formas fílmicas, gêneros e modos de representação. A historiografia do estilo cinematográfico, portanto, não se limita à descrição de obras, mas envolve a construção de quadros interpretativos que permitem compreender a recorrência e a transformação de determinados procedimentos ao longo do tempo.

Nesse contexto, Bordwell (2013) distingue entre estilo individual e estilo grupal. O primeiro refere-se às recorrências formais identificáveis na obra de um cineasta específico, enquanto o segundo diz respeito a práticas compartilhadas por determinados movimentos, escolas ou contextos de produção. Em ambos os casos, o estilo se manifesta por meio de escolhas técnicas reiteradas, que podem incluir estratégias narrativas, temas recorrentes e, sobretudo, modos específicos de encenação, filmagem e montagem.

É a partir desta perspectiva que se torna possível abordar o cinema contemporâneo em termos de continuidade e transformação de procedimentos estilísticos. No caso desta pesquisa, o interesse recai sobre a identificação de um conjunto de recorrências formais na obra do cineasta Robert Eggers, compreendidas não como simples repetição de modelos anteriores, mas como parte de um processo de atualização de matrizes estéticas vinculadas ao expressionismo alemão. Assim, a noção de estilo individual torna-se fundamental para analisar como tais procedimentos são reorganizados no interior de um projeto autoral específico.

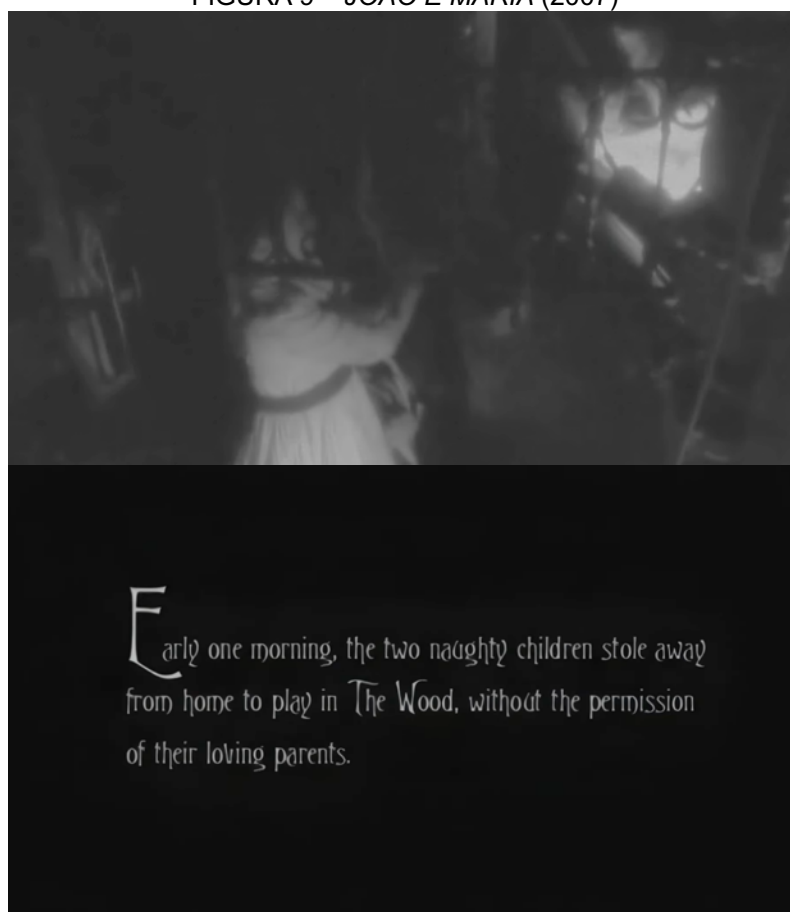
Desta forma, a investigação do estilo *eggersiano* permite não apenas caracterizar as singularidades formais de suas obras, mas também compreender como determinados elementos históricos do cinema são reconfiguradas no contexto contemporâneo. É neste horizonte que se insere a análise de sua filmografia apresentada no subcapítulo a seguir.

4.1 ROBERT EGGERS

Robert Eggers é um cineasta, roteirista e designer de produção estadunidense, nascido em New Hampshire (Estados Unidos). Sua obra cinematográfica distingue-se por um rigor formal acentuado, pela centralidade da construção atmosférica e por uma consistente pesquisa histórica que se articula à incorporação de elementos do folclore e da mitologia.

Antes de consolidar sua carreira no longa-metragem, Eggers realizou uma série de curtas que já evidenciam procedimentos formais e temáticos que se tornarão recorrentes em sua filmografia. Em *João e Maria* (*Hansel and Gretel*; 2007), adaptação do conto dos Irmãos Grimm, observa-se o uso do preto e branco, a ausência de diálogos e a presença de intertítulos, estabelecendo uma aproximação com o cinema pré-síncronico. A iluminação contrastada e o uso expressivo da sombra indicam uma afinidade inicial com a estética do expressionismo alemão, sobretudo na construção dos ambientes (ver figura 9).

FIGURA 9 – JOÃO E MARIA (2007)



FONTE: *João e Maria* (2007).

Sua segunda realização foi o curta-metragem *O Coração Delator* (*The Tell-Tale Heart*; 2008), cuja a história é uma adaptação do conto de terror psicológico de Edgar Allan Poe. A estética envolve a elaboração de um cenário de época com o uso de marionetes extremamente realistas e o uso frequente do *chiaroscuro*²⁶, o que nos dá a impressão de estarmos assistindo uma pintura do barroco em movimento (ver figura 10).

FIGURA 10 – O CORAÇÃO DELATOR (2008)



FONTE: *O Coração Delator* (2008).

²⁶ “[...] a técnica do claro-escuro (*chiaroscuro*) associada ao uso da perspectiva [...] e do uso de uma única fonte de luz constante, determinando sombras bem marcadas” (Lira, 2013, p. 93, grifo do original).

Antes de lançar seu primeiro longa-metragem, Eggers realizou o curta-metragem *Irmãos* (*Brothers*; 2014). A trama é inspirada nas histórias bíblicas de Caim e Abel²⁷. A atmosfera se passa em torno de uma cabana na floresta e a paleta-de-cores remete a utilizada no seu primeiro longa-metragem *A Bruxa* (ver figura 11).

FIGURA 11 – *IRMÃOS* (2014)

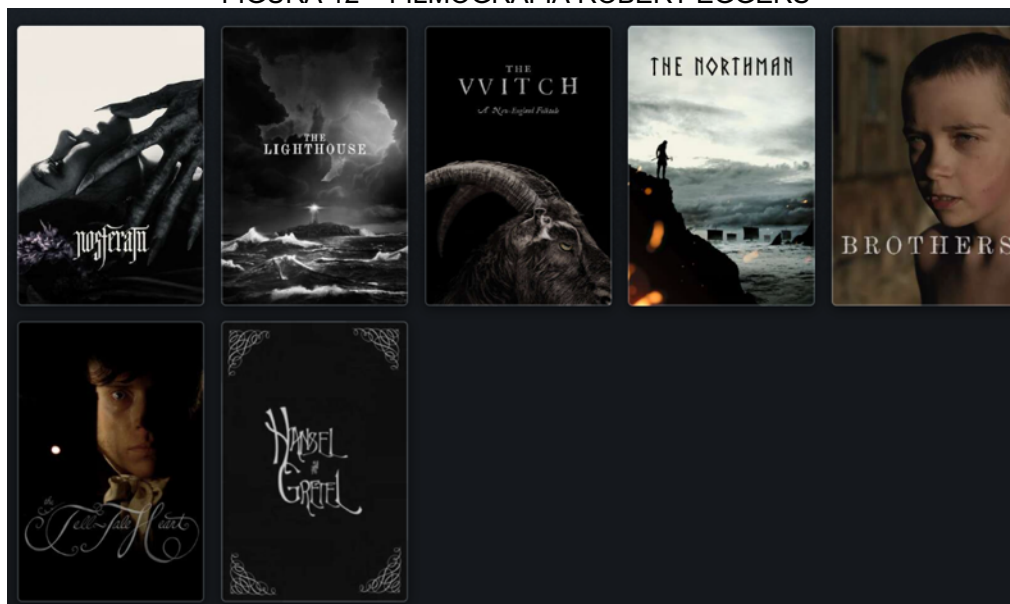


FONTE: *Irmãos* (2014).

²⁷ Disponível em: <<https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2025-09/curiosidades-biblia-historia-caim-abel.html>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

Por fim, seus longas-metragens realizados até a escrita desta tese são *A Bruxa* (2015), *O Farol* (2019), *O Homem do Norte* (2022) e *Nosferatu* (2024).

FIGURA 12 – FILMOGRAFIA ROBERT EGGERS



FONTE: Letterboxd (2026).²⁸

O seu primeiro longa-metragem, *A Bruxa*, é ambientado na Nova Inglaterra do século XVII, o filme apresenta diversos procedimentos que se tornariam recorrentes em sua filmografia, como o rigor histórico na reconstrução de épocas passadas, a incorporação de elementos folclóricos, a centralidade do fantástico e a construção de atmosferas de horror psicológico. Para alcançar verossimilhança histórica, Eggers realizou uma pesquisa documental que orientou a elaboração dos diálogos, da direção de arte e da ambientação visual da obra. O emprego de iluminação predominantemente natural reforça este projeto estético, contribuindo para uma experiência cinematográfica marcada pela imersão histórica e pela tensão entre realidade e sobrenatural (ver figura 13).

²⁸ Disponível em: <<https://letterboxd.com/director/robert-eggers/>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

FIGURA 13 – A BRUXA (2015)



FONTE: *A Bruxa* (2015).

Analisando a presença do fantástico como um elemento recorrente nas obras de Eggers, destaca-se, no filme *A Bruxa*, a cena do desaparecimento do bebê (ver figura 14).

FIGURA 14 – DESAPARECIMENTO DE SAMUEL



FONTE: *A Bruxa* (2015).

Complementando a análise da cena supracitada, Rodrigo Carreiro e Laura Cánepa (2025) destacam a sua importância na narrativa:

A forma como estão articulados os planos que constituem a cena do desaparecimento de Samuel é significativa dos temas trabalhados no enredo. A direção opta por alternar close-ups nos rostos de Thomasin e Samuel. A moça olha diretamente para a câmera, que representa o ponto de vista exato do bebê; e o contraplano faz o mesmo. A simetria rigorosa na composição em que o ponto focal se encontra exatamente no centro da tela, será repetida em dezenas de outros planos no decorrer do filme, quase sempre funcionando como um motivo visual de que algo inexplicável está por acontecer. E acontece: após a terceira repetição da brincadeira, quando Thomasin abre os olhos, Samuel não está mais sobre a toalha estendida na relva. Trata-se de um momento de estranhamento calculado, já que a cena se passa em

tempo real, sem elipses, e o período que vai do instante em que Thomasin cobre o rosto até o momento em que abre os olhos dura apenas dois segundos. [...] A cena constitui o ponto de virada da trama, o momento em que a estabilidade emocional e afetiva da família começa a ser rompida (Carreiro; Cánepa, 2025, p. 385).

Com a desestabilização familiar, o insólito ficcional atinge o seu ápice na narrativa. Sendo que o “[...] insólito ficcional corresponde a eventos não frequentes no mundo real, opostos ao que seria considerado natural e/ou ordinário” (Carreiro; Cánepa, 2025, p. 73). Para Tzvetan Todorov (2014) o insólito está relacionado com o fantástico e o estranho-puro:

Ao lado destes casos, onde quase sem querer se penetra no estranho, por necessidade de explicar o fantástico, existe também o estranho puro. Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (Todorov, 2014, p. 52-53).

A presença de elementos fantásticos é mais frequente que o insólito nas obras de Robert Eggers, pois o insólito pode ser explicado na trama, já o fantástico caracteriza-se por elementos nos quais a personagem fica se perguntando se realmente aconteceu ou foi um sonho. Algo muito frequente no seu próximo longa-metragem *O Farol*, um dos nossos objetos de pesquisa e que será apresentado e analisado no capítulo 5. A autora Lilian Cristina Corrêa complementa sobre o insólito:

O elemento fantástico surge, então, para indicar o início de uma nova etapa, pois altera a trajetória da personagem e, com isso, apresenta dupla função psicológica e narrativa. O surgimento desse elemento estranho, insólito, representa uma ruptura, uma vez que provoca uma quebra da “ordem” por certo momento, até que tudo volte ao normal: esse é o percurso do herói na narrativa fantástica, pois após a ruptura, ele já não é mais o mesmo, devido à experiência pela qual passou (Côrrea, 2011, p. 68-69).

A ruptura psicológica nas obras de Eggers se articula à construção das personagens, que entram em um estado de crise e incertezas.

Seu terceiro longa-metragem, *O Homem do Norte* (2022), é ambientado no século X e inspirado na lenda escandinava de Amleth²⁹. Robert Eggers fez uma pesquisa com arqueólogos e historiadores para recriar a ambiência medieval escandinava, trazendo elementos mitológicos e sobrenaturais para a narrativa. No filme, o protagonista Amleth (Alexander Skarsgård) está em uma trajetória na qual realidade e visão se entrelaçam de maneira indissociável.

O filme mantém o compromisso com a iluminação natural e a natureza deixa de ser apenas cenário e passa atuar como força ativa, intensificando a dimensão trágica da narrativa (ver figura 15).

²⁹ Lenda escandinava de Amleth disponível na tese intitulada *Prefácio e Livros I-IV da Gesta Danorum de Saxo Gramático: tradução e estudo intertextual* (2022), de Henrique Verri Fiebig, disponível nas referências.

FIGURA 15 – O HOMEM DO NORTE (2022)



FONTE: *O Homem do Norte* (2022).

Diferentemente de *A Bruxa*, em que o fantástico surge de forma ambígua, em *O Homem do Norte* ele se manifesta de maneira mais explícita, por meio de visões, rituais e aparições que integram o universo diegético. Sequências como o ritual xamânico inicial ou o encontro com a personagem valquírica³⁰ não funcionam como simples elementos ornamentais, mas como dispositivos narrativos que estruturam a experiência de Amleth. A presença do sobrenatural, neste caso, não rompe a lógica do mundo representado, mas a constitui, evidenciando uma cosmologia em que o destino e a violência são indissociáveis.

Esta articulação entre rigor histórico, construção atmosférica e presença do sobrenatural evidencia a continuidade de um conjunto de procedimentos estilísticos que atravessam a obra de Eggers. Seu mais recente longametrage, *Nosferatu* (2024), retoma diretamente a tradição do cinema expressionista alemão, configurando-se como um dos objetos de pesquisa e será analisado no capítulo 6.

A escolha de Robert Eggers como objeto de investigação decorre do mapeamento realizado no âmbito desta pesquisa, a partir do qual se identificou, em sua filmografia, a recorrência de procedimentos formais e temáticos que estabelecem um diálogo consistente com o expressionismo alemão. A análise de suas obras permitiu observar que tais recorrências não se configuram como meras citações ou influências pontuais, mas como operações estilísticas sistemáticas, que reorganizam elementos desta tradição em um novo contexto histórico e estético.

Nesse sentido, o próximo subcapítulo tem como objetivo propor a construção de uma matriz estilística do cineasta, com vistas à formulação do que denominamos estilo *eggersiano*. Para tanto, serão abordados aspectos relacionados à sua trajetória, à sua filmografia e aos procedimentos formais recorrentes em suas obras. No capítulo seguinte, esta proposição será aprofundada por meio de análise fílmica de *O Farol* (2019) e *Nosferatu* (2024), buscando demonstrar de que modo o expressionismo alemão é atualizado no cinema contemporâneo a partir de suas realizações.

³⁰ Na mitologia nórdica as valquírias determinavam quais guerreiros seriam escolhidos nas batalhas para terem uma morte gloriosa, garantindo um lugar no grandioso salão dos mortos, conhecido como Valhalla.

4.2 MATRIZ ESTILÍSTICA DE ROBERT EGGERS

A construção da matriz estilística de Robert Eggers fundamenta-se na identificação de recorrências formais e temáticas ao longo de sua filmografia. Desta forma, buscamos definir uma matriz estilística pensada em forma de repetição de elementos observados em suas realizações. Sobre a noção de matriz iniciamos com a pesquisa de Jean-Claude Bernardet:

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. 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 da obra, identificando essas repetições com a obra (Bernardet, 1994, p. 31).

Conforme supracitado, a noção de matriz está diretamente relacionada à repetição e à redundância de elementos que, ao se reiterarem em diferentes obras, permitem delinear um sistema estilístico. Neste sentido, a análise do conjunto de filmes de Eggers possibilita identificar um padrão de escolhas formais que se organizam em torno de alguns eixos centrais. O cineasta insere seu estilo na direção, produção e na roteirização das suas realizações cinematográficas. Desta forma, seguindo a noção de matriz de autor proposto por Bernardet (1994), buscamos definir como a matriz estilística de Robert Eggers os seguintes procedimentos estilísticos, que observados em suas obras constituem um caso de repetição: (1) estética da luz; (2) proporção de tela; (3) fantástico e horror psicológico; (4) rigor histórico e linguístico; (5) folclore e mitologia como estruturas narrativas; (6) tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras e do rosto como veículo de uma expressividade pungente).

Iniciamos a descrição das características recorrentes da matriz estilística de Robert Eggers pela (1) estética da luz, elemento central na construção de sua linguagem visual. Mais do que um recurso de iluminação, a luz assume função narrativa e expressiva, organizando o espaço cênico, orientando o olhar do espectador e contribuindo para a representação dos estados psicológicos das

personagens. Em seus filmes, Eggers privilegia fontes de luz diegéticas, como velas, fogo, lampiões e luz solar, produzindo uma composição visual marcada por fortes contrastes entre luz e sombra, zonas de penumbra e atmosferas de tensão. Essa opção estética aproxima sua cinematografia dos procedimentos desenvolvidos pelo expressionismo alemão, no qual a iluminação deixa de exercer apenas uma função naturalista para tornar-se um elemento dramático. Conforme observa Lotte Eisner (1985), a sombra no cinema expressionista não apenas define o espaço, mas adquire autonomia expressiva, funcionando como extensão ou duplicação da personagem. Em Eggers, essa lógica é atualizada, uma vez que a sombra frequentemente manifesta conflitos internos, instabilidade psicológica e a presença do desconhecido, transformando-se em elemento ativo da narrativa. Michael Baxandall complementa que a sombra é “uma deficiência local, relativa, na quantidade de luz que incide sobre uma superfície, e é objetiva. E, num segundo momento, é uma variação local, relativa, na quantidade de luz refletida da superfície para o olho” (Baxandall, 1997, p. 18). Assim, em Eggers, a manipulação da luz e da sombra ultrapassa a dimensão técnica, constituindo um procedimento estilístico recorrente que contribui para a construção de atmosferas expressionistas no cinema contemporâneo.

A (2) proporção de tela constitui outro elemento recorrente da matriz estilística de Robert Eggers. Longe de representar uma escolha meramente técnica, o formato do quadro participa ativamente da construção narrativa e da experiência sensorial do espectador. Ao utilizar proporções distintas conforme as necessidades dramáticas de cada obra³¹, o diretor modifica a percepção do espaço, da profundidade e da relação entre as personagens e o ambiente, produzindo efeitos de confinamento, isolamento e opressão. Em *O Farol* (2019), por exemplo, a adoção da proporção de 1.19:1 reduz significativamente o campo visual, intensificando a sensação de clausura vivenciada pelas personagens e reforçando o caráter psicológico da narrativa. O enquadramento estreito limita a percepção do espaço e aproxima os corpos das bordas da imagem, contribuindo para uma atmosfera de desconforto e tensão permanente. Desta forma, a proporção de tela deixa de ser apenas uma característica formal e passa a

³¹ Proporção de tela: *A Bruxa* (1.66:1); *O Farol* (1.19:1); *O Homem do Norte* (2.00:1); *Nosferatu* (1.66:1). Fonte: Rotten Tomatoes (2026).

integrar o conjunto de procedimentos expressivos que constituem o estilo *eggर्सiano*.

Outro elemento central é a construção do fantástico, sendo parte da matriz a característica (3) fantástico e horror psicológico. A partir da definição de Todorov (2014), o fantástico se configura como um regime de hesitação entre o natural e o sobrenatural. Nos filmes de Eggers, esta hesitação é frequentemente deslocada para o interior das personagens, manifestando-se como crise perceptiva. Em *O Farol*, por exemplo, a narrativa é estruturada a partir da indistinção entre realidade, alucinação e delírio, produzindo um efeito de instabilidade contínua. O fantástico é utilizado para explicar elementos, acontecimentos que são incomuns, considerados sobrenaturais. As personagens normalmente entram em conflito entre o que é natural e o que é sobrenatural, e “[...] há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (Todorov, 2014, p. 31). O fantástico se faz presente nas confluências entre Eggers e o cinema expressionista: nas narrativas expressionistas, as personagens realizam o efeito fantástico e transitam entre os dois universos. Em *Caligari*, por exemplo, as personagens entram em conflito sobre o que está acontecendo ser um sonho ou uma invenção de suas mentes, é neste momento que o fantástico assume o protagonismo e o espectador cria indagações do que passa na narrativa (ver figura 16).

FIGURA 16 – EFEITO FANTÁSTICO EM *CALIGARI*



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

Nas realizações de Eggers, o fantástico vai além da transição entre sonho e realidade, apresentando-se em momentos de distúrbios psicológicos, como, por exemplo, no filme *O Farol*, em cenas nas quais as personagens estão imersas em conflitos internos, começam a aparecer elementos fantásticos na narrativa, surgindo questionamentos se aquilo realmente estava acontecendo ou seria fruto de suas mentes (ver figura 17).

FIGURA 17 – EFEITO FANTÁSTICO EM *O FAROL*



FONTE: *O Farol* (2019).

Desta forma, as personagens trazem os elementos fantásticos para a narrativa, e temos os distúrbios psicológicos fantásticos transitando entre dois universos: os elementos fantásticos são integrados à narrativa, sendo esperados a partir do que é apresentado.

A fidelidade histórica constitui outro eixo fundamental da matriz estilística de Robert Eggers, caracterizada pelo (4) rigor histórico e linguístico. Este procedimento ultrapassa a preocupação com a verossimilhança, tornando-se um princípio estruturante de sua criação cinematográfica. A reconstrução de contextos históricos é sustentada por extensas pesquisas documentais, que orientam a composição dos cenários, figurinos, objetos de cena, práticas culturais e, especialmente, da linguagem empregada pelas personagens. O uso de idiomas, dialetos e registros linguísticos específicos de cada período histórico reforça a autenticidade das narrativas e contribui para uma experiência imersiva, aproximando o espectador das condições culturais e sociais representadas. Dessa forma, o rigor histórico não constitui apenas um recurso de ambientação, mas um procedimento estilístico recorrente que confere unidade à filmografia de

Eggers e fortalece a construção de universos narrativos historicamente consistentes.

Esta preocupação com a reconstrução histórica também é reconhecida pelo próprio diretor. Em entrevista concedida ao jornalista Isaac Feldberg³², Robert Eggers afirma que busca "habitar" a mentalidade das personagens históricas, procurando compreender seus modos de pensar e perceber o mundo. Para isso, recorre à pesquisa de romances, documentos históricos e registros linguísticos da época, que servem de base para a construção dos diálogos e da ambientação de seus filmes. Tal declaração reforça que o rigor histórico e linguístico observado nesta pesquisa constitui um princípio consciente de seu processo criativo.

Outro elemento constitutivo da matriz estilística de Robert Eggers é o (5) folclore e mitologia como estruturas narrativas. O diretor recorre a mitos, crenças populares e tradições folclóricas como fundamento da construção narrativa, integrando-os à lógica dramática de seus filmes. Estes elementos não são utilizados apenas como referências culturais ou recursos temáticos, mas como estruturas que organizam o desenvolvimento das personagens, os conflitos e a atmosfera das narrativas. Ao recontextualizar estas tradições em diferentes períodos históricos, Eggers preserva seus aspectos simbólicos enquanto lhes atribui novos significados, articulando história, cultura e subjetividade. Assim, o folclore e a mitologia deixam de desempenhar uma função ilustrativa e passam a constituir um procedimento estilístico recorrente, responsável por conferir singularidade à sua linguagem cinematográfica.

Ao longo de sua filmografia, Eggers dialoga com diferentes tradições culturais e mitológicas. Em *A Bruxa*, fundamenta sua narrativa no folclore puritano da Nova Inglaterra do século XVII e na demonologia europeia, incorporando elementos como a bruxaria, Black Phillip³³, o pacto demoníaco e o sabá das bruxas³⁴, todos baseados em crenças e documentos históricos do

³² Disponível em: <https://www.rogerebert.com/interviews/robert-eggers-nosferatu-interview?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em: 23 jul. 2026.

³³ Em *A Bruxa* (2015), Black Phillip remete às crenças demonológicas europeias e ao imaginário puritano do século XVII, nas quais o bode figurava como uma manifestação de satanás ou seu representante terreno. Eggers incorpora este elemento não como simples símbolo, mas como parte da lógica narrativa construída a partir das crenças históricas da época.

³⁴ A cena final do filme (2015) recupera o imaginário do sabá das bruxas, difundido pela demonologia europeia entre os séculos XV e XVII. Eggers baseia-se nessas representações

período. Em *O Farol*, mobiliza a mitologia grega e o folclore marítimo europeu, por meio da presença de sereias, maldições do mar e referências aos mitos de Proteu³⁵ e Prometeu³⁶, que estruturam simbolicamente a trajetória das personagens. Em *O Homem do Norte*, a narrativa é construída a partir da mitologia nórdica, incorporando figuras como Odin³⁷, Valhalla, os Berserkers³⁸ e as Nornas³⁹, elementos fundamentais da cosmovisão viking. Já em *Nosferatu*, Eggers retoma o folclore da Europa Central e Oriental, especialmente das tradições romena, eslava e germânica, recuperando o imaginário folclórico do vampiro, do morto-vivo e da figura de Conde Orlok, cuja representação dialoga com as narrativas folclóricas que antecedem a literatura vampírica moderna.

A última característica da matriz de Robert Eggers corresponde à (6) tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras e do rosto como veículo de uma expressividade pungente). Nos filmes de Eggers, a sombra é atualizada como uma personagem na narrativa, deixando de ser apenas um elemento que representa o mal e se contrapõe à luz. A sombra exerce o papel de uma personagem assassina, tem o poder de tirar vidas, como, por exemplo no filme *Nosferatu* (2024), no qual a sombra se opõe sobre a cidade

históricas para construir o ritual de iniciação de Thomasin, aproximando sua narrativa das crenças documentadas nos julgamentos de bruxaria e na literatura demonológica da época.

³⁵ Na mitologia grega, Proteu é uma antiga divindade marinha, conhecida como o “Velho do Mar”. Possui o dom da profecia e a capacidade de assumir diferentes formas para escapar daqueles que desejam obter seu conhecimento. Em *O Farol*, a figura do velho faroleiro Thomas Wake apresenta características que remetem a Proteu, especialmente sua relação de domínio sobre o mar, sua posição de guardião de um conhecimento inacessível e sua autoridade quase mítica sobre o espaço do farol.

³⁶ Prometeu é o titã da mitologia grega que roubou o fogo dos deuses para entregá-lo à humanidade e, por esse ato, foi condenado por Zeus a um castigo eterno. Em *O Farol*, Ephraim Winslow estabelece um paralelo com Prometeu ao desejar acessar a luz do farol, símbolo de conhecimento e poder reservado ao faroleiro. Sua tentativa de alcançar essa luz resulta em sofrimento e destruição, atualizando o mito prometeico na narrativa contemporânea.

³⁷ Odin é o principal deus da mitologia nórdica, associado à guerra, à sabedoria, à morte, à magia e à poesia. Em *O Homem do Norte*, sua presença manifesta-se por meio de símbolos, rituais e da concepção de destino que orienta a jornada de Amleth. A narrativa incorpora a cosmovisão viking, na qual Odin representa tanto o guia espiritual quanto a autoridade máxima do universo mitológico.

³⁸ Os Berserkers eram guerreiros da tradição nórdica descritos nas sagas islandesas como combatentes que entravam em um estado de fúria extrema durante as batalhas. Acreditava-se que lutavam sob a proteção de Odin, adquirindo força sobre-humana e insensibilidade à dor. Em *O Homem do Norte*, Eggers representa esse ritual guerreiro logo no início do filme, evidenciando seu compromisso com a reconstrução das práticas culturais vikings.

³⁹ As Nornas são entidades femininas da mitologia nórdica responsáveis por tecer o destino dos deuses e dos seres humanos. Tradicionalmente identificadas como Urd (passado), Verdandi (presente) e Skuld (futuro), simbolizam a inevitabilidade do destino. Em *O Homem do Norte*, essa concepção permeia toda a narrativa, na medida em que a trajetória de Amleth é apresentada como um destino previamente traçado, do qual ele não pode escapar.

com a função de demonstrar o domínio do vampiro (ver figura 18). E o rosto como veículo de uma expressividade pungente é atualizado como uma forma de representar diálogos não verbalizados das personagens em situações em que elementos fantásticos estão presentes na narrativa, como, por exemplo, no filme *O Farol*, na cena de delírios no mar da personagem Ephraim/Thomas Howard (ver figura 19). Esta perspectiva dialoga diretamente com a noção de atualização adotada nesta pesquisa. Em entrevista concedida ao jornalista Isaac Feldberg⁴⁰, Robert Eggers afirma que ele e o diretor de fotografia decidiram conscientemente não reproduzir os enquadramentos de *Nosferatu* (1922), mas transformar essas influências em uma linguagem cinematográfica própria. Esta declaração reforça a interpretação de que sua obra não se limita à reprodução ou à homenagem ao expressionismo alemão, mas reorganiza seus procedimentos estéticos em um novo contexto histórico e cinematográfico, produzindo novos sentidos.

FIGURA 18 – O PODER DA SOMBRA



FONTE: *Nosferatu* (2024).

⁴⁰ Disponível em: <https://www.rogerebert.com/interviews/robert-eggers-nosferatu-interview?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em: 23 jul. 2026.

FIGURA 19 – ROSTO COMO VEÍCULO DE UMA EXPRESSIVIDADE PUNGENTE



FONTE: *O Farol* (2019).

Portanto, é a partir desta matriz estilística que se torna possível compreender como o cineasta atualiza, no cinema contemporâneo, procedimentos associados ao expressionismo alemão, não como repetição formal, mas como reconfiguração estética em um novo contexto histórico. No próximo capítulo apresentaremos a análise dos filmes selecionados, *O Farol* e *Nosferatu*, como objetos de pesquisa.

5 ATUALIZAÇÕES DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO: *O FAROL* (2019)

Neste capítulo apresentamos as atualizações do expressionismo alemão no cinema contemporâneo, utilizando como objeto de pesquisa o filme *O Farol*. Conforme abordado no capítulo de percursos metodológicos, para realizar a análise utilizamos os quatro passos da metodologia de análise de estilo de um filme de Bordwell e Thompson (2013). Iniciamos com o primeiro passo, descrevendo as cenas do filme para visualizá-lo como um todo. Em seguida, em relação aos demais passos, realizamos uma análise fílmica voltada à identificação dos elementos da matriz estilística de Eggers.

O filme *O Farol* (2019) é uma realização do cineasta Robert Eggers. O roteiro foi escrito por Robert e seu irmão Max Eggers, e é baseado num conto inacabado de Edgar Allan Poe. A narrativa envolve a rotina de dois faroleiros, Thomas Howard (Robert Pattinson) e Thomas Wake (Willem Dafoe), que estão em uma ilha remota com a missão de realizar a manutenção de um farol. Com o passar dos dias, a rotina desenvolve um confronto entre as personagens, que iniciam uma luta pela sobrevivência.

O longa-metragem apresenta todas as características que identificamos como pertencentes à matriz de Robert Eggers: (1) estética da luz; (2) proporção de tela; (3) fantástico e horror psicológico; (4) rigor histórico e linguístico; (5) folclore e mitologia como estruturas narrativas; (6) tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras e do rosto como veículo de uma expressividade pungente).

As características (4) e (5), estão presentes no roteiro original da obra. Temos uma história inspirada em Edgar Allan Poe, que retrata fielmente o idioma nativo e as gírias dos marinheiros, assim como fidelidade na fotografia (cenário e figurino) da época. Outra obra presente é o quadro *Hipnose* (1904) do pintor alemão Sascha Schneider, observamos confluências entre a pintura e sua simbologia na narrativa fílmica. Cada uma das seis características é identificada na análise fílmica.

5.1 PERSONAGENS

O elenco reduzido de *O Farol* (2019) é uma das características marcantes do filme, enfatizando a relação entre as duas personagens. Elas são Thomas Wake (interpretado por Willem Defoe) e Thomas Howard (interpretado por Robert Pattinson).

Wake é o faroleiro veterano, seguidor das regras, e de acordo com ele próprio, o único permitido a entrar na área da lanterna. Wake assume uma figura patriarcal e tirânica em relação a Howard. Certas características também podem vincular Wake ao deus grego Proteu, também conhecido como *Velho do Mar*, personagem da mitologia grega, que se transforma em qualquer criatura para proteger seus segredos.

Howard, por sua vez, tende a ser uma personagem mais complexa. Ele assume a alcunha de Ephraim Winslow após matá-lo e assumir seu lugar. Howard é dominado pela culpa e pelas incertezas de assumir o papel de faroleiro, também mostrando paranoia e uma repressão. Tal como na mitologia grega temos Prometeu que desejava a luz proibida, Howard deseja subir no último andar do farol, mas é rejeitado por Wake. Sua morte também tem relação com a punição de Prometeu, pois Howard também é morto por aves comendo seu corpo, assim como teria acontecido com Prometeu, em que todos os dias uma águia vinha devorar seu fígado como punição dada por Zeus por ter levado o fogo para a humanidade.

Duas outras personagens também aparecem e possuem uma certa relevância na narrativa. A sereia (interpretada por Valeriia Karaman) serve como uma ilusão paranoica de Howard de seus reprimidos desejos sexuais; e o verdadeiro Ephraim Winslow (interpretado por Logan Hawkes) também aparece para Howard em uma alucinação, ilustrando seu sentimento de culpa.

E por fim, a personagem mais desejada por todos, a lâmpada do farol. Identifica-se como uma personagem por assumir um papel de superioridade e amante das personagens.

5.2 DESCRIÇÃO FÍLMICA

TABELA 3 – DESCRIÇÃO DAS CENAS DE O FAROL (2019)

CENA	TÍTULO DA CENA	DESCRIÇÃO
1	Abertura vinhetas	Vinhetas das produtoras, distribuidoras em preto e branco.
2	Título do filme	Escuro com som de buzina ao fundo. Título do filme.
3	Barco chega à costa	Barco com Ephraim e Thomas chega à costa.
4	Caminhada ao farol	Ephraim e Thomas caminham ao farol, cruzando com os faroleiros anteriores. <i>Close</i> em Ephraim e Thomas. Ephraim observa o barco deixando a ilha.
5	Conhecimento dos faroleiros do farol	Ephraim entra no farol e acende um cigarro. Ephraim caminha pela acomodação. Ephraim adentra ao dormitório onde está Thomas. Ephraim senta na cama, observa o buraco no colchão, e retira a estátua de sereia.
6	Casa das máquinas (1)	Ephraim coloca carvão na fornalha.
7	Jantar (1)	<i>Close</i> na comida. Thomas oferece um brinde a Ephraim, que recusa. Ephraim joga a bebida fora e se serve de água da torneira. Ephraim e Thomas fazem o brinde, Ephraim bebe a água e cospe. Thomas ri e explica as obrigações de Ephraim. Ephraim e Thomas discutem sobre os turnos no farol.
8	Casa das máquinas (2)	Ephraim fica irritado com o barulho do farol enquanto coloca carvão na fornalha.
9	Plano sequência no farol	Plano sequência subindo à luz do farol. Thomas se despe e oferece uma bebida à lente de Fresnel.
10	Cadáver na praia e aparição da sereia	Ephraim deixa o farol e acende um cigarro. Ephraim caminha vagarosamente ao avistar troncos na praia.

		Os troncos dão espaço à um cadáver boiando na água. Ephraim entra na água e caminha até o corpo. Ephraim é puxado para debaixo d'água. Sereia dá seu canto debaixo d'água.
11	Primeira troca de turno	Ephraim acorda em sua cama. Thomas dá instruções à Ephraim e se deita dormir.
12	Limpeza da cisterna	Ephraim carrega saco de produtos químicos. Ephraim despeja os produtos químicos na cisterna. Os produtos se misturam à água.
13	Conserto do telhado / Ephraim espia Thomas (1)	Ephraim sobre as escadas ao telhado do alojamento. Ephraim remove uma telha. Ephraim espia Thomas se masturbando.
14	Confronto Ephraim x gaivota (1)	Ephraim leva carrinho-de-mão. Ephraim se depara com gaivota. Ephraim joga pedra em gaivota.
15	Ephraim leva barril de óleo ao farol	Ephraim observa a altura da torre do farol. Ephraim sobe escada com tanque de óleo. Ephraim especula sobre subir na cúpula. Thomas confronta Ephraim. Thomas sobre à cúpula.
16	Jantar (2)	Thomas e Ephraim brindam. Thomas conta a Ephraim sobre seu antigo parceiro faroleiro. Thomas e Ephraim discutem sobre a gaivota. Thomas dá tapa em Ephraim.
17	Ephraim se masturba no quarto	Ephraim lê livro deitado na cama. Gaivota desconcentra Ephraim. Estátua de sereia se ilumina pela luz no luar. Ephraim se masturba.
18	Ephraim observa Thomas no farol	Ephraim deixa a acomodação. Ephraim observa Thomas nu na cúpula.
19	Ephraim leva carrinho-de-mão (1)	Ephraim leva carrinho de mão por terra com gaivotas ao fundo.
20	Ephraim e Thomas discutem (1)	Thomas reclama da limpeza de Ephraim.

		Ephraim passa pano no tanque de óleo.
21	Ephraim leva carrinho-de-mão (2)	Ephraim leva carrinho-de-mão na chuva e o derruba.
22	Jantar (3)	Ephraim e Thomas jantam em silêncio.
23	Ephraim e Thomas pintam torre do farol	Ephraim pinta torre do farol. Thomas o segura por uma corda. Thomas abaixa corda de Ephraim. Corda arrebenta e Ephraim cai. Ephraim acorda do desmaio. Gaivota bica a perna de Ephraim.
24	Ephraim espia Thomas (2)	Thomas escreve em livro. Thomas guarda livro no armário e tranca. Ephraim espia Thomas.
25	Ephraim e Thomas conversam	Ephraim e Thomas conversam sobre a vida.
26	Ephraim observa farol	Ephraim observa o farol durante a noite.
27	Afazeres matinais	Ephraim limpa maquinário do farol. Thomas faz anotações e sobre à cúpula.
28	Ephraim não consegue dormir	Ephraim se debate na cama ao lado da estátua de sereia.
29	Ephraim espia Thomas (3)	Ephraim sobre a torre do farol. Ephraim espia Thomas se masturbando na cúpula. Ephraim se afasta do esperma de Thomas. Ephraim se assusta com os tentáculos.
30	Confronto Ephraim x gaivota	Ephraim se dirige à torneira. Ephraim observa a qualidade da água e desiste. Ephraim deixa o alojamento e vai à cisterna. Ephraim observa a gaivota morta dentro da água. Ephraim é confrontado pela gaivota. Ephraim mata a gaivota. Outras gaivotas cantam mais forte. Vento aumenta de intensidade, retratado no catavento acima da cúpula do farol
31	Thomas conversa com Ephraim	Ephraim limpa maquinário. Thomas fala com Ephraim sobre o vento.

		Thomas questiona comportamento de Ephraim.
32	Preparatórios para a tempestade	Ephraim e Thomas pregam tábuas na janela do alojamento. Ephraim e Thomas pescam lagostas.
33	Jantar (4)	Ephraim aceita brinde de Thomas. Ephraim e Thomas bebem. Ephraim e Thomas cantam bêbados. Ephraim e Thomas conversam e discutem. Thomas fala seu nome a Ephraim.
34	Ephraim acorda da bebedeira	Ephraim acorda e procura por água.
35	Ephraim é debochado pelas gaivotas	Ephraim leva os penicos às pedras. Ephraim joga os excrementos do penico que voltam em seu rosto. As gaivotas emitem sons semelhantes a risadas.
36	Ephraim leva carrinho-de-mão (3)	Ephraim leva carrinho-de-mão na chuva.
37	Ephraim abastece fornalha com carvão	Ephraim joga carvão dentro de fornalha.
38	Encontro de Ephraim com a sereia	Ephraim leva carrinho-de-mão na chuva. Ephraim avista algo nas pedras. Ephraim apalpa a sereia. A sereia ri e emite seu som a Ephraim. Ephraim corre. Ephraim adentra alojamento e encontra Thomas. Thomas dá instruções a Ephraim.
39	Ephraim e Thomas observam mar	Ephraim e Thomas observam o mar sob chuva intensa.
40	Ephraim e Thomas discutem (2)	Ephraim e Thomas adentram ao alojamento. Thomas diagnostica a chuva. Ephraim e Thomas discutem sobre como agir.
41	Ephraim e Thomas resgatam suprimentos de emergência	Ephraim e Thomas cavam buraco em frente a torre do farol. Ephraim retira caixa de madeira do buraco. Ephraim abre a caixa de garrafas.
42	Ephraim e Thomas discutem (3)	Ephraim questiona veracidade da história de Thomas. Thomas questiona segredos de Ephraim.

		Ephraim reclama da comida. Thomas o amaldiçoa em nome de Netuno.
43	Ephraim espia Thomas (3)	Ephraim espia a cúpula do farol.
44	Ephraim tenta invadir cúpula	Ephraim tenta arrombar o portão da cúpula sem sucesso.
45	Ephraim tenta roubar caderno	Ephraim arromba armário de Thomas. Ephraim não encontra caderno de anotações. Ephraim se aproxima de Thomas dormindo para roubar o caderno. Ephraim avista a chave do portão da cúpula. Ephraim tira faca e se aproxima de Thomas. Thomas acorda, Ephraim esconde faca. Thomas ordena que Ephraim volte a trabalhar.
46	Ephraim leva carrinho-de-mão (4)	Ephraim leva carrinho-de-mão na chuva, muita água no carrinho e uma garrafa de bebida junto. Ephraim tenta beber água da chuva.
47	Montagem de Ephraim e a sereia	Ephraim trabalha no maquinário enquanto bebe. Ephraim recolhe a gaiola de lagostas. Ephraim faz sexo com a sereia. Ephraim se masturba com a estátua da sereia. Ephraim joga estátua de sereia no chão. Ephraim esfaqueia estátua de sereia. Ephraim abre gaiola de lagosta e percebe a cabeça decepada.
48	Ephraim e Thomas bebem	Ephraim e Thomas bebem agressivamente. Ephraim e Thomas cantam e dançam. Ephraim e Thomas dançam abraçados. Ephraim e Thomas lutam. Ephraim e Thomas se abraçam e conversam.
49	Confronto Ephraim x Thomas	Ephraim conta sua história sentado na cama.

		Ephraim percebe que Thomas não está a sua frente. Câmera percorre alojamento, torre e cúpula do farol. Ephraim está na cúpula debaixo da chuva. Ephraim avista corpo no chão. Ephraim vê a si mesmo no corpo. Thomas, nu, confronta Ephraim.
50	Thomas descende à insanidade	Ephraim corre na chuva. Ephraim arrasta bote para fora do galpão. Thomas destrói bote com machado. Ephraim foge para o alojamento, Thomas o acompanha.
51	Ephraim confronta Thomas (1)	Thomas finca machado na mesa. Ephraim joga estátua de sereia quebrada no chão. Ephraim entrega faca a Thomas. Thomas quebra a faca. Thomas senta na cadeira e questiona a sanidade de Ephraim. Ephraim senta no sofá.
52	Ephraim prepara bebida na torre do farol	Ephraim prepara bebida de querosene e mel. Thomas bebe a bebida. Ephraim e Thomas gritam.
53	Mar revoltado invade a ilha	Vento forte balança luz do alojamento. Imagens do mar revoltado. Ephraim e Thomas riem debaixo da mesa enquanto bebem. Onda forte quebra a janela do alojamento.
54	Ephraim lê caderno de Thomas	Imagem do alojamento destruído. Thomas acorda em meio aos escombros. Ephraim deixa o alojamento. Ephraim tenta urinar em penico. Ephraim vomita. Caderno de Thomas aparece boiando. Ephraim lê caderno de Thomas. Ephraim quebra relógio.
55	Ephraim confronta Thomas (2)	Thomas tenta ascender cachimbo. Ephraim aparece com fósforo. Ephraim discute com Thomas. Ephraim lê o caderno a Thomas enquanto arranca suas páginas.

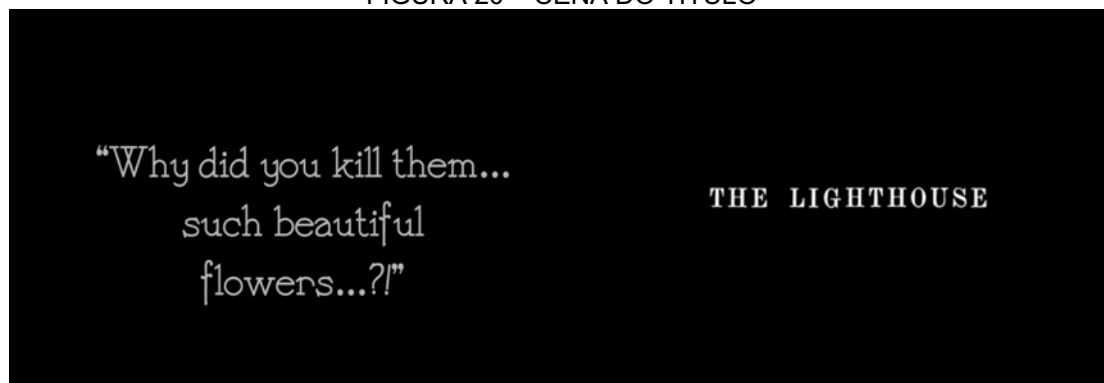
		Ephraim joga caderno na parede. Ephraim se ajoelha a Thomas implorando para ir à cúpula. Ephraim chora. Thomas humilha Ephraim. Ephraim e Thomas lutam. Thomas se transforma no antigo faroleiro. Thomas se transforma na sereia. Thomas se transforma em um monstro. Ephraim é enforcado por tentáculos. Ephraim soca o rosto de Thomas. Ephraim ordena Thomas a latir. Thomas late.
56	Ephraim enterra Thomas e rouba a chave	Ephraim leva Thomas, em uma coleira. Thomas entra no buraco cavado. Ephraim joga terra no buraco. Thomas fala com Ephraim enquanto recebe terra ao rosto. Ephraim entra no buraco e rouba a chave do corpo de Thomas.
57	Ephraim observa a cúpula	Ephraim sobe as escadas da torre do farol.
58	Morte de Thomas	Ephraim entra no alojamento. Thomas ataca Ephraim com um machado. Ephraim bate em Thomas com uma chaleira. Ephraim mata Thomas com o machado.
59	Ephraim adentra a cúpula do farol	Ephraim se arrasta pelas escadas da torre do farol. Ephraim abre o portão da cúpula. Ephraim observa a lâmpada do farol. Lente de Fresnel abre uma portinhola. Ephraim coloca a mão dentro da lâmpada e grita. Ephraim cai escada abaixo na torre do farol.
60	Ephraim é devorado por gaivotas	Ephraim ensanguentado tem sua barriga devorada por gaivotas.

FONTE: A autora (2026).

5.3 ANÁLISE FÍLMICA

O filme é apresentado utilizando a proporção da tela em (1.19:1), uma característica que compõe a matriz estilística de Eggers, (2) *proporção de tela*. Em *O Farol*, o formato reduzido do quadro reforça a sensação de claustrofobia e intensifica a relação entre os corpos e o espaço, que contribuem para a construção de sensações de confinamento e opressão. O filme possui uma paleta de cores monocromática. O primeiro cenário é composto por muitas névoas e a trilha sonora introduz o suspense, e as inscrições iniciais do nome do filme remetem aos intertítulos dos filmes do expressionismo alemão (ver figura 20).

FIGURA 20 – CENA DO TÍTULO



FONTE: *Nosferatu* (1922) e *O Farol* (2019).

Nas cenas seguintes (identificadas na tabela de descrição como 4, 5 e 6) vemos um navio surgindo no horizonte, somos apresentados às duas personagens de costas olhando para uma ilha. Ao chegaram na ilha, as personagens carregam sua bagagem em direção ao alojamento ao lado de um farol. Vemos a luz do farol sendo refletida, ela é o único elemento iluminando as cenas. As protagonistas olham para a câmera como se estivessem quebrando a *quarta parede*. Novamente, vemos o navio no horizonte, mas agora ele está partindo. A iluminação na residência é baixa, com pouca visibilidade, que atesta a característica proposta na matriz de Eggers: (1) *estética da luz*. Um dos protagonistas começa a explorar a casa, e somos levados a um quarto com duas camas. Howard encontra em seu colchão uma pequena estátua de uma sereia e a guarda em seu bolso. A cena muda para Howard trabalhando. Ocorre uma nova transição de horizonte, agora é a casa no lugar de um navio, as

personagens vão jantar. Sentam-se frente a frente, a luz do lampião no meio da mesa se assemelha a luz refletida pelo farol no início do filme. No jantar, temos o primeiro diálogo das personagens (identificada na tabela de descrição como 7), Thomas Wake já demonstra uma superioridade, querendo controlar os turnos, deixando bem claro que apenas ele cuidaria da lâmpada do farol, proibindo Howard de ir até lá. Temos uma nova transição de horizonte, agora é o farol que está no centro da cena, Ephraim não aguenta os sons que as máquinas emitem enquanto está trabalhando, a câmera faz um *contra-plongée* mostrando o cenário das escadas até o farol, e vemos Wake extasiado apreciando a lâmpada. Nesta cena temos a primeira passagem da lâmpada do farol como uma personagem (ver figura 21).

FIGURA 21 – LÂMPADA PERSONAGEM



FONTE: *O Farol* (2019).

Na cena (identificada na tabela de descrição como 10), Ephraim caminha ao ar livre e temos a presença de duas características identificadas como pertencentes à matriz de Eggers: (3) *fantástico e horror psicológico* e (6) *tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras e do rosto como veículo de uma expressividade pungente)*. A presença do fantástico ocorre quando Ephraim vê uma sereia nadando no mar e acorda em sua cama

sem saber se era um sonho ou realidade, e o rosto como veículo de uma expressividade pungente é evidenciado quando a personagem enxerga um corpo boiando no mar (ver figura 22).

FIGURA 22 – CORPO E SEREIA

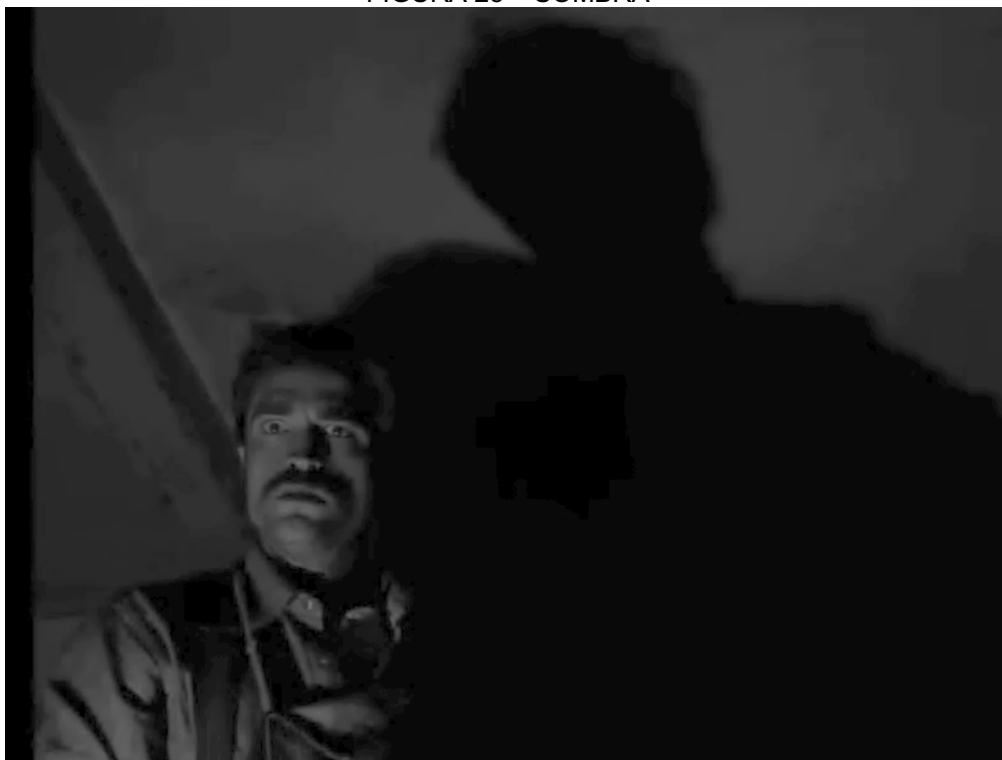


FONTE: *O Farol* (2019).

Na cena (identificada na tabela de descrição como 16), no jantar, novamente Wake tenta convencer Ephraim a beber bebida alcoólica, Wake demonstra sua agressividade e bate em Howard. O motivo da briga é por ele ter espantado uma ave marinha, o que poderia atrair má sorte. Temos a presença

de uma característica da matriz de Eggers (6) *tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras)* a sombra da personagem elevada, como se fosse seu alter ego se sobressaindo no confronto (ver figura 23).

FIGURA 23 – SOMBRA



FONTE: O Farol (2019).

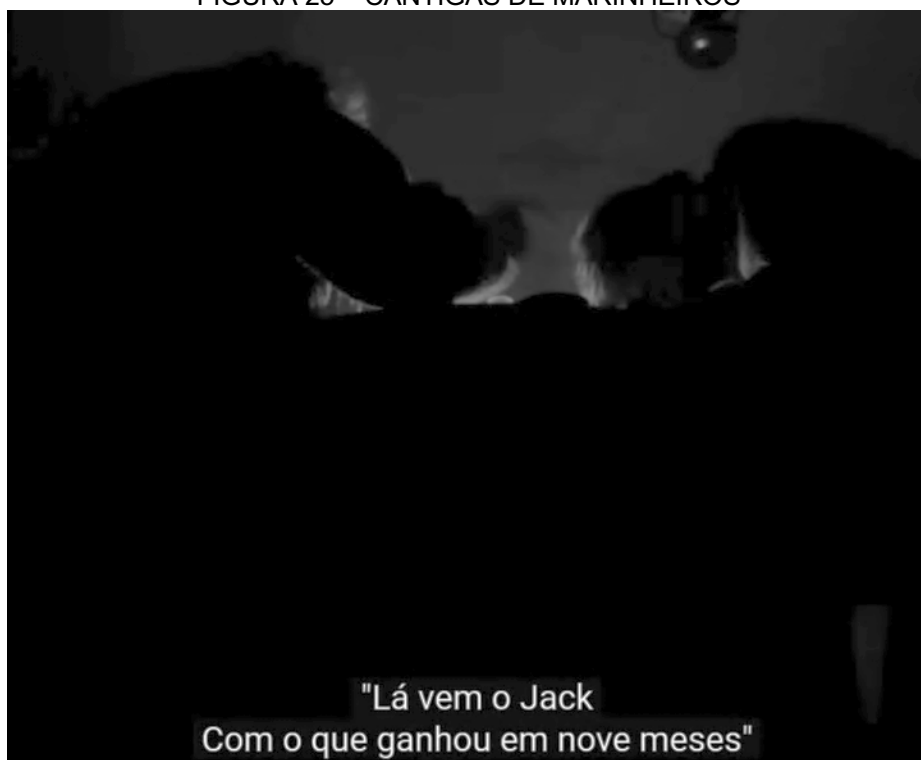
Uma nova transição ocorre: vemos Howard trabalhando, e como no final de todos os dias, terminam os dois no jantar. A frequência da presença dos distúrbios psicológicos começa a aumentar devido à rotina exaustiva e conflitante entre as personagens. Um novo dia de trabalho e novamente no diálogo do jantar Ephraim pede para ser chamado pelo nome Ephraim Winslow e Wake confessa que se considera casado com a lâmpada do farol. Na cena (identificada na tabela de descrição como 29), temos uma nova transição: Ephraim trabalha, enquanto Wake permanece no farol. Ao fim do dia, Howard, curioso, sobe até o andar da lâmpada do farol e escuta o som de Wake masturbando-se para a luz. Temos, assim, a presença de uma característica da matriz Eggers: (3) *fantástico e horror psicológico* e Ephraim vê tentáculos passando pelo chão da lâmpada do farol (ver figura 24). Atormentado ao ir à parte externa trabalhar, Ephraim mata uma ave marinha.

FIGURA 24 – TENTÁCULOS

FONTE: *O Farol* (2019).

Chegando ao fim do período de Ephraim trabalhando como faroleiro, Wake usa como estratégia a breve chegada do navio para fazer Ephraim ajudá-lo em novas reformas. Na cena (identificada na tabela de descrição como 33), no jantar, por ser o último dia, Wake convence Ephraim a beber com ele. Os dois ficam bêbados e começam a cantar cantigas de marinheiros. Temos, então a presença de uma característica da matriz de Eggers: (4) *rigor histórico e linguístico*, os dois começam a brigar porque Ephraim questiona nunca ter trabalhado cuidando da luz (ver figura 25).

FIGURA 25 – CANTIGAS DE MARINHEIROS

FONTE: *O Farol* (2019).

Na cena (identificada na tabela de descrição como 38), ao acordarem bêbados, Ephraim vai ao rochedo esvaziar os penicos. Sob temporal, ele continua seus trabalhos de faroleiro e temos novamente a presença da matriz de Eggers: (3) *fantástico e horror psicológico*, ele encontra uma seria desmaiada no rochedo, ela sorri para ele, e ele sai correndo de seus gritos (ver figura 26).

FIGURA 26 – SEREIA

FONTE: *O Farol* (2019).

Ephraim volta para dentro da residência sem saber se era um sonho ou realidade, as personagens se arrumam para esperar o navio, porém, devido a

tempestade, o navio não veio. Wake se exalta ao ver que a água inundou o depósito de mantimentos, e os dois começam a discutir porque o barco não veio buscá-los. Uma nova transição para o exterior, as personagens estão cavando no jardim para pegar um baú com mantimentos e voltam para o interior do farol. Ephraim pega uma faca e esconde em seu bolso, ele tem distúrbios psicológicos pela falta de comida e surta com Wake. Uma nova transição apenas com a luz do farol iluminando o cenário, Ephraim está transtornado e olhando o vazio, subindo a torre para tentar arrombar a entrada do andar onde se encontra a lâmpada do farol. Sem sucesso, vai à Wake que está dormindo para tentar pegar a chave. Wake acorda e Ephraim não consegue a chave. Na cena (identificada na tabela de descrição como 47), uma nova transição ocorre e Ephraim atinge o ápice da característica (3) *fantástico e horror psicológico* da matriz de Eggers, realizando um ato sexual com a sereia imaginária (ver figura 27).

FIGURA 27 – EFEITO FANTÁSTICO



FONTE: *O Farol* (2019).

Sem mantimentos, as personagens se alimentam apenas de bebidas alcoólicas, e agora as conversas do jantar se tornaram os dois dançando e cantando cantigas de marinheiros, e as personagens entram em combate físico e mental. Uma nova transição ocorre realizando um *contra-plongée* nos pés de Ephraim sentado na cama. Howard conta a história de como roubou o nome *Ephraim Winslow* para ele e percebe que Wake desapareceu. Uma nova transição mostra as escadas do farol distorcidas, os distúrbios psicológicos

fazem a personagem transitar entre sonho e realidade, a única personagem que continua intacta é a lâmpada do farol. Ocorre uma cena que se assemelha ao quadro *Hipnose* (*Hypnosis*, 1904) do pintor alemão Sascha Schneider. Esta intermedialidade entre o quadro e o filme assume uma função simbólica que é possível associar à consciência, principalmente em relação à luz. O ego através da personagem Wake é manifestado por meio da vigilância, do controle, da preservação da ordem, principalmente em sua obsessão em proteger a lâmpada do farol. No quadro, a figura detentora do poder é semelhante a um mago, projetando o feixe luminoso que subjuga o homem nu ajoelhado. Nas duas obras, o ponto de atenção principal é a luz (ver figura 28).

FIGURA 28 – HIPNOSE



FONTE: Meisterdrucke (2026)⁴¹ e *O Farol* (2019).

Uma nova transição mostra o mar agitado, as personagens acordam na residência, estão bêbadas e a casa está alagada. Howard encontra o relatório de Wake sobre seu trabalho e se revolta com as avaliações que recebeu, as personagens entram em confronto verbal e a discussão se torna agressão física. Howard entra em conflito com seus distúrbios psicológicos. Na cena (identificada na tabela de descrição como 55) temos novamente a presença da característica (3) *fantástico e horror psicológico* da matriz de Eggers, Howard vê Wake se transformar na sereia com os tentáculos que viu na luz do farol (ver figura 29).

⁴¹ Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Sascha-Schneider/322765/Hipnose.html>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

FIGURA 29 – SEREIA WAKE

FONTE: *O Farol* (2019).

Após a briga, Howard começa a tratar Wake como se fosse um cachorro na coleira, o joga em uma cova e começa a enterrá-lo vivo. Howard rouba a chave da luz do farol. Wake consegue sair da cova e ataca Howard com um machado. Howard acaba enfiando o machado no rosto de Wake, que não resiste e morre. Na cena (identificada na tabela de descrição como 59), uma nova transição ocorre mostrando a parte interna de um corredor, vemos Howard com petróleo no rosto indo realizar seu desejo de conhecer a lâmpada do farol. Ele abre a porta, adentra ao ambiente e acontece o primeiro contato de Howard com a personagem-lâmpada. A personagem-lâmpada seria uma entidade superior, retratada como um ser místico na narrativa. Ela é o desejo de todas as personagens e também a responsável por todo o mistério. Howard, ao tocar na lâmpada, entra em distúrbios psicológicos, novamente aparecendo a característica: (3) *fantástico e horror psicológico* da matriz de Eggers (ver figura 30).

FIGURA 30 – A LÂMPADA

FONTE: *O Farol* (2019).

Na cena final (identificada na tabela de descrição como 60), uma nova transição em *fade-in* branco, mostra Howard nu sob o rochedo sendo atacado pelas aves marinhas, o filme termina com uma transição de *fade-in* preta (ver figura 31).

FIGURA 31 – A VINGANÇA DAS AVES



FONTE: *O Farol* (2019).

Esta cena final do filme, com Howard nu é um encerramento do ciclo que podemos relacionar novamente ao quadro *Hipnose* (1904). A personagem se entregou à luz e termina consumido por ela. Existem diversos temas que poderiam ser abordados ao analisar *O Farol* (2019). Entre eles, por exemplo, a divisão hierárquica do trabalho e a lógica disciplinar. A relação entre Wake e Ephraim/Howard é a microestrutura autoritária que seria típica do capitalismo. Wake monopoliza conhecimento, autoridade e prestígio simbólico (subir ao farol), enquanto Ephraim/Howard ocupa a posição de trabalhador braçal subordinado. Wake regula os horários, a alimentação, o consumo de álcool, o comportamento, e o acesso ao espaço superior do farol. A luz é monopolizada pelo supervisor, assim, o topo da torre constitui um espaço de sacralização da autoridade. Outro exemplo seria o isolamento social como desintegração da identidade. Também é possível identificar aquilo que Émile Durkheim (1963) chamou de anomia, isto é, uma situação em que normas sociais perdem estabilidade e deixam de organizar a experiência individual. Gradualmente, é

visto que as personagens de *O Farol* (2019) perdem distinção entre realidade e delírio; confundem memória e fantasia; e tornam-se incapazes de sustentar identidades coerentes.

Sendo assim, é possível interpretar que o filme não apenas trata de elementos mitológicos, como já citadas as influências da mitologia grega na obra, mas também nas relações sociais espelhadas no microcosmo da ilha e seu farol. O relacionamento entre Wake e Ephraim/Howard seria o reflexo da sociedade que a narrativa do filme está inserida, desde seu relacionamento profissional, quanto pessoal; tanto do relacionamento de ambos, quanto deles com o farol, que, assim como mencionado anteriormente também pode ser considerado uma personagem. O relacionamento interpessoal entre as personagens, ainda que extremo e conflituoso, é um relacionamento, e por isso se aplicam regras já anteriormente teorizadas como no caso de Durkheim, ou se formos analisar a relação trabalhista entre os dois personagens também podemos basearmo-nos em uma influência marxista de análise entre os dois.

Em *O Farol*, Robert Eggers não reproduz os procedimentos do expressionismo alemão, mas os reorganiza em uma nova configuração estética, apresentando processos de atualização no cinema contemporâneo. Diferentemente da deformação explícita dos cenários observada em obras como *O Gabinete do Dr. Caligari*, o inquietante emerge em *O Farol* por meio da atmosfera claustrofóbica, do uso expressivo da luz e da sombra, da proporção da tela e da construção subjetiva da narrativa, marcada pela hesitação constante entre realidade, delírio e sobrenatural. Neste contexto, o horror psicológico assume papel central, articulando-se ao fantástico como elemento recorrente da matriz estilística apresentada na filmografia de Robert Eggers, na qual personagens em estados de isolamento, culpa ou ruptura psicológica passam a experimentar universos instáveis e ambíguos. Assim, o expressionismo manifesta-se menos como citação estética ou homenagem direta e mais como permanência transformada, sendo atualizado a partir das inquietações contemporâneas relacionadas à subjetividade, à loucura, ao isolamento e à dissolução de percepção. *O Farol* demonstra, portanto, que o expressionismo alemão permanece operante no cinema do século XXI, não como repetição histórica, mas como linguagem estética passível de atualização, uma atualização que não deixa de ser diferenciante.

6 ATUALIZAÇÕES DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO: *NOSFERATU* (2024)

Neste capítulo apresentamos as atualizações do expressionismo alemão no cinema contemporâneo, utilizando como objeto de pesquisa o filme *Nosferatu*. Conforme abordado no capítulo de percursos metodológicos, para realizar a análise utilizamos os quatro passos da metodologia de análise de estilo de um filme de Bordwell e Thompson (2013). Iniciamos com o primeiro passo, descrevendo as cenas do filme para visualizá-lo como um todo. Em seguida, em relação aos demais passos, realizamos uma análise fílmica voltada à identificação dos elementos da matriz estilística de Eggers.

O filme *Nosferatu* (2024) é uma realização do cineasta Robert Eggers, um *remake* do *Nosferatu* (1922), tendo o seu roteiro baseado no livro *Drácula* de Bram Stoker e no roteiro do filme de Murnau, *Nosferatu* (1922). A narrativa envolve Thomas Hutter (Nicholas Hoult) e sua esposa, Helen Hutter (Lily-Rose Depp). Hutter viaja até a Transilvânia com o objetivo de realizar uma venda imobiliária para Conde Orlok (Bill Skarsgård).

Robert Eggers não foi o único cineasta a realizar uma nova versão de *Nosferatu*. Em 1979, Werner Herzog realizou *Nosferatu, o Vampiro da Noite*. Ao refletir sobre a realização de *Nosferatu* (2024), Kevin Jackson (2024) destaca o lugar ocupado pela obra no contexto contemporâneo de revisitações e reinterpretações de clássicos cinematográficos:

Este *remake* de *Nosferatu* surge num momento em que há uma tendência crescente no cinema para visitar e reimaginar filmes clássicos com uma perspectiva moderna, mantendo sua relevância cultural e apresentando tais obras para novas gerações. A combinação do estilo visual imersivo de Eggers com a rica herança do material original tem o potencial de criar uma produção audiovisual que não apenas homenageia, mas possui liberdade para atualizar um dos pilares do cinema de terror (Jackson, 2024, p. 229, grifo do original).

A observação de Jackson aproxima-se da perspectiva adotada nesta pesquisa, ao compreender que a retomada de *Nosferatu* por Eggers não se limita a uma reprodução do filme de Murnau, mas envolve um processo de atualização estética. Neste sentido, *Nosferatu* (2024) apresenta características que identificamos como pertencentes à matriz estilística de Robert Eggers, as quais serão examinadas ao longo da análise fílmica.

6.1 PERSONAGENS

É possível dividir as personagens de *Nosferatu* (2024) em dois grupos: o grupo de Orlok e os afetados por suas ações. Assim como em *Nosferatu* (1922), as personagens são diretamente relacionadas com as personagens do livro *Drácula*, de Bram Stoker, tendo seus equivalentes apesar da diferença narrativa.

O protagonista da história se chama Thomas Hutter (interpretado por Nicholas Hoult), ele é empregado de Knock (interpretado por Simon McBurney), este servo de Orlok (interpretado por Bill Skarsgård). Ele é recém-casado com Ellen (interpretada por Lily-Rose Depp) e amigo de Friedrich Harding (interpretado por Aaron Taylor-Johnson). Thomas é baseado na personagem “Jonathan Harker” na obra de Stoker e tem seu perfil relacionado ao protagonista do livro. A principal característica de Thomas é sua fidelidade, tanto a seu trabalho, ao aceitar uma viagem à Transilvânia, quanto à sua esposa e ao seu amigo.

Uma das personagens mais importantes do filme é Ellen, esposa de Thomas e amiga de Anna (interpretada por Emma Corrin). Ela é atormentada por Orlok por meio de suas visões, que resultam em convulsões e possessões. Ela é a personagem que mais se sacrifica, entre os afetados por Orlok, para combatê-lo. Diferente do filme de 1922, Ellen dá sua vida para combater o conde. Ela é baseada na personagem Mina Harker na obra de Stoker.

A família Harding, composta por Friedrich e Anna, são amigos dos Hutter, que os ajudam no momento de embate com Orlok. Ambas as personagens também são retratadas na obra de Stoker: Anna possui o nome de Lucy Westenra e Friedrich chama-se Arthur Holmwood, assim como no filme. No livro, ambos possuem um relacionamento, porém, diferente da obra de Eggers, eles são noivos. Ambos possuem duas filhas, Clara (interpretada por Adéla Hesová, e dublada por Ella Bernstein) e Milena (interpretada por Milena Konstantinova, e dublada por Meredith Diggins).

Existem dois médicos que auxiliam Thomas em sua jornada, Albin von Franz (interpretado por Willem Defoe) e Wilhelm Sievers (interpretado por Ralph Ineson). Siever pratica medicina convencional e é o primeiro a investigar o caso de Ellen. Ele é baseado na personagem John Seward na obra de Stoker. Já Von Franz pratica um tipo diferente de medicina, baseado no ocultismo e no

misticismo. A personagem de Defoe é baseada no Professor Bulwer no filme de 1922, que por sua vez é baseada na personagem Abraham Van Helsing na obra de Stoker.

Por fim, cita-se os principais antagonistas do filme de 2024: Orlok e Knock. Knock é chefe de Thomas e o responsável por vender a Mansão Grünewald para Orlok, que por sua vez é seu mestre. Ele é baseado na personagem Renfield na obra de Stoker. Orlok é abordado por Knock para se mudar para Wisburg por intermédio de Thomas. Ele possui uma ligação espiritual com Ellen, contra a vontade dela própria; não tendo remorso em matar, o que faz com Anna, Clara e Milena. Orlok é baseado originalmente no Conde Drácula, homônimo da obra de Stoker.

6.2 DESCRIÇÃO FÍLMICA

TABELA 4 – DESCRIÇÃO DAS CENAS DE NOSFERATU (2024)

CENA	TÍTULO DA CENA	DESCRIÇÃO
1	Abertura vinhetas	Vinheta das produtoras, distribuidoras em preto e branco.
2	Primeiro contato entre Ellen e Orlok	Ellen reza. Ellen vê a sombra de Orlok na varanda. Ellen caminha pelo jardim. Ellen é enforcada por Orlok.
3	Título do filme	Título do filme. Indicação de passagem de tempo.
4	Ellen conversa com Thomas (1)	Ellen acorda e conversa com Thomas. Thomas beija Ellen. Thomas deixa o quarto.
5	Thomas corre por Wisburg (1)	Thomas corre pela cidade. Informação sobre país e ano aparece em tela. Thomas adentra a Knock & Associados.
6	Thomas recebe seu primeiro afazer	Thomas leva bronca de associado. Thomas conversa com Knock sobre Ellen. Thomas conversa com Knock sobre Orlok. Thomas observa a chuva pela janela.
7	Thomas corre por Wisburg (2)	Thomas corre pela cidade na chuva.
8	Ellen e Thomas conversam	Thomas informa Ellen sobre seu afazer. Ellen joga as flores no chão. Ellen conta seu sonho a Thomas.
9	Thomas e Ellen na carruagem	Thomas e Ellen andam de carruagem.
10	Jantar na casa de Friedrich	Thomas e Friedrich bebem e riem. Thomas e Friedrich observam Ellen brincar com Clara e Louise. Clara e Louise gritam sobre o monstro. Friedrich sobe as escadas com a filha no colo. Thomas e Ellen conversam e se beijam.
11	Ellen conversa com Thomas (2)	Thomas dorme deitado na cama. Ellen corta uma mecha de cabelo.
12	Knock faz ritual	Knock faz ritual para Orlok.
13	Thomas em sua jornada (1)	Ellen se despede de Thomas. Thomas sobe no cavalo e parte.
14	Thomas em sua jornada (2)	Thomas cavalga pelos arredores de Wisburg.
15	Thomas em sua jornada (3)	Thomas observa o precipício.
16	Thomas no vilarejo Roma (1)	Thomas adentra o vilarejo. Crianças cercam Thomas. Thomas passa por músicos.

		Todo o vilarejo ri de Thomas. Thomas oferece dinheiro ao líder.
17	Thomas no vilarejo Roma (2)	Thomas caminha pela residência Roma. Idosa suplica a Thomas.
18	Sonho de Thomas (1)	Thomas observa fogo pela janela. Aldeões levam garota para o sacrifício. Aldeões abrem o caixão. Um aldeão finca a estaca em Orlok. Thomas grita. Os aldeões se viram a Thomas. Thomas acorda na cama. Thomas arranca o pingente. Thomas observa suas botas sujas.
19	Thomas no vilarejo Roma (3)	Thomas deixa a residência e observa o vilarejo vazio.
20	Thomas em sua jornada (4)	Thomas caminha pela montanha. Thomas caminha pela ponte de madeira.
21	Thomas avista a carruagem	Thomas caminha pela encruzilhada. Thomas avista, e se assusta, com a carruagem. Thomas adentra a carruagem.
22	Thomas adentra a carruagem	Thomas respira ofegante dentro da carruagem. A carruagem se locomove ao castelo.
23	Thomas adentra ao castelo	Thomas desperta à porta do castelo. Thomas ameaça bater à porta do castelo e ela se abre. Thomas cumprimenta Orlok. Thomas segue Orlok enquanto portas se fecham.
24	Thomas e Orlok conversam (1)	Thomas segue Orlok pelas escadas. Thomas adentra ao salão. Thomas e Orlok conversam. Thomas senta-se à cadeira. Assistente de Orlok pega os papeis na mesa. Orlok serve vinho a Thomas. Thomas e Orlok conversam. Thomas se corta com a faca. Thomas se assusta com Orlok.
25	Ellen e Anna conversam	Ellen e Anna conversam enquanto caminham.
26	Thomas percebe as marcas	Thomas acorda em frente a lareira apagada. Thomas caminha pelo castelo. Thomas observa ferida no peito com um espelho. Thomas derruba espelho.
27	Thomas e Orlok conversam (2)	Orlok assina contrato. Thomas entrega pingente à Orlok. Orlok pega o baú e tira um saco de

		moedas. Thomas assina contrato. Orlok se levanta e se retira.
28	Thomas corre pelo castelo (1)	Thomas acorda. Thomas abre a cortina. Thomas corre pelo castelo. Thomas abre uma porta com a ajuda de uma pedra. Thomas desce as escadas.
29	Sonho de Thomas (2)	Thomas observa o caixão. Thomas se aproxima do caixão. Thomas abre o caixão. Thomas se assusta. Thomas tenta acertar a picareta em Orlok. Orlok se levanta. Thomas corre.
30	Sonho de Thomas (3)	Orlok cheira pingente. Ellen caminha pelo quarto. Sombra de Orlok encurrala Thomas. Thomas abre a porta. Ellen sai à rua. Orlok morde o peito de Thomas. Ellen cai na rua.
31	Friedrich conversa com Wilhelm (1)	Wilhelm conversa com Friedrich. Ellen geme na cama. Wilhelm aplica éter em Ellen.
32	Thomas corre pelo castelo (2)	Thomas acorda. Thomas foge de cachorros pela janela. Thomas cai pela janela.
33	Ellen conversa com Friedrich	Ellen discute com Friedrich.
34	Ellen convulsiona (1)	Friedrich e Anna conversam. Ellen convulsiona.
35	Knock ataca Wilhelm	Capataz conversa com Wilhelm. Capataz e Wilhelm adentram catacumbas. Wilhelm conversa com Knock. Knock morde a cabeça do pombo. Wilhelm se aproxima a Knock. Knock ataca Wilhelm. Capataz defende Wilhelm.
36	Ellen convulsiona (2)	Ellen tem uma convulsão e é acudida por Wilhelm. Friedrich e Wilhelm conversam.
37	Thomas é acudido por freiras (1)	Freira pega galhos. Thomas permanece deitado à margem do rio. Freiras levam Thomas no colo.
38	Friedrich conversa com Wilhelm (2)	Wilhelm e Friedrich conversam.

39	Thomas é acudido por freiras (2)	Freiras rezam para Thomas. Thomas discute com freiras.
40	Navio com Orlok (1)	Imagem do navio. Caixa com selo de Orlok no convés do navio. Orlok se comunica com Ellen. Knock aparece preso à uma cadeira.
41	Apresentação de Von Franz	Friedrich e Wilhelm caminham por Wisburg. Wilhelm bate à porta de Von Franz. Friedrich e Wilhelm adentram a casa de Von Franz. Von Franz conversa com Friedrich e Wilhelm.
42	Thomas deixa monastério	Thomas deixa monastério com seu cavalo.
43	Navio com Orlok (2)	Marujo entra à cabine e avisa capitão. Capitão corre até Redenko. Outro marujo vomita.
44	Von Franz examina Ellen	Friedrich abre a porta do quarto para Anna, Wilhelm, e Von Franz. Friedrich e Wilhelm tiram amarras de Ellen. Von Franz conversa com Ellen.
45	Ellen em transe	Ellen entra em transe. Von Franz enfia uma agulha no braço de Ellen. Von Franz grita com Ellen. Ellen convulsiona. Ellen se levanta, possuída. Ellen ameaça a todos. Ellen convulsiona novamente.
46	Von Franz fala com Friedrich	Von Franz fala de sua descoberta para Friedrich, Anna e Wilhelm.
47	Navio com Orlok (3)	Marujos jogam corpo no mar. Marujo desce ao porão do navio com um machado. Orlok ataca o marujo.
48	Knock foge	Knock pede ajuda caído no chão. Knock ataca pessoa. Knock corre por Wisburg.
49	Navio com Orlok (4)	Navio enfrenta tempestade.
50	Thomas chega em Wisburg	Ellen percebe presença de Thomas e corre pela casa. Thomas cai do cavalo. Ellen acode Thomas.
51	Ellen acode Thomas (1)	Ellen acode Thomas na cama. Batidas na porta. Friedrich atende a porta.
52	Ratos no navio	Friedrich a guardas andam pela cidade. Friedrich e guardas veem barco acidentado com ratos.

53	Knock fala com Orlok	Knock navega pelos canais de Wisburg. Portões abertos da Mansão Grünewald. Knock se arrasta até Orlok Orlok fala com Knock. Orlok bate em Knock.
54	Ratos na cidade	Ratos infestam Wisburg.
55	Ellen acode Thomas (2)	Ellen fica ao lado de Thomas na cama. Ellen fala com Anna.
56	Von Franz analisa corpo	Wilhelm e Von Franz analisam corpo. Von Franz rapidamente se retira.
57	Sombra de Orlok	Orlok observa Wisburg. Sombra de Orlok sobrevoa Wisburg.
58	Ellen acode Thomas (3)	Thomas tem pesadelos enquanto dorme e afasta Ellen.
59	Anna fala com Ellen	Anna se despede de Clara e Louise que vão dormir. Anna deixa o quarto. Anna se assusta com Ellen. Anna conversa com Ellen na cama.
60	Friedrich fala com Von Franz	Friedrich discute com Von Franz.
61	Anna é atacada por ratos	Ellen se levanta da cama. Ellen caminha à janela. Orlok fala com Ellen. Orlok empurra Ellen no chão. Ellen acorda. Anna é devorada por ratos no chão.
62	Wilhelm caminha por hospital	Wilhelm e enfermeira conversam enquanto caminham pelo hospital.
63	Friedrich acode Anna	Anna sofre de seus ferimentos à cama. Anna fala com Friedrich.
64	Ellen fala com Friedrich	Ellen e Friedrich deixam o quarto. Ellen e Friedrich discutem.
65	Von Franz examina cela	Von Franz examina cela de Knock. Von Franz fala com Wilhelm.
66	Escritório de Knock é vasculhado	Von Franz e Wilhelm arrombam porta de escritório de Knock. Wilhelm e Von Franz procuram objetos. Von Franz encontra santuário. Wilhelm puxa tapete. Desenho no chão é revelado.
67	Thomas e Ellen fogem	Thomas e Ellen fogem pelas ruas de Wisburg.
68	Friedrich fala com Von Franz	Von Franz e Friedrich discutem. Von Franz fala com Wilhelm.
69	Friedrich abraça filhas	Friedrich abraça Clara e Louise.
70	Ellen acode Thomas (4)	Ellen cuida de Thomas. Thomas e Ellen discutem.

		Ellen é possuída. Thomas e Ellen fazem sexo. Thomas e Ellen se abraçam.
71	Von Franz lê livro amaldiçoado	Von Franz lê livro de Knock.
72	Orlok mata Anna	Sombra de Orlok passa por Friedrich. Anna tenta acordar Friedrich. Louise e Clara gritam. Anna corre. Anna abre a porta. Anna grita. Orlok termina de morder Louise. Sombra de Orlok em Anna.
73	Enterro de Anna	Pessoas carregam caixão de Louise, Clara e Anna. Ellen, Thomas, e Wilhelm observam Friedrich. Von Franz fala com Ellen. Friedrich grita com Von Franz. Thomas mostra marca de mordida a Friedrich.
74	Von Franz fala com Ellen	Von Franz, Wilhelm, Ellen, Thomas, e Friedrich conversam em uma carruagem. Ellen caminha com Von Franz e conversam. Thomas chama Ellen.
75	Plano contra Orlok	Carregadores levam caixões pela rua. Ellen observa janela. Ellen fala com Thomas. Thomas beija Ellen. Von Franz fala com Thomas e Wilhelm.
76	Thomas corre por Winsburg (3)	Von Franz, Thomas, e Wilhelm correm pelas ruas de Wisburg.
77	Morte de Friedrich	Friedrich abre a porta do mausoléu. Friedrich deita no caixão de Anna. Friedrich tosse sangue. Friedrich abre o caixão de Anna. Friedrich beija o cadáver de Anna. Thomas, Von Franz, e Wilhelm chegam correndo ao mausoléu. Von Franz ilumina o corpo de Anna e Friedrich. Wilhelm, Von Franz, e Thomas colocam fogo no corpo.
78	Canais de Wisburg	Thomas, Von Franz, e Wilhelm andam com barco pelo canal.
79	Anúncio de Orlok	Orlok anuncia última noite. Ellen se arruma.
80	Thomas invade Mansão Grünewald	Thomas, Von Franz, e Wilhelm correm com tochas em direção da Mansão Grünewald.
81	Ellen convida Orlok	Ellen abre a janela.

82	Morte de Knock	Thomas, Von Franz, e Wilhelm adentram a Mansão Grünewald. Thomas, Von Franz, e Wilhelm avistam os ratos no chão. Thomas, Von Franz, e Wilhelm abrem o caixão. Thomas enfia uma estaca em Knock. Von Franz termina de matar Knock. Von Franz e Thomas discutem. Thomas e Wilhelm saem da Mansão. Von Franz coloca fogo na Mansão.
83	Ellen enfrenta Orlok (1)	Vestida de noiva, Ellen observa o incêndio na Mansão Grünewald. A sombra de Orlok se aproxima de Ellen. Orlok fala com Ellen. Orlok beija Ellen. Orlok morde Ellen na cama.
84	Nascer do sol em Wisburg	Nascer do sol em Wisburg, Thomas corre pela cidade.
85	Ellen enfrenta Orlok (2)	Orlok morde Ellen. Orlok olha para o sol. Orlok cospe sangue. Orlok grita. Thomas acode Ellen. Von Franz pega gato no colo.

Fonte: A autora (2026).

6.3 ANÁLISE FÍLMICA

O filme possui uma paleta de cores frias. Assim como na abertura do filme *O Farol*, em *Nosferatu* as inscrições iniciais do nome remetem aos intertítulos dos filmes do expressionismo alemão e a tipografia utilizada é confluyente com a primeira versão de 1922 (ver figura 32).

FIGURA 32 – TÍTULO NOSFERATU



FONTE: *Nosferatu* (2024).

No início na cena (identificada na tabela de descrição como 2), temos a presença de duas características da matriz de Eggers: (3) *fantástico e horror psicológico* e (6) *tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras e do rosto como veículo de uma expressividade pungente)*. Ellen conversa com a sombra de Orlok e em seus pensamentos é enforcada por ele. Com ela caminhando no jardim, o espectador é indagado se ela está sonhando ou se tudo realmente aconteceu (ver figura 33). Temos o primeiro contato de Orlok com Ellen, em um momento de total controle do Conde.

FIGURA 33 – ELLEN E A SOMBRA



FONTE: *Nosferatu* (2024).

Ano de 1838, na Alemanha, temos uma passagem de tempo de um ano, e Ellen continua apresentando previsões. Ela prevê que seu marido irá conseguir o emprego que está buscando. Thomas, em busca de trabalho, está no escritório Knock & Associados, e nesta cena (identificada na tabela de descrição como 6) temos a presença da característica da matriz de Eggers: (1) *estética da luz*, causando uma maior dramaticidade para a cena (ver figura 34).

FIGURA 34 – KNOCK & ASSOCIADOS

FONTE: *Nosferatu* (2024).

Na cena (identificada na tabela de descrição como 17), temos a sombra sendo citada como uma personagem. Conseguimos observar na fala da anfitriã da cabana os poderes que a sombra tem sobre as pessoas. Nesta cena, temos a presença da característica da matriz de Eggers: (1) *estética da luz*, causando uma maior dramaticidade para a cena (ver figura 35).

FIGURA 35 – SOMBRA PESADELO

FONTE: *Nosferatu* (2024).

No vilarejo Roma, temos a presença de duas características da matriz de Eggers: (4) *rigor histórico e linguístico* e (5) *folclore e mitologia como estruturas*

narrativas. Os diálogos são realizados em romeno (ver figura 36) e na figura 37, temos a presença da lenda vampíresca e o ritual para afastá-la.

FIGURA 36 – ROMENO



FONTE: *Nosferatu* (2024).

FIGURA 37 – RITUAL DE PROTEÇÃO



FONTE: *Nosferatu* (2024).

Nas cenas (identificadas na tabela de descrição como 18 e 21), temos a característica da matriz de Eggers: (3) *fantástico e horror psicológico*. Thomas acorda na cabana sem saber que o ritual que presenciou era um sonho ou realmente aconteceu. E, na cena (identificada na tabela de descrição como 21), somos apresentados à carruagem que, ao buscar Thomas, não tem ninguém

conduzindo-a, sem que saibamos se faz parte ou não de seus delírios (ver figura 38 e 39).

FIGURA 38 – RITUAL



FONTE: *Nosferatu* (2024).

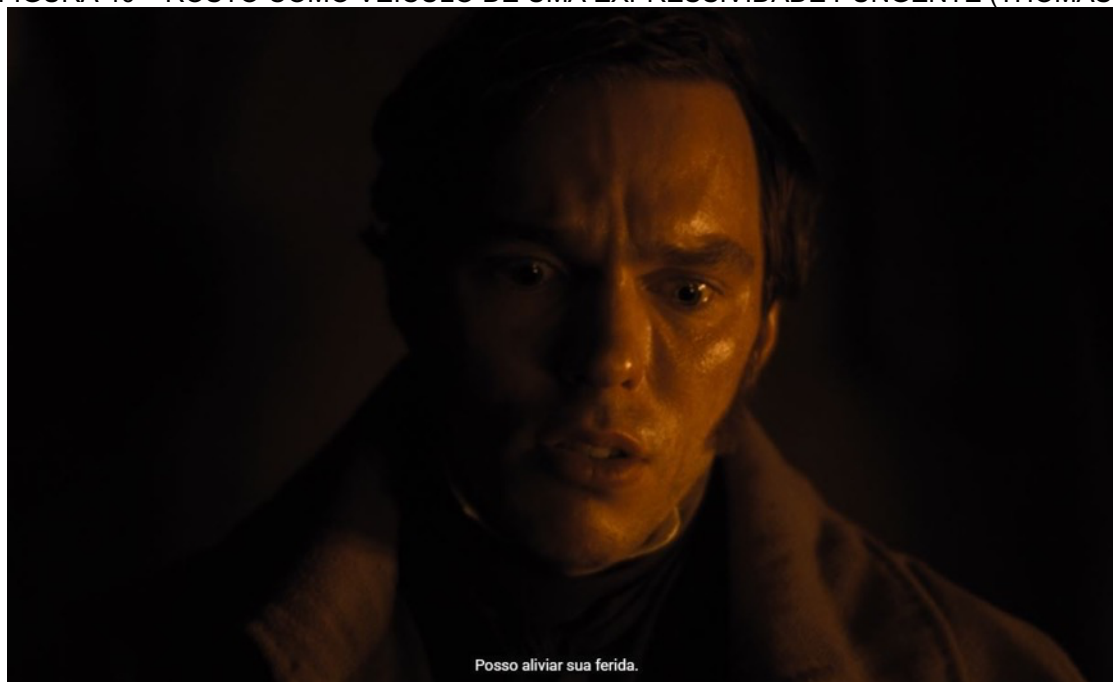
FIGURA 39 – CARRUAGEM



FONTE: *Nosferatu* (2024).

Buscando demonstrar outros elementos da matriz de Eggers, analisa-se a cena (identificada na tabela de descrição como 24). No momento em que Thomas e Orlok estão dentro do castelo, temos a presença da característica da matriz de Eggers: (6) *tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras e do rosto como veículo de uma expressividade pungente)*. Thomas está tenso ao se cortar e perceber a reação de Orlok ao ver o sangue (ver figura 40).

FIGURA 40 – ROSTO COMO VEÍCULO DE UMA EXPRESSIVIDADE PUNGENTE (THOMAS)



Posso aliviar sua ferida.

FONTE: *Nosferatu* (2024).

O interior do castelo é um exemplo da presença da característica da matriz de Eggers: (1) *estética da luz*. Como podemos observar na cena (identificada na tabela de descrição como 24) do interior do castelo, esta característica aumenta a dramaticidade da cena, assim como a tensão que conseguimos perceber ao assistir a obra (ver figura 41).

FIGURA 41 – INTERIOR DO CASTELO



Pegue a escritura. E sente-se.

FONTE: *Nosferatu* (2024).

Na cena (identificada na tabela de descrição como 30), temos novamente a sombra de Orlok como uma personagem. Ela perambula pelo castelo e consegue realizar ações como comandar o corpo das pessoas e abrir portas (ver figura 42).

FIGURA 42 – SOMBRA NO INTERIOR DO CASTELO



FONTE: *Nosferatu* (2024).

A cena (identificada na tabela de descrição como 39), na fala da freira, temos uma nova aparição da sombra sendo mencionada como personagem detentora de poderes (ver figura 43).

FIGURA 43 – FREIRAS



FONTE: *Nosferatu* (2024).

Na cena (identificada na tabela de descrição como 57). Ela percorre toda a cidade, exalando a praga sobre todas as pessoas (ver figura 44).

FIGURA 44 – PRAGA DA SOMBRA



FONTE: *Nosferatu* (2024).

Na cena (identificada na tabela de descrição como 61), temos a presença da característica: (3) *fantástico e horror psicológico*, da matriz de Eggers. Orlok realiza um contato com Ellen e lhe dá um prazo de três noites para ela se

entregar a ele. Ellen acorda como se tivesse sido um sonho e a sombra em formato de mão de Orlok passa pelo rosto da personagem (ver figura 45).

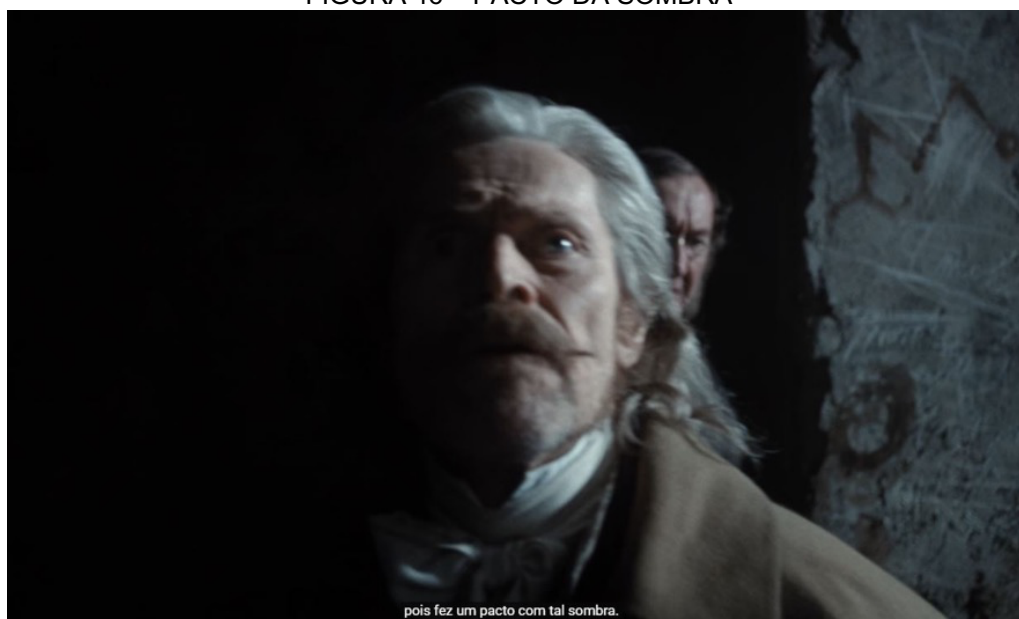
FIGURA 45 – MÃO DE ORLOK



FONTE: *Nosferatu* (2024).

A cena (identificada na tabela de descrição como 65) é novamente um exemplo da sombra mencionada como uma personagem. Os médicos Dr. Von Franz e Dr. Sievers mencionam sobre o pacto com a sombra (ver figura 46).

FIGURA 46 – PACTO DA SOMBRA



FONTE: *Nosferatu* (2024).

Enquanto Murnau, em seu *Nosferatu*, exibe a sombra em uma sequência subindo a escada, na cena (identificada na tabela de descrição como 83), Eggers apresenta a sombra perambulando por todo o ambiente (ver figura 47).

FIGURA 47 – SEQUÊNCIA DA SOMBRA



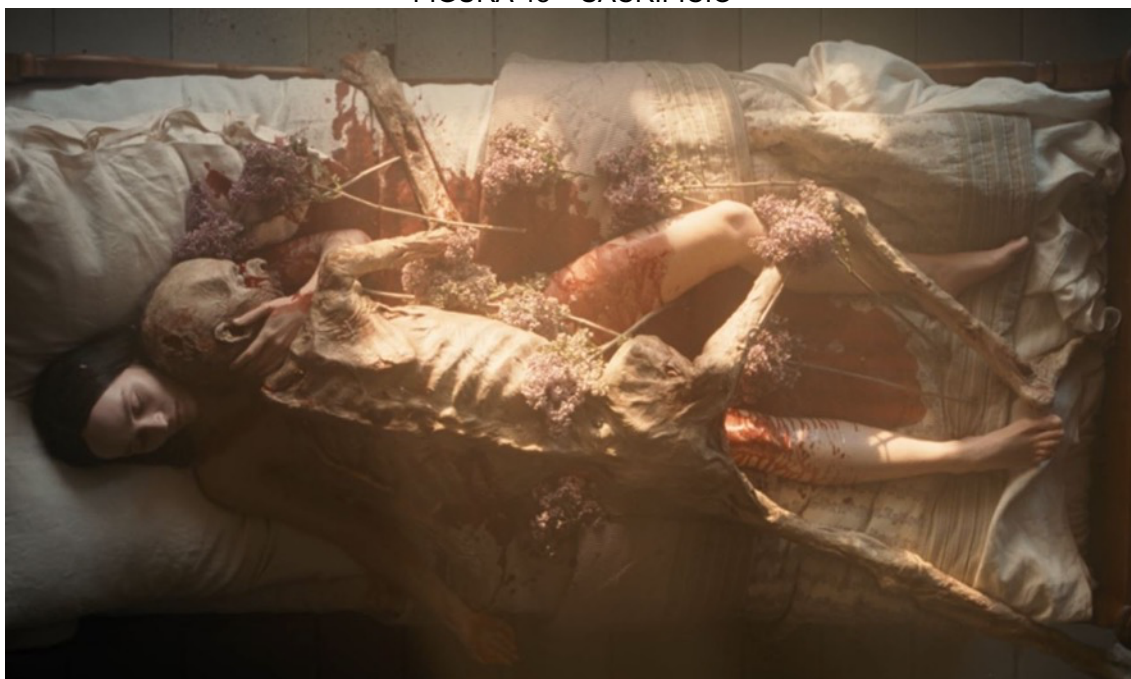
FONTE: *Nosferatu* (2024).

O sacrifício em ambos os filmes analisados de Eggers são o ato final. No filme *O Farol* as personagens se sacrificam pela luz, em *Nosferatu* o sacrifício foi para a sombra. Nas duas obras, os elementos detentores de poder e superioridade com relação as demais personagens são a lâmpada e a sombra, elementos que são escolhidos como tendo forte ascendência sobre os acontecimentos. Eles que agem sobre toda a narrativa, em *O Farol* tudo gira em torno da lâmpada e em *Nosferatu* tudo gira em torno da sombra. Personagens

que conseguem agir na mente das protagonistas, causando um horror psicológico que as leva ao ato final (sacrifício).

A última cena de *Nosferatu* nos remete à última cena do *O Farol*: as personagens com seus corpos nus sendo devorados e expostos a iluminação natural (ver figura 48).

FIGURA 48 – SACRIFÍCIO



FONTE: *Nosferatu* (2024).

Ao analisarmos a versão de Eggers, não podemos deixar de citar as confluências com as versões de Murnau (1922) e de Herzog (1979). A atuação de Lily-Rose Depp no filme *Nosferatu* (2024) pode ser equiparada com a atuação de Isabelle Adjani no filme *Nosferatu: O Vampiro da Noite* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), obra dirigida por Werner Herzog, algo que já foi confirmado pela atriz em entrevista, e que ainda enfatizou a influência do filme *Possessão* (*Possession*, 1981), dirigido por Andrzej Zulawski.

A atuação de Depp no filme não é o único elemento de intermedialidade na obra. *Nosferatu* (2024) obtém o nome de seus personagens direto do filme original *Nosferatu* (1922) dirigido por F. W. Murnau. Já o filme de Herzog (1979), utiliza-se dos nomes da obra *Drácula*, dos escritos de Bram Stoker.

Entre as intermedialidades que Eggers utiliza em seu filme (2024) é possível citar a cena (identificada na tabela de descrição como 25), onde Ellen

(Depp) conversa com Anna (Emma Corrin) em um cemitério praiano. O mesmo cenário é retratado por Herzog onde Lucy (Adjani) pensa em seu marido, e Ellen (Greta Schröder) também pensa no marido (ver figura 49).

FIGURA 49 – CEMITÉRIO PRAIANO



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (1979); *Nosferatu* (2024).

Outra confluência identificada nas três versões de *Nosferatu* (1922, 1979 e 2024), é observada na cena (identificada na tabela de descrição como 20), que pode ser analisada em Thomas seguir a pé, após o encontro com a comunidade Roma, com seu alforje no ombro até encontrar a carruagem enviada por Orlok (ver figura 50).

FIGURA 50 – OS THOMAS



FONTE: FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (1979); *Nosferatu* (2024).

Existe uma diferença no figurino que é utilizado pela personagem Conde Orlok. No filme de 2024, a personagem é baseada no Conde Drácula da obra de Stoker, que por sua vez é baseado em uma figura real, o voivoda Vlad III (ou Vlad Draculea, em romeno) da região de Valáquia (hoje no sudeste da Romênia). A diferença se dá no chapéu utilizado por Orlok (Skarsgård) na ocasião do primeiro encontro dele com Thomas (Nicholas Hoult). Orlok usa um calpaque, chapéu típico da região e dos povos turcos da proximidade geográfica. Na versão de 1922, Orlok (Max Schreck) utiliza uma touca de dormir na ocasião. É possível analisar que o adereço é substituído pelo calpaque na versão de 2024, e simplesmente removido no filme de Herzog (1979). Trata-se da cena (identificada na tabela de descrição como 24) no filme de Eggers (ver figura 51).

FIGURA 51 – CHAPÉU



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (2024).

Na cena (identificada na tabela de descrição como 8), temos uma confluência entre as obras de Eggers (2024) e Murnau (1922), a qual é removida na obra de 1979: são as flores que Thomas dá para Ellen no início da narrativa. A cena se repete, mas na obra de Herzog a interação de Thomas (ou neste caso, Jonathan) e Lucy se dá em uma praia (ver figura 52).

FIGURA 52 – FLORES



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (2024).

A sombra de Orlok pode ser considerada uma característica marcante da personagem. Suas mãos por cima de Thomas estão na obra de 1922. E na obra de 2024, na cena (identificada na tabela de descrição como 57), se dá sob a cidade de Wisburg (ver figura 53).

FIGURA 53 – SOMBRA DE ORLOK



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (2024).

A sombra de Orlok se repete em cenas quase idênticas novamente com os filmes de 1922 e 2024. Na cena (identificada na tabela de descrição como 83), quando Orlok rumo ao quarto de Ellen para enfrentá-la, não apenas em ambos os filmes ela abre a janela provocando o conde, como sua sombra percorre os corredores da casa de Ellen e Thomas (ver figura 54).

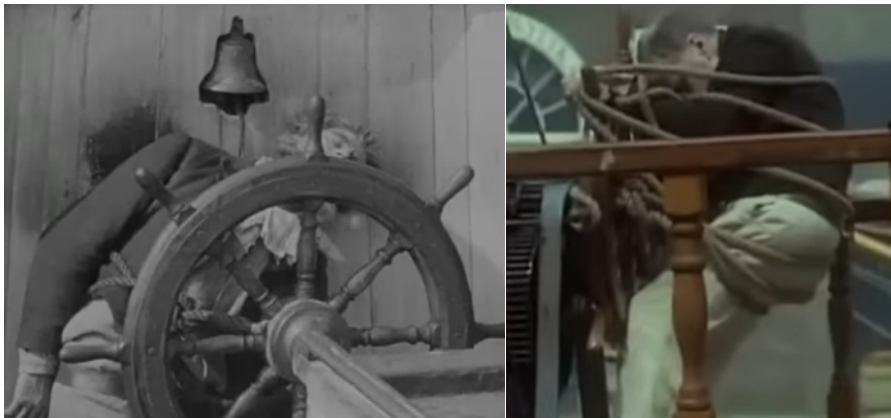
FIGURA 54 – PERAMBULAÇÃO DA SOMBRA



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (2024).

Uma intermedialidade entre a versão de 1922 e 1979 é acerca do capitão do navio em que Orlok vai da Transilvânia à Wisburg (ou Wisborg, na grafia do filme de Murnau). Em ambos os filmes ele é amarrado ao timão do navio. A relação entre o capitão não aparece na versão de 2024 (ver figura 55).

FIGURA 55 – CAPITÃO



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (1979).

Outra cena que se repete nos três filmes (1922, 1979 e 2024) é a dos caixões na cidade por causa da peste ocasionada pelos ratos (ver figura 56).

FIGURA 56 – CAIXÕES



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (1979); *Nosferatu* (2024).

As três obras também possuem confluências da cena (identificada na tabela de descrição como 32), conforme classificação na descrição feita sobre o filme de 2024. Na cena em questão, Orlok aparece no vão da porta de seu castelo e observa a Thomas/Jonathan antes de atacá-lo (ver figura 57).

FIGURA 57 – ATAQUE DE ORLOK



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (1979); *Nosferatu* (2024).

Ao abordar o supracitado Vlad III, também se entende por intermédio de uma análise histórica da personagem, de qual período histórico ele é proveniente. Vlad, o Empalador (epíteto dado ao monarca), governou a Valáquia no século XV. Considerando que o filme se passa no século XIX, Orlok teria aproximadamente mais de 300 anos. Esta informação poderia ser verificada por Raymon McNally e Radu Florescu (1994), quando afirmam que “[...] o Drácula real nasceu em 1431 na Transilvânia, na antiga cidade fortificada alemã de Schassburg (Sighisoara, em romeno)” (McNally; Florescu, 1994, p. 15, tradução livre).⁴²

Ele também representa uma antiga dinastia monárquica, tal como Vlad III, que pertencia a Casa de Draculesti (um braço da Casa de Basarab). Estas não eram as monarquias que dominavam a política romena na época, mas sim a Casa de Ghica.

Mas, por mais intimamente ligado que Drácula estivesse à Transilvânia, suas associações com a Valáquia são uma parte fundamental de sua história. Os ancestrais de Drácula vinham da Valáquia, a mais meridional das três províncias romenas. Foi ali que ele governou em três ocasiões distintas: brevemente em 1448; de 1456 a 1462; e por dois meses em 1476. Foi ali também que se localizava a capital de Drácula: nela estavam o centro de seu poder político, o

⁴² Original em inglês: “The real Dracula was born in 1431 in Transylvania, in the old German fortified town of Schassburg (Sighisoara in Romanian)” (McNally; Florescu, 1994, p. 15).

cenário de muitos de seus horrores e a sede oficial da Igreja Ortodoxa (McNally; Florescu, 1994, p. 29, tradução livre).⁴³

Orlok representa a antiga aristocracia europeia, enquanto Thomas representa a modernidade. É possível ver Orlok como uma representação da aristocracia parasitária, principalmente quando colocamos ele em vínculo com a burguesia local de Wisburg, representado na personagem Knock (Simon McBurney). Esta classe parasitária também pode ser representada literalmente com os ratos chegando à cidade juntamente com Orlok.

A cena (identificada na tabela de descrição como 54) dos ratos infestando a cidade também está representada nas obras de 1922 e 1979 (ver figura 58).

FIGURA 58 – RATOS



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (1979); *Nosferatu* (2024).

Ao analisar Knock, vê-se que ele almeja ser como Orlok, porém, tal como representado na cena (identificada na tabela de descrição como 53), ele sempre será inferior. Na cena (identificada na tabela de descrição como 48), vê-se que Knock também emula Orlok ao morder o pescoço de uma pessoa, como se fosse o conde, entendendo como uma forma nobre de matar alguém. Knock ataca o guarda tanto na versão de 1922 quanto na de 2024. Em ambas as ocasiões ele morde o pescoço do guarda (ver figura 59).

⁴³ Original em inglês: "But no matter how closely Dracula was bound to Transylvania, his associations with Wallachia are a major part of his story. Dracula's ancestors came from Wallachia, the southernmost of the three Romanian provinces. It was here that he ruled three separate times: briefly in 1448; from 1456 to 1462; and for two months in 1476. It was here, too, that Dracula's capital was located: therein lay the center of his political power, the scene of many of his horror, and the official headquarters of the Orthodox Church" (McNally; Florescu, 1994, p. 29).

FIGURA 59 – KNOCK



FONTE: *Nosferatu* (1922); *Nosferatu* (2024).

Existem algumas diferenças na abordagem de Orlok nos três filmes. *Nosferatu*, nos três casos, reflete características políticas advindas de medos atuais das produções de seus filmes. No *Nosferatu* (1922), Murnau coloca Orlok (Schreck) como um monstro pestilencial, com sua imagem vinculada à ratos. Orlok ainda representa o medo do estrangeiro que estava presente durante a Alemanha da República de Weimar (principalmente se considerarmos a tomada e a ocupação do Vale do Ruhr por forças estrangeiras neste período). A abordagem que a sociedade de Wisburg possui diante dos ratos é algo passivo, o que pode representar uma leitura política do que acontecia na Alemanha no período, a aceitação passiva de uma situação de peste. Já o Orlok (interpretado por Klaus Kinski) de Herzog, já possui uma diferença filosófica com sua versão de 1922. Herzog transforma Orlok em uma criatura trágica e melancólica, diferente de suas outras versões. Enquanto Murnau coloca como o medo do estrangeiro uma das principais características de Orlok, Herzog coloca o mal como vindo de algo já estabelecido na cultura europeia e refletido na sociedade como algo que não poderia ser superado. Simboliza-se este pensamento pela cena com as pessoas dançando e jantando na rua em meio à invasão de ratos na cidade, demonstrando a aceitação da corrupção da sociedade europeia em um cenário de pós-fascismo.

Em contrapartida, na obra de Eggers (2024), Orlok (Skarsgård) está mais conectado a uma manifestação de uma estrutura psicológica do que um problema societal do período em que o filme foi produzido. Orlok representa o horror que nasce dentro de uma estrutura patriarcal, a repressão sexual que gera monstrosidade. Seu relacionamento com Ellen vai desde o desejo proibido até

a erotização da destruição, tendo em vista como Orlok é morto no fim do filme. Apesar de não refletir climas políticos no filme, ele reflete a sociedade atual em si abordando autonomia feminina, traumas, e críticas a sociedade patriarcal. Em conclusão das confluências entre os filmes, para Murnau o mal vem de fora; para Herzog o mal já está enraizado na sociedade europeia; e para Eggers, o mal emerge da repressão íntima e das estruturas sociais do desejo.

Por fim, compreendemos *Nosferatu* (2024) como uma atualização do expressionismo alemão no cinema contemporâneo, na medida em que Robert Eggers mobiliza procedimentos associados a esta tradição estética sem, contudo, deixar de diferenciar-se dos filmes expressionistas originais. Diferentemente das obras expressionistas da década de 1920, em *Nosferatu* (2024) o expressionismo não constitui o princípio organizador dominante do cenário, mas manifesta-se de forma difusa em elementos específicos, como o uso expressivo da sombra, a atmosfera de inquietação, a construção do fantástico e a exteriorização visual de estados psicológicos. Em primeiro plano, apresenta-se aquilo que propomos como matriz estilística de Robert Eggers, marcada pelo rigor histórico, pela incorporação de narrativas folclóricas e mitológicas, pelo uso de iluminação natural, pela presença recorrente do fantástico e pela construção de personagens atravessadas por processos de desestabilização psíquica.

Assim como observado em *O Farol*, Eggers não opera uma retomada literal do expressionismo alemão, mas reorganiza determinados procedimentos formais desta tradição em diálogo com inquietações contemporâneas. As aproximações identificadas entre suas obras e o cinema expressionista dos anos 1920 não se configuram como simples referência estética ou homenagem, mas como permanências transformadas, atualizadas em novos contextos narrativos e visuais. Portanto, as análises de *O Farol* e de *Nosferatu*, articuladas à filmografia do realizador, permitem sustentar que o estilo cinematográfico de Robert Eggers apresenta uma tendência expressionista recorrente, perceptível na retomada sistemática de procedimentos formais e temáticos, ao mesmo tempo em que afirma um universo particular estilístico próprio a um autor.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse em pesquisar cinema expressionista alemão me acompanha desde 2017. Após a realização do mestrado, surgiu a inquietação de pesquisar como seria o expressionismo no cinema contemporâneo: encontraríamos um pós-expressionismo? Um neo-expressionismo? No caminhar da pesquisa, após muitas leituras, orientações e a banca de qualificação, chegamos a uma noção de atualização do expressionismo cinematográfico. Noção esta que nos permitiu entrar na filmografia do cineasta Robert Eggers e analisar o expressionismo alemão em suas realizações, o que nos resultou em propor uma matriz estilística para o cineasta, identificando como ocorre esta atualização expressionista em suas obras.

Em busca de investigar esta atualização expressionista, realizamos alguns passos nesta tese. O primeiro passo realizado nesta pesquisa foi o percurso metodológico, onde partimos de um mapeamento das produções cinematográficas do século XXI que apresentavam características do expressionismo alemão. Tal mapeamento nos permitiu identificar o nosso principal *corpus* de pesquisa, a filmografia do cineasta Robert Eggers. O segundo passo foi realizar uma contextualização histórica do expressionismo alemão, necessário para a compreensão do cenário atual em que as obras fílmicas eram produzidas. No terceiro passo, investigamos o estilo *eggersiano* e propomos sua matriz estilística, o que nos permitiu seguir para o quarto passo, no qual realizamos as análises fílmicas demonstrando como ocorriam as atualizações do expressionismo alemão nas obras de Eggers.

É importante destacar que a matriz estilística não constituiu um ponto de partida da pesquisa, mas um resultado da investigação. Somente após a análise da filmografia de Robert Eggers foi possível identificar procedimentos recorrentes em sua linguagem cinematográfica, os quais foram sistematizados na forma de uma matriz estilística. Assim, a matriz emerge da observação das recorrências presentes em seus filmes e passa, posteriormente, a orientar a análise das obras *O Farol* (2019) e *Nosferatu* (2024), permitindo compreender como determinados procedimentos expressionistas são reorganizados em sua filmografia.

Tais capítulos foram necessários para conseguirmos responder o problema de pesquisa que orientou esta investigação, a saber: para além da simples citação de elementos pontuais, até que ponto o reaparecimento de elementos expressionistas poderia caracterizar (ou não) uma atualização do expressionismo cinematográfico em obras como a do cineasta Robert Eggers? A partir deste questionamento, buscamos compreender o expressionismo enquanto fenômeno histórico, artístico e cinematográfico; identificar características recorrentes em sua constituição estética; mapear a matriz estilística de Robert Eggers; e analisar como tais procedimentos são atualizados em sua filmografia.

Ao longo da pesquisa, tornou-se evidente que o expressionismo alemão não pode ser compreendido apenas enquanto movimento artístico circunscrito às primeiras décadas do século XX, tampouco reduzido a um conjunto fixo de convenções visuais frequentemente associadas à deformação cenográfica ou ao exagero teatral. Conforme demonstrado na contextualização histórica apresentada nesta tese, o expressionismo emerge em um cenário marcado por instabilidade política, transformações sociais profundas e crises de ordem subjetiva, constituindo-se em diferentes linguagens artísticas, como uma resposta estética às tensões produzidas pela modernidade. Neste sentido, mais do que uma escola estilística homogênea, o expressionismo mostrou-se uma tendência marcada pela exteriorização da interioridade subjetiva, pela ruptura com modelos realistas de representação e pela tentativa de tornar visíveis estados psicológicos, angústias e conflitos humanos por meio da forma cinematográfica.

Obras como *O Gabinete do Dr. Caligari* evidenciam a radicalização da deformação e da subjetividade através da cenografia estilizada, já produções como *Nosferatu* (1922) demonstra formas distintas de organização da experiência expressionista, deslocando a expressividade para a relação entre luz, sombra, atmosfera e espaço natural. Elementos que se revelaram particularmente relevantes para esta pesquisa, uma vez que nos permitiu compreender o expressionismo cinematográfico não como modelo fechado, mas como um conjunto de procedimentos suscetíveis a atualizações em diferentes períodos históricos.

Partindo desta compreensão, a investigação da filmografia de Robert Eggers nos possibilitou identificar recorrências formais capazes de constituir aquilo que nesta tese foi compreendido como sua matriz estilística: (1) estética da luz; (2) proporção de tela; (3) fantástico e horror psicológico; (4) rigor histórico e linguístico; (5) folclore e mitologia como estruturas narrativas; (6) tendência ao expressionismo alemão (principalmente no uso das sombras e do rosto como veículo de uma expressividade pungente).

A sistematização dessas recorrências resultou na proposição da matriz estilística de Robert Eggers, que sintetiza os procedimentos recorrentes identificados em sua filmografia. Dessa forma, a matriz estilística representa uma síntese analítica dessas recorrências, e não uma estrutura previamente estabelecida para orientar a investigação. A identificação destas características nos permitiu observar que o reaparecimento de elementos expressionistas na obra de Eggers apresentam-se incorporados a uma organização estética recorrente, integrando uma lógica autoral própria do realizador. A inspiração expressionista, neste contexto, deixa de operar apenas como homenagem ou referência visual ao cinema alemão das décadas de 1920 e passa a participar da construção atmosférica, da elaboração dos conflitos subjetivos e da experiência sensível produzida por suas obras. As análises fílmicas desenvolvidas em *O Farol* e em *Nosferatu* mostraram-se fundamentais para aprofundar esta discussão.

Nessa perspectiva, o que se atualiza não é o expressionismo alemão enquanto movimento histórico, vinculado às condições políticas, sociais e culturais da Alemanha das primeiras décadas do século XX. O que se atualiza são determinados procedimentos estéticos característicos desse cinema, como a utilização expressiva da luz e da sombra, a exteriorização visual da subjetividade, a expressividade do rosto, a construção atmosférica do horror e a articulação entre o fantástico e os conflitos psicológicos das personagens. Esses procedimentos são reorganizados por Eggers em outro contexto histórico, tecnológico e cultural, produzindo novos sentidos sem reproduzir integralmente as formas do cinema expressionista.

Em *O Farol*, verificamos que procedimentos associados ao expressionismo são atualizados principalmente por meio da representação dos distúrbios psicológicos das personagens, da instabilidade entre realidade e

delírio e da construção de uma atmosfera marcada pelo confinamento. Recursos como o contraste entre luz e sombra, a expressividade facial e o enquadramento claustrofóbico contribuem para exteriorizar estados internos das personagens, aproximando-se do cinema expressionista alemão. Neste sentido, *O Farol* evidencia uma atualização do expressionismo menos comprometida com a repetição formal de modelos do passado e mais orientada pela permanência de modos específicos de representar o medo, o isolamento e a fragmentação subjetiva, trazendo à luz filmes que, se conectam a um sentido de filiação expressionista, também evidenciam a diferenciação com relação ao movimento cinematográfico alemão dos anos 1920.

Em *Nosferatu* (2024), por sua vez, o diálogo com o expressionismo manifesta-se de maneira distinta. Se a aproximação com a obra homônima de Murnau é inevitável, a análise indicou que Eggers não busca reproduzir integralmente a estética do cinema expressionista alemão, exacerbando o caráter diferenciante. Observa-se, antes, a incorporação de determinados procedimentos, principalmente aqueles relacionados à atmosfera, ao uso da sombra e à construção visual do horror, articulados à matriz estilística previamente identificada em sua filmografia. A atualização do expressionismo aparece vinculada ao rigor histórico e ao fantástico.

Diante dos resultados obtidos, torna-se possível responder ao problema central desta pesquisa. Concluímos que o reaparecimento de elementos expressionistas na filmografia de Robert Eggers ultrapassa o nível da simples citação estética ou da referência pontual a obras do cinema alemão da década de 1920. Em consequência, também não nos permite afirmar a retomada integral do expressionismo enquanto recriação do movimento. O que se observa é um processo de atualização de determinados procedimentos expressionistas, reorganizados no interior de uma matriz estilística contemporânea própria do realizador.

Desta forma, a noção de atualização é compreendida como o processo pelo qual procedimentos estéticos oriundos do expressionismo alemão são reorganizados em uma nova configuração histórica, técnica e cinematográfica, preservando determinadas potencialidades expressivas enquanto assumem novas funções narrativas e novos significados. Não se trata, portanto, de reprodução, retomada ou simples homenagem ao cinema expressionista, mas

da permanência transformada de seus procedimentos formais em uma linguagem autoral contemporânea.

Neste sentido, propomos compreender as obras de Robert Eggers a partir do que ora chamamos como atualização expressionista no cinema contemporâneo. Mais do que uma nova denominação, propõe-se a atualização como uma categoria analítica capaz de compreender processos de permanência e transformação estética no cinema contemporâneo. Essa categoria permite analisar obras que dialogam com tradições cinematográficas do passado sem reduzi-las às noções de influência, homenagem ou citação, evidenciando como determinados procedimentos estilísticos são reconfigurados em novas condições históricas e autorais. No âmbito desta pesquisa, a atualização constitui um instrumento interpretativo que possibilita compreender a permanência transformada do expressionismo alemão na obra de Robert Eggers e, potencialmente, em outros cineastas contemporâneos.

Esta atualização em Robert Eggers (e, poderíamos afirmar, em alguns outros cineastas como, por exemplo, Tim Burton, Guillermo del Toro e Joel Coen) usa elementos expressionistas em outro contexto histórico, produzindo uma reconfiguração estética em vez de mera repetição formal. A continuidade natural desta pesquisa aponta, assim, para a possível identificação da atualização do expressionismo em outros cineastas, o que talvez viesse confirmar a existência de um pós-expressionismo cinematográfico.

Portanto, esta pesquisa reafirma que o expressionismo alemão permanece vivo no cinema contemporâneo não como repetição de um movimento histórico, mas como um conjunto de procedimentos estéticos capazes de adquirir novos sentidos em diferentes contextos culturais e cinematográficos. É justamente essa permanência transformada que esta tese propõe compreender por meio da categoria analítica da atualização. Por fim, a pesquisa realizada nesta tese contribui para a área do cinema e do audiovisual com a proposição de uma matriz estilística do cineasta Robert Eggers, cineasta em ascensão em pesquisas acadêmicas atualmente. Assim, a matriz estilística proposta nesta tese poderia auxiliar em pesquisas acadêmicas que tenham como base o que ora chamamos de estilo *eggersiano*.

8 REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE. **O Cavaleiro Azul, 1903**. Disponível em: <<https://abra.com.br/artigos/o-cavaleiro-azul-a-obra-expressionista-mais-famosa-de-kandinsky>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a ascensão do nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 3 ed. 1999.

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

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.

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

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

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

BALÁZS, Béla. **Early Film Theory**: Visible Man and The Spirit of Film. [1924]. New York: Berghahn Books, 2010.

BARRENTO, João. **Expressionismo alemão**: antologia poética. Lisboa: Ática, 1976.

BAXANDALL, Michael. **Sombras e Luzes**. São Paulo: EDUSP, 1997.

BOCK, Hans-Michael. BERGFELDER, Tim. **The Concise CineGraph**: Encyclopedia of German Cinema. New York: Berghahn Books, 2009.

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

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

CARREIRO, Rodrigo. CÂNEPA, Laura. **Cinema de Horror**: uma introdução. 1. ed. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

COMTE, Auguste. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CÔRREA, Lilian Cristina. O fantástico e o estranho em “O Coração denunciador”, de Edgar Allan Poe. **Revista Pandora Brasil**. Edição Especial Nº 6, 2011, p. 65-

78. Disponível em: https://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/lilian.pdf. Acesso em: 23 jul. 2026.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas do século XX**. Tradução: Pier Luigi Cabra; revisão da tradução Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

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.

DUBE, Wolf-Dieter. **Expressionismus**. New York: Praeger Publishers, 1973.

DURKHEIM, Émile. **Suicide: A study in sociology**. Glencoe, USA: The Free Press of Glencoe. 1963.

EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

ELSAESSER, Thomas. Early German Cinema: A Second Life? In: ELSAESSER, Thomas (org.). **A Second Life: German cinema's first decades**. Amsterdam University Press: Amsterdam (Netherlands), 1996.

ELSAESSER, Thomas. **Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary**. Routledge: Milton Park (United Kingdom), 2009.

FELDBERG, Isaac. **Dream of Death: Robert Eggers on "Nosferatu"**, 2025. Disponível em: https://www.rogerebert.com/interviews/robert-eggers-nosferatu-interview?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 23 jul. 2026.

FIEBIG, Henrique Verri. **Prefácio e Livros I-IV da Gesta Danorum de Saxo Gramático: tradução e estudo intertextual**. 409 p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – PPGLC, USP, São Paulo, 2022. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=12377798#>. Acesso em: 23 jul. 2026.

GHIRARDI, Ana Luiza Ramazzina. **Intermedialidade: uma introdução**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2022.

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

JACKSON, Kevin. **Nosferatu: sinfonia das sombras**. Tradução de Renan Santos. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2024.

KAES, Anton. **Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War**. New Jersey: Princeton University Press, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

KRIPPENDORF, Klaus. **Content Analysis**: An introduction to its methodology. 2 ed. Thousand Oaks, California (USA) Sage Publications, 2004.

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

MEISTERDRUCKE. **HIPNOSE**. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Sascha-Schneider/322765/Hipnose.html>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

McNALLY, Raymond T. FLORESCU, Radu. **In search of Dracula**: The history of Dracula and vampires. New York: Houghton Mifflin Company. 1994.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/IMP8/atualiza%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <<https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

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

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

ROBINSON, David. **O gabinete do Dr. Caligari** = (Das Cabinet des Dr. Caligari). Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROTTEN TOMATOES. **NOSFERATU**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/nosferatu_2024>. Acesso em: 23 jul. 2026.

ROTTEN TOMATOES. **THE LIGHTHOUSE**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_lighthouse_2019>. Acesso em: 23 jul. 2026.

ROTTEN TOMATOES. **THE NORTHMAN**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_northman>. Acesso em: 23 jul. 2026.

ROTTEN TOMATOES. **THE WITCH.** Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_witch_2016>. Acesso em: 23 jul. 2026.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. **O cinema operário na República de Weimar.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SOARES, Anna Claudia. **O Gabinete do Dr. Tim Burton: Estilo e expressionismo alemão em *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005).** 134 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – PPGCOM, UTP, Curitiba: 2019. Disponível em: <https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7655068>. Acesso em: 23 jul. 2026.

SPROCCATI, Sandro. **Guia de História da Arte.** Sandro Sproccati (org.). Lisboa: Editora Presença, 1999.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **White House in the Meadows, 1920.** Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/67915>>. Acesso em: 23 jul. 2026.

TODOROV, Tzvetan, 1939. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TOEPLITZ, Jerzy. **Geschichte des Films: 1895-1928.** München: Rogner & Bernhard, 1979.

9 FILMOGRAFIA

A BRUXA (2015). Direção: Robert Eggers. Estados Unidos (92min).

A CASA Monstro (2006). Direção Gil Kenan. Estados Unidos. (91min).

A CASA Sombria (2020). Direção David Bruckner. Reino Unido; Estados Unidos. (107min).

A COLINA Escarlata (2015). Direção Guillermo del Toro. México; Estados Unidos. (118min).

A ESTRADA (2009). Direção John Hillcoat. Estados Unidos. (111min).

A FANTÁSTICA Fábrica de Chocolate (2005). Direção Tim Burton. Reino Unido; Estados Unidos. (115min).

A MALDIÇÃO da Bruxa (2017). Direção Lukas Feigelfeld. Alemanha; Áustria. (102min).

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

A TRAGÉDIA de MacBeth (2021). Direção Joel Coen. Estados Unidos. (105min).

A VIDA Útil: Um Conto de Cinema (2010). Direção Federico Veiroj. Uruguai; Espanha. (63min).

AD ASTRA: Rumo às Estrelas (2019). Direção James Gray. Estados Unidos; China; Brasil. (123min).

ALICE no País das Maravilhas (2010). Direção Tim Burton. Estados Unidos; Itália; Canadá; Japão; Reino Unido. (108min).

ALOIS Nebel (2011). Direção Tomáš Luňák. República Tcheca; Alemanha. (84min).

BATMAN (2022). Direção Matt Reeves. Estados Unidos. (177min).

BATMAN: O Cavaleiro das Trevas Ressurge (2012). Direção Christopher Nolan. Reino Unido; Estados Unidos. (165min).

BLADE II: O Caçador de Vampiros (2002). Direção Guillermo del Toro. Alemanha; Estados Unidos. (117min).

BRAMAYUGAM (2024). Direção Rahul Sadasivan. Índia. (140min).

BRANCA de Neve (2012). Direção Pablo Berger. Espanha; Bélgica; França; Estados Unidos. (104min).

BRONSON (2008). Direção Nicolas Winding Refn. Reino Unido; Dinamarca; Estados Unidos; Ilhas Cayman. (92min).

BULANTI (2015). Direção Zeki Demirkubuz. Turquia. (116min).

CINE PESADELO (2018). Direção: Alejandro Brugués; Joe Dante; Mick Garris. Estados Unidos. (119min).

CONSTANTINE (2005). Direção Francis Lawrence. Alemanha; Estados Unidos. (121min).

DONNIE Darko (2001). Direção Richard Kelly. Estados Unidos. (114min).

DRÁCULA de Bram Stoker (1992). Direção Francis Ford Coppola. Estados Unidos; Reino Unido. (128min).

DRIVE (2011). Direção Nicolas Winding Refn. Estados Unidos. (100min).

É DIFÍCIL Ser Um Deus (2013). Direção Aleksei German. Rússia. (177min).

ENTREVISTA com o Demônio (2023). Direção Cameron Cairnes e Colin Cairnes. Estados Unidos; Austrália; Emirados Árabes Unidos. (93min).

EU VI o Brilho da TV (2024). Direção Jane Schoenbrun. Estados Unidos; Reino Unido. (100min).

FRÁGIL Como o Mundo (2001). Direção Rita Azevedo Gomes. Portugal. (91min).

FRANKENWEENIE (2012). Direção Tim Burton. Estados Unidos; Reino Unido. (87min).

GAROTA Sombria Caminha pela Noite (2014). Direção Ana Lily Amirpour. Estados Unidos. (101min).

HUNTED: Quem Tem Medo do Lobo Mau? (2020). Direção Vincent Paronnaud. Bélgica; França; Irlanda. (87min).

IDIOTS and Angels (2008). Direção Bill Plympton. Estados Unidos. (78min).

ILHA do Medo (2010). Direção Martin Scorsese. Canadá; Estados Unidos. (138min).

INSÔNIA (2002). Direção Christopher Nolan. Estados Unidos. (118min).

IRMÃOS (2014). Direção: Robert Eggers. Estados Unidos (11min).

JOÃO e Maria (2007). Direção: Robert Eggers. Estados Unidos (27min).

KOKOMO City – Rubi (2023). Direção D. Smith. Estados Unidos. (73min).

MACBETH: Ambição e Guerra (2015). Direção Justin Kurzel. Reino Unido; França. (113min).

MARY e Max: Uma Amizade Diferente (2009). Direção Adam Elliot. Austrália. (92min).

MAX Payne (2008). Direção John Moore. Estados Unidos; Canadá. (100min).

MINHA Winnipeg (2007). Direção Guy Maddin. Canadá. (80min).

NA COMPANHIA do Medo (2003). Direção Mathieu Kassovitz. Estados Unidos. (98min).

NOSFERATU (1922). Direção: F. W. Murnau. Alemanha. (94min).

NOSFERATU (2024). Direção: Robert Eggers. Estados Unidos. (133min).

NOSFERATU: O Vampiro da Noite (1979). Direção: Werner Herzog. Alemanha Ocidental; França. (107min).

NOVEMBER (2017). Direção Rainer Sarnet. Estônia; Polônia; Países Baixos. (115min).

O BABADOOK (2014). Direção Jennifer Kent. Austrália; Canadá. (94min).

O CAVALO de Turim (2011). Direção Béla Tarr. Hungria; França; Alemanha; Suíça. (155min).

O CONDE (2023). Direção Pablo Larraín. Chile. (112min).

O CORAÇÃO Delator (2008). Direção: Robert Eggers. Estados Unidos (21min).

O CORVO (2012). Direção James McTeigue. Estados Unidos; Espanha; Hungria. (111min).

O DESPERTAR (2011). Direção Nick Murphy. Reino Unido. (107min).

O FAROL (2006). Direção Mariya Saakyan. Rússia; Armênia. (78min).

O FAROL (2019). Direção: Robert Eggers. Estados Unidos. (109min).

O GABINETE do Dr. Caligari (1920). Direção: Robert Wiene. Alemanha (77min).

O HOMEM do norte (2022). Direção: Robert Eggers. Estados Unidos. (137min).

O HOMEM que Não Estava Lá (2001). Direção Joel Coen. Reino Unido; Estados Unidos. (116min).

O LABIRINTO do Fauno (2006). Direção Guillermo del Toro. México; Espanha. (118min).

O LAGO do Ganso Selvagem (2019). Direção Yi'nan Diao. China; França. (113min).

O LOBISOMEM (2010). Direção Joe Johnston. Japão; Estados Unidos. (103min).

O OPERÁRIO (2004). Direção Brad Anderson. Espanha; Estados Unidos. (101min).

O ORFANATO (2007). Direção J. A. Bayona. Espanha; México; França; Bélgica. (105min).

O PESO do Talento (2022). Direção Tom Gormican. Croácia; Estados Unidos; Hungria. (107min).

O QUE FAZEMOS nas Sombras (2014). Direção Jemaine Clement e Taika Waititi. Nova Zelândia; Estados Unidos. (86min).

OS HOMENS que Não Amavam as Mulheres (2009). Direção Niels Arden Oplev. Suécia; Dinamarca; Alemanha; Noruega; Espanha. (152min).

OS OUTROS (2001). Direção Alejandro Amenábar. Estados Unidos; Espanha; França. (104min).

OZ: MÁGICO e Poderoso (2013). Direção Sam Raimi. Estados Unidos. (130min).

PARANORMAN (2012). Direção Sam Fell e Chris Butler. Estados Unidos; Reino Unido. (90min).

POBRES Criaturas (2023). Direção Yorgos Lanthimos. Irlanda; Reino Unido; Estados Unidos; Hungria. (142min).

POSSUM (2018). Direção Matthew Holness. Reino Unido. (85min).

RENFIELD: Dando o Sangue Pelo Chefe (2023). Direção Chris McKay. Estados Unidos; Reino Unido; Canadá. (93min).

RYUICHI Sakamoto | Opus (2023). Direção Neo Sora. Japão. (103min).

SHERLOCK Holmes: O Jogo de Sombras (2011). Direção Guy Ritchie. Estados Unidos. (129min).

SIN CITY: A Cidade do Pecado (2005). Direção Robert Rodriguez e Frank Miller. Estados Unidos. (124min).

SIN CITY: A Dama Fatal (2014). Direção Frank Miller e Robert Rodriguez. Estados Unidos; Reino Unido. (102min).

SÓ DEUS Perdoa (2013). Direção Nicolas Winding Refn. Dinamarca; França; Estados Unidos; Suécia; Bélgica; Tailândia. (90min).

SOMBRAS da Noite (2012). Direção Tim Burton. Estados Unidos; Reino Unido. (113min).

SWEENEY Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet (2007). Direção Tim Burton. Estados Unidos; Reino Unido. (116min).

TETRO (2009). Direção Francis Ford Coppola. Estados Unidos; Argentina; Espanha; Itália. (127min).

THE DEVIL'S Candy (2015). Direção Sean Byrne. Estados Unidos. (79min).

THE SPIRIT: O Filme (2008). Direção Frank Miller. Estados Unidos. (103min).

TWO YEARS at Sea (2011). Direção Bem Rivers. Reino Unido. (88min).

UM FANTÁSTICO Medo de Tudo (2012). Direção Crispian Mills. Reino Unido. (100min).

UMA NOITE Sem Saber Nada (2021). Direção Payal Kapadia. França; Índia. (97min).

VAN HELSING: O Caçador de Monstros (2004). Direção Stephen Sommers. República Tcheca; Estados Unidos. (132min).

VICTOR Frankenstein (2015). Direção Paul McGuigan. Reino Unido; Canadá; Estados Unidos. (109min).

VINCENT, 1982. Bônus especiais (6min). 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.).

VIRGÍNIA (2011). Direção Francis Ford Coppola. Estados Unidos. (89min).

VIVEIRO (2019). Direção Lorcan Finnegan. Irlanda; Bélgica; Dinamarca. (97min).

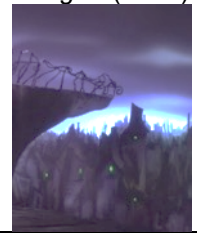
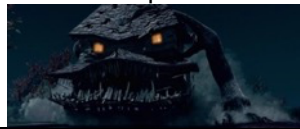
VOCÊ Deveria Ter Partido (2020). Direção David Koepp. Estados Unidos; Reino Unido. (93min).

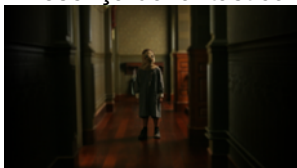
10 APÊNDICES

10.1 APÊNDICE A – TABELA 2 – PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS SELECIONADAS NO MAPEAMENTO (01/2001 ATÉ 08/2024)

TABELA 2 – PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS SELECIONADAS NO MAPEAMENTO (01/2001 ATÉ 08/2024)

NOME	DIRETOR	ANO DE LANÇAMENTO	CARACTERÍSTICAS
<i>Donnie Darko</i>	Richard Kelly	2001	Presença do fantástico; 
<i>O Homem que Não Estava Lá (The Man Who Wasn't There)</i>	Joel Coen	2001	Estética expressionista 
<i>Os Outros (The Others)</i>	Alejandro Amenábar	2001	Presença do fantástico; 
<i>Frágil Como o Mundo</i>	Rita Azevedo Gomes	2001	Estética expressionista 
<i>Insônia (Insomnia)</i>	Christopher Nolan	2002	Presença do fantástico; 
<i>Blade II: O Caçador de Vampiros (Blade II)</i>	Guillermo del Toro	2002	Intermedialidade com <i>Nosferatu</i> (1922) 
<i>Na Companhia do Medo (Gothika)</i>	Mathieu Kassovitz	2003	Presença do fantástico; 
<i>O Operário (The Machinist)</i>	Brad Anderson	2004	Presença do fantástico;

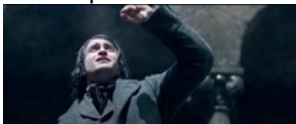
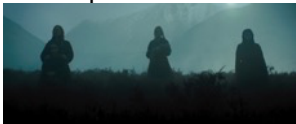
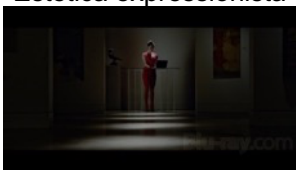
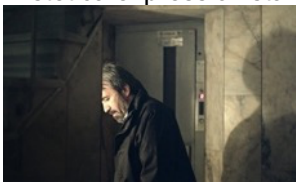
			
<i>Van Helsing: O Caçador de Monstros (Van Helsing)</i>	Stephen Sommers	2004	Estética expressionista 
<i>Constantine</i>	Francis Lawrence	2005	Presença do fantástico; 
<i>Sin City: A Cidade do Pecado (Sin City)</i>	Frank Miller; Robert Rodriguez	2005	Estética expressionista 
<i>A Noiva Cadáver (Corpse Bride)</i>	Tim Burton	2005	Intermedialidades com <i>Caligari</i> (1920) 
<i>A Fantástica Fábrica de Chocolate (Charlie and the Chocolate Factory)</i>	Tim Burton	2005	Presença do fantástico; Estética expressionista 
<i>O Labirinto do Fauno (El Laberinto del Fauno)</i>	Guillermo del Toro	2006	Presença do fantástico; Estética expressionista 
<i>A Casa Monstro (Monster House)</i>	Gil Kenan	2006	Estética expressionista 
<i>O Farol (Маяк)</i>	Mariya Saakyan	2006	Estética expressionista

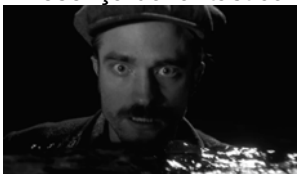
			
<i>Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet (Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street)</i>	Tim Burton	2007	Estética expressionista 
<i>O Orfanato (El orfanato)</i>	J. A. Bayona	2007	Presença do fantástico 
<i>Minha Winnipeg (My Winnipeg)</i>	Guy Maddin	2007	Estética expressionista 
<i>Bronson</i>	Nicolas Winding Refn	2008	Rosto como expressividade 
<i>Max Payne</i>	John Moore	2008	Estética expressionista 
<i>The Spirit: O Filme (The Spirit)</i>	Frank Miller	2008	Estética expressionista 
<i>Idiots and Angels</i>	Bill Plympton	2008	Estética expressionista 
<i>A Estrada (The Road)</i>	John Hillcoat	2009	Estética expressionista 

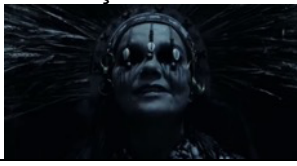
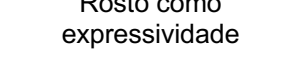
<i>Mary e Max: Uma Amizade Diferente (Mary and Max)</i>	Adam Elliot	2009	Estética expressionista 
<i>Os Homens que Não Amavam as Mulheres (Män som hatar kvinnor)</i>	Niels Arden Oplev	2009	Presença do fantástico 
<i>Tetro</i>	Francis Ford Coppola	2009	Estética expressionista 
<i>O Lobisomem (The Wolfman)</i>	Joe Johnston	2010	Estética expressionista 
<i>A Vida Útil: Um Conto de Cinema (La Vida Útil)</i>	Federico Veiroj	2010	Estética expressionista 
<i>Ilha do Medo (Shutter Island)</i>	Martin Scorsese	2010	Presença do fantástico 
<i>Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)</i>	Tim Burton	2010	Presença do fantástico; Estética expressionista 
<i>O Cavalo de Turim (A Torinói Ló)</i>	Béla Tarr	2011	Estética expressionista 

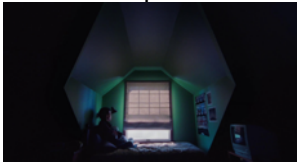
<i>O Despertar (The Awakening)</i>	Nick Murphy	2011	Presença do fantástico 
<i>Drive</i>	Nicolas Winding Refn	2011	Estética expressionista 
<i>Virginia (Twixt)</i>	Francis Ford Coppola	2011	Estética expressionista 
<i>Sherlock Holmes: O Jogo de Sombras (Sherlock Holmes: A Game of Shadows)</i>	Guy Ritchie	2011	Estética expressionista 
<i>Two Years at Sea</i>	Bem Rivers	2011	Estética expressionista 
<i>Alois Nebel</i>	Tomáš Luňák	2011	Estética expressionista 
<i>ParaNorman</i>	Chris Butler; Sam Fell	2012	Estética expressionista 
<i>Branca de Neve (Blancanieves)</i>	Pablo Berger	2012	Estética expressionista 
<i>O Corvo (The Raven)</i>	James McTeigue	2012	Estética expressionista 
<i>Um Fantástico Medo de Tudo (A Fantastic Fear of Everything)</i>	Crispian Mills	2012	Rosto como expressividade

			
<i>Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge</i> (<i>The Dark Knight Rises</i>)	Christopher Nolan	2012	Presença do fantástico 
<i>Sombras da Noite</i> (<i>Dark Shadows</i>)	Tim Burton	2012	Intermedialidades com <i>Nosferatu</i> (1922) 
<i>Frankenweenie</i>	Tim Burton	2012	Estética expressionista 
<i>Só Deus Perdoa</i> (<i>Only God Forgives</i>)	Nicolas Winding Refn	2013	Estética expressionista 
<i>Oz: Mágico e Poderoso</i> (<i>Oz the Great and Powerful</i>)	Sam Raimi	2013	Estética expressionista 
<i>É Difícil Ser Um Deus</i> (<i>Трудно Быть Богом</i>)	Aleksey German	2013	Estética expressionista 
<i>O Que Fazemos nas Sombras</i> (<i>What We Do In the Shadows</i>)	Jemaine Clement; Taika Waititi	2014	Intermedialidades com <i>Nosferatu</i> (1922) 
<i>O Babadook</i> (<i>The Babadook</i>)	Jennifer Kent	2014	Estética expressionista

			
<i>Garota Sombria Caminha pela Noite</i> (<i>A Girl Walks Home Alone at Night</i>)	Ana Lily Amirpour	2014	Estética expressionista 
<i>Sin City: A Dama Fatal</i> (<i>Sin City: A Dame to Kill For</i>)	Frank Miller; Robert Rodriguez	2014	Estética expressionista 
<i>A Bruxa</i> (<i>The VVitch: A New-England Folktale</i>)	Robert Eggers	2015	Presença do fantástico 
<i>Victor Frankenstein</i>	Paul McGuigan	2015	Rosto como expressividade 
<i>A Colina Escarlate</i> (<i>Crimson Peak</i>)	Guillermo del Toro	2015	Presença do fantástico; Estética expressionista 
<i>MacBeth: Ambição e Guerra</i> (<i>MacBeth</i>)	Justin Kurzel	2015	Rosto como expressividade 
<i>The Devil's Candy</i>	Sean Byrne	2015	Estética expressionista 
<i>Bulantı</i>	Zeki Demirkubuz	2015	Estética expressionista 
<i>November</i>	Rainer Sarnet	2017	Estética expressionista

			
<i>A Maldição da Bruxa</i> (<i>Hagazussa</i>)	Lukas Feigelfeld	2017	Rosto como expressividade 
<i>Possum</i>	Matthew Holness	2018	Presença do fantástico 
<i>Cine Pesadelo</i> (<i>Nightmare Cinema</i>)	Alejandro Brugués; Joe Dante; Mick Garris	2018	Rosto como expressividade 
<i>O Farol</i> (<i>The Lighthouse</i>)	Robert Eggers	2019	Estética expressionista; Presença do fantástico 
<i>Ad Astra: Rumo às Estrelas</i> (<i>Ad Astra</i>)	James Gray	2019	Estética expressionista 
<i>Viveiro</i> (<i>Vivarium</i>)	Lorcan Finnegan	2019	Rosto como expressividade; 
<i>O Lago do Ganso Selvagem</i> (<i>南方车站的聚会</i>)	Yi'nan Diao	2019	Estética expressionista 
<i>A Casa Sombria</i> (<i>The Night House</i>)	David Bruckner	2020	Presença do fantástico 

<i>Você Deveria Ter Partido (You Should Have Left)</i>	David Koepp	2020	Estética expressionista 
<i>Hunted: Quem Tem Medo do Lobo Mau? (Hunted)</i>	Vincent Paronnaud	2020	Rosto como expressividade 
<i>Uma Noite Sem Saber Nada (A Night of Knowing Nothing)</i>	Payal Kapadia	2021	Estética expressionista 
<i>A Tragédia de MacBeth (The Tragedy of MacBeth)</i>	Joel Coen	2021	Estética expressionista 
<i>Batman (The Batman)</i>	Matt Reeves	2022	Estética expressionista 
<i>O Homem do Norte (The Northman)</i>	Robert Eggers	2022	Presença do fantástico 
<i>O Peso do Talento (The Unbearable Weight of Massive Talent) – Cena deletada</i>	Tom Gormican	2022	Intermedialidades com <i>Caligari</i> (1920) 
<i>Ryuichi Sakamoto Opus</i>	Neo Sora	2023	Estética expressionista 
<i>Entrevista com o Demônio (Late Night with the Devil)</i>	Cameron Cairnes; Colin Cairnes	2023	Rosto como expressividade 

			
<i>Renfield: Dando o Sangue Pelo Chefe (Renfield)</i>	Chris McKay	2023	Intermedialidades com <i>Nosferatu</i> (1922) 
<i>O Conde (El Conde)</i>	Pablo Larraín	2023	Estética expressionista 
<i>Kokomo City</i>	D. Smith	2023	Estética expressionista 
<i>Pobres Criaturas (Poor Things)</i>	Yorgos Lanthimos	2023	Intermedialidades com <i>Metrópolis</i> (1927) 
<i>Eu Vi o Brilho da TV (I Saw the TV Glow)</i>	Jane Schoenbrun	2024	Estética expressionista 
<i>Bramayugam (ഭ്രമയുഗം)</i>	Rahul Sadasivan	2024	Estética expressionista 

FONTE: A autora (2026).⁴⁴

⁴⁴ A fonte de cada imagem da tabela 2 encontra-se nas referências e filmografia.