

CAPÍTULO 5

Expressionismo e estética gótica em *Vincent*, de Tim Burton:

uma análise intericônica

Adriano Charles da Silva Cruz
Justino Batista Pereira Neto

doi 10.56365/xbk2kv35

Introdução

A história do cinema pode ser compreendida como um campo de circulação de formas visuais, no qual estilos, atmosferas e imaginários reaparecem continuamente sob novas configurações estéticas. As imagens cinematográficas não surgem de modo isolado, mas se articulam a repertórios visuais já existentes, ativando memórias culturais que atravessam diferentes períodos da produção artística. Nesse sentido, o cinema constitui um espaço privilegiado para observar a permanência e a transformação de determinadas tradições visuais ao longo do tempo, permitindo compreender como diferentes estilos são retomados, reinterpretados e reinscritos em novos contextos históricos.

Entre essas tradições, o expressionismo alemão ocupa um lugar central na formação da linguagem cinematográfica moderna. Desenvolvido no contexto da República de Weimar nas décadas de 1910 e 1920, esse movimento introduziu uma estética marcada pela distorção dos espaços, pelo uso expressivo das sombras e pela estilização radical da *mise-en-scène*. Ao privilegiar a visualização de estados psicológicos e atmosferas inquietantes, o expressionismo construiu imagens intensamente dramáticas que ultrapassaram seu contexto histórico e passaram a integrar um repertório visual recorrente na história do cinema. Filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Nosferatu* (1922) consolidaram uma gramática visual baseada em contrastes luminosos, cenários angulosos e figuras perturbadoras que transformavam o espaço fílmico em projeção de angústias subjetivas.

Paralelamente, muitos desses elementos dialogam com o imaginário da estética gótica, tradição cultural que atravessa a literatura, a arquitetura e as artes visuais desde o final do século XVIII. Associada à experiência do sublime, compreendida por Burke (1993) como a emoção intensa produzida pelo terror, pelo perigo e pelo desconhecido, a estética gótica explorou temas como o medo, o monstruoso, a morte e o mistério como formas simbólicas de representar tensões sociais e culturais da modernidade. Obras literárias como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, contribuíram para consolidar esse imaginário ao transformar o horror em metáfora das inquietações modernas diante da ciência, da alteridade e dos limites da razão iluminista (Kilgour, 1998). Ao longo do século XIX, o gótico passou a incorporar elementos do realismo e deslocou seus cenários dos castelos medievais para os espaços da vida moderna, revelando os terrores latentes da sociedade urbana.

No século XX, esse imaginário encontrou no cinema um novo campo de desenvolvimento. O expressionismo alemão reinterpretou visualmente a atmosfera sombria e inquietante da tradição gótica, transformando-a em uma linguagem cinematográfica marcada pela distorção do espaço, pela estilização da cenografia e pelo uso dramático da luz e da sombra. Desse encontro entre expressionismo e estética gótica formou-se um imaginário visual duradouro que continuou a reverberar em diversas cinematografias ao longo do século XX.

No cinema contemporâneo, a obra de Tim Burton[1] constitui um exemplo particularmente significativo dessa permanência estética. Seus filmes frequentemente apresentam cenários distorcidos, personagens melancólicos, atmosferas sombrias e uma iconografia marcada pelo humor macabro, elementos que remetem simultaneamente ao expressionismo alemão e ao imaginário gótico. Entre essas obras, o curta-metragem *Vincent* (1982) destaca-se como uma das primeiras manifestações dessa estética autoral. Realizado em *stop motion* e narrado por Vincent Price — ator emblemático do cinema de horror clássico — o filme apresenta a história de um menino cuja imaginação é profundamente influenciada pela literatura de Edgar Allan Poe e pelo universo do horror gótico.

A estética visual de *Vincent* revela um conjunto de formas que evocam diretamente o expressionismo alemão: cenários inclinados, contrastes intensos entre luz e sombra, enquadramentos diagonais e uma cenografia que transforma o espaço doméstico em projeção das fantasias do protagonista. Ao mesmo tempo, o filme mobiliza elementos centrais da tradição gótica, como o imaginário macabro, a atmosfera de mistério e as referências à literatura de Poe. Essa combinação evidencia a presença de um diálogo visual entre diferentes tradições estéticas que atravessam a história do cinema.

Para compreender esse processo, este artigo mobiliza o conceito de intericonicidade, desenvolvido por Jean-Jacques Courtine (2013), segundo o qual as imagens se organizam em redes de memória visual nas quais cada imagem remete a outras imagens que circulam culturalmente. A intericonicidade permite analisar como determinados repertórios visuais são reativados e reinterpretados em novos contextos históricos, produzindo efeitos de memória e reconhecimento no espectador.

Partindo dessa perspectiva, o objetivo deste artigo é analisar como o curta-metragem *Vincent* (1982), de Tim Burton, mobiliza ecos visuais do expressionismo alemão e da estética gótica por meio de processos intericônicos que articulam memória visual e cultura cinematográfica. Para isso, o texto organiza-se em três momentos. Na primeira parte, discute-se o conceito de intericonicidade e sua relação com memória e cultura visual. Em seguida, apresenta-se um panorama do expressionismo alemão e de suas permanências na história do cinema. Por fim, realiza-se uma análise fílmica do curta Vincent, buscando evidenciar como suas imagens reativam esse repertório visual na construção do universo imaginário do protagonista.

[1] Tim Burton dirigiu diversas obras cinematográficas, como *Vincent* (1982), *João e Maria* (1983), *Frankenweenie* (1984), *As Grandes Aventuras de Pee-wee* (1985), *Beetlejuice* (1988), *Batman* (1989), *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *Batman: O Retorno* (1992), *O Estranho Mundo de Jack* (1993), *Ed Wood* (1994), *Marte Ataca!* (1996), *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* (1999), *O Mundo de Stainboy* (2000), *Planeta dos Macacos* (2001), *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas* (2003), *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005), *A Noiva-Cadáver* (2005), *The Killers: Bones* (2006), *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (2007), *Alice no País das Maravilhas* (2010), *The Killers: Here with Me* (2012), *Sombras da Noite* (2012), *Frankenweenie* (2012), *Grandes Olhos* (2014), *O Lar das Crianças Peculiares* (2016), *Dumbo* (2019), *Wandinha* (2022), *Beetlejuice Beetlejuice* (2024). Disponível em: https://www.timburton.com/filmprojects. Acesso em: 26 fev. 2026.

Ao articular intericonicidade, expressionismo e estética gótica, este estudo pretende contribuir para a compreensão de como o cinema contemporâneo reinscreve tradições visuais históricas em novas narrativas e contextos estéticos, demonstrando que determinadas formas imagéticas permanecem vivas na memória cultural do cinema.

Intericonicidade, memória e cultura visual

A noção de intericonicidade refere-se ao modo como as imagens se relacionam entre si ao longo do tempo, ativando memórias visuais e produzindo sentidos a partir de outras imagens previamente existentes na cultura. O conceito, desenvolvido por Courtine (2013), parte da ideia de que nenhuma imagem pode ser interpretada isoladamente, pois toda imagem remete a um repertório visual anterior que constitui aquilo que podemos chamar de memória das imagens.

Nesse sentido, a interpretação de uma imagem depende de uma cultura visual compartilhada. Como afirma Courtine (2013), não há discurso ou texto que possa ser compreendido sem referência à memória; o mesmo ocorre com as imagens, que sempre carregam ecos de outras imagens já vistas ou imaginadas.

A intericonicidade evidencia justamente esse caráter relacional das imagens. Cada imagem carrega vestígios de outras imagens anteriores, constituindo uma genealogia visual que atravessa diferentes épocas e suportes. Para Courtine (2013, p. 99), "toda imagem remete a outras imagens anteriores, com as quais se associa ou se opõe". Assim, a leitura de uma imagem implica reconhecer os rastros visuais que persistem em sua forma, em sua composição e em seus regimes de luz e sombra.

Essa relação não se estabelece apenas entre imagens socialmente disponíveis, mas também entre imagens internas, ligadas à memória individual e à experiência sensível do sujeito. As imagens ativam lembranças visuais armazenadas na memória, mobilizando um campo complexo que articula cultura, experiência e imaginação. "Não há imagens que não façam ressurgir em nós outras imagens, quer essas imagens tenham sido já vistas ou simplesmente imaginadas" (Courtine, 2013, p. 160-161).

A relação entre imagem e memória remonta ainda à tradição clássica da arte da memória, desenvolvida na Antiguidade. Conforme observa Dubois (1993), textos como *De oratore*, de Cícero, e *Institutio oratoria*, de Quintiliano, descrevem a memória como um sistema baseado na articulação entre lugares (*loci*) e imagens (*imagines*). Os lugares funcionariam como estruturas nas quais as imagens são depositadas para facilitar sua recordação.

Essa tradição histórica permite compreender a intericonicidade como um dispositivo de memória visual, no qual as imagens se organizam em redes de reminiscências pessoais e coletivas. Para Courtine (2013), as imagens circulam socialmente formando uma memória discursiva que conectam diferentes acontecimentos históricos, experiências culturais e repertórios simbólicos.

Na contemporaneidade, marcada pela intensa circulação de imagens nas mídias digitais, esse processo torna-se ainda mais evidente. Fotografias, vídeos e registros audiovisuais desempenham um papel central na construção da memória coletiva dos acontecimentos. Assim, a intericonicidade permite compreender como as imagens participam da construção de narrativas históricas e culturais. Ao circular e ser retomada em diferentes contextos, uma imagem passa a integrar uma rede de significados que ultrapassa sua materialidade inicial. Nesse sentido, como observa Vernet (1994), qualquer objeto visual já carrega valores e sentidos socialmente reconhecíveis, funcionando como uma forma de discurso.

Desse modo, pensar a intericonicidade implica reconhecer que as imagens não apenas representam o mundo, mas participam da produção de memória, identidade e poder, ativando repertórios visuais que atravessam a história da cultura.

O expressionismo alemão

O expressionismo alemão constitui um dos movimentos mais influentes da história do cinema e está profundamente relacionado à construção de um imaginário visual marcado por atmosferas sombrias, inquietação psicológica e figuras liminares entre o humano e o monstruoso — elementos que dialogam diretamente com a tradição estética do gótico (Canepa, 2008). Surgido no contexto da República de Weimar, após o fim da Primeira Guerra Mundial (1918) e antes da ascensão do nazismo em 1933, o expressionismo cinematográfico refletiu um período marcado por crise política, instabilidade econômica e profundas transformações culturais.

Nesse cenário de incerteza histórica e ansiedade coletiva, o cinema tornou-se um espaço privilegiado para a visualização das angústias da modernidade, mobilizando imagens que frequentemente evocavam atmosferas próximas ao imaginário gótico.

Ainda segundo Canepa (2008), entre a Revolução Alemã de 1918–1919 e a ascensão de Adolf Hitler ao poder, a Alemanha viveu cerca de quinze anos de intensa efervescência cultural, período conhecido como cultura de Weimar. Paradoxalmente, embora o país estivesse imerso em um clima de depressão coletiva e sensação de derrota, Berlim tornou-se um dos principais centros das vanguardas artísticas europeias na década de 1920. Nesse contexto, o expressionismo consolidou-se como um movimento estético que atravessou diversas linguagens artísticas — pintura, arquitetura, literatura, teatro e cinema — caracterizando-se pela tentativa de expressar visualmente estados subjetivos da experiência humana. Essa busca por traduzir visualmente tensões interiores aproximava o expressionismo de tradições culturais mais antigas, como o romantismo sombrio e a literatura gótica, nos quais o medo, o mistério e o sobrenatural ocupam um lugar central.

No cinema, o expressionismo representou uma ruptura com o realismo tradicional. Em vez de reproduzir o mundo de forma naturalista, os cineastas passaram a deformar deliberadamente a realidade visual, criando cenários distorcidos e atmosferas carregadas de tensão psicológica. Essa estética manifesta-se por meio da estilização radical dos espaços, do uso intenso de contrastes entre luz e sombra, de enquadramentos oblíquos e de composições visuais marcadas por linhas diagonais e perspectivas irregulares (Canepa, 2008). Tais elementos visuais produzem ambientes inquietantes que evocam os espaços ameaçadores característicos do imaginário gótico — castelos, corredores labirínticos e paisagens sombrias — agora reinterpretados pela linguagem cinematográfica.

Como observam Aumont e Marie (2003), o cinema expressionista frequentemente trata a imagem como uma espécie de "gravura", marcada por contrastes intensos entre preto e branco e por cenários altamente gráficos. Essa estilização visual aproxima o cinema de outras formas artísticas do expressionismo, como a pintura e o teatro, mas também reforça a atmosfera dramática e sombria que atravessa muitas narrativas associadas ao horror e ao fantástico.

Além da cenografia artificial, o expressionismo alemão também se caracteriza pela construção de personagens que expressam estados psicológicos extremos. Maquiagens carregadas, figurinos estilizados e atuações teatralizadas contribuem para a criação de figuras que transitam entre o humano e o monstruoso. Nesses filmes, temas como loucura, hipnose, pesadelos e forças sobrenaturais aparecem com frequência, revelando um imaginário profundamente marcado pela ansiedade coletiva do período pós-guerra. Como observa Lotte Eisner (2002), o imaginário alemão da época estava impregnado de misticismo e de uma presença recorrente de fantasmas e forças obscuras, elementos que aproximam o expressionismo de uma sensibilidade estética próxima à tradição gótica.

Filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *O Golem* (Paul Wegener e Carl Boese, 1920) e *As mãos de Orlac* (Robert Wiene, 1924) exemplificam essa estética ao construir universos visuais nos quais o espaço cinematográfico parece refletir diretamente os estados mentais das personagens. Cenários inclinados, ruas impossíveis e sombras pintadas transformam o espaço fílmico em uma extensão da subjetividade, criando ambientes visualmente instáveis que evocam tanto o pesadelo psicológico quanto o imaginário sombrio associado ao gótico.

A influência dessa estética ultrapassou o contexto histórico da República de Weimar, permanecendo como um importante repertório visual na história do cinema. Conforme argumenta Kracauer (1988), o cinema expressionista não apenas refletiu o contexto psicológico da sociedade alemã do período, mas também inaugurou formas visuais que continuaram a reverberar em diferentes tradições cinematográficas. Ao longo do século XX, muitos desses elementos passaram a integrar a linguagem do cinema de horror e das narrativas góticas no audiovisual.

No cinema contemporâneo, essa herança estética reaparece em obras que retomam elementos característicos do expressionismo, como cenários distorcidos, iluminação contrastada e atmosferas sombrias. A filmografia de Tim Burton constitui um exemplo particularmente expressivo dessa permanência. Seus filmes frequentemente mobilizam formas visuais associadas ao expressionismo alemão, criando universos estéticos marcados por contrastes acentuados, arquitetura deformada e personagens melancólicos que habitam espaços próximos ao imaginário gótico.

No curta-metragem *Vincent* (1982), essas influências tornam-se particularmente evidentes. Realizado em *stop motion* e narrado por Vincent Price — ator fortemente associado ao cinema de horror gótico —, o filme apresenta um universo visual marcado por sombras intensas, cenários inclinados e espaços arquitetônicos distorcidos. As linhas diagonais dos cenários, o contraste acentuado entre luz e sombra e a teatralidade da *mise-en-scène* evocam diretamente a estética de *O gabinete do Dr. Caligari*, estabelecendo um diálogo visual com o expressionismo alemão ao mesmo tempo em que mobilizam referências ao imaginário gótico da literatura de Edgar Allan Poe.

Assim, a estética expressionista continua a reverberar no cinema contemporâneo, reaparecendo sob novas formas e contextos narrativos. Ao mobilizar esse repertório visual, Tim Burton reinscreve elementos do expressionismo em sua própria linguagem cinematográfica, demonstrando como determinadas formas estéticas — especialmente aquelas associadas ao gótico, ao horror e ao fantástico — permanecem vivas na memória visual do cinema.

Análise fílmica

Burton utiliza a distorção da perspectiva para externalizar o estado psicológico do personagem. A geometria distorcida das paredes da casa de Vincent frequentemente apresenta ângulos agudos e escadarias impossíveis. O chiaroscuro, uso de alto contraste entre luz e sombra, não apenas remete ao cinema clássico de horror, mas isola Vincent em seu próprio drama existencial. A sombra em Vincent não é apenas a ausência de luz, mas um personagem que projeta os medos e desejos do subconsciente do protagonista.

A *mise-en-scène* de *Vincent* estrutura-se sobre um movimento pendular que delimita, com clareza semiótica, as fronteiras entre a factualidade cotidiana e a incursão onírica. De um lado, configura-se o universo da domesticidade normativa, personificado pela figura materna, que, embora restrito ao espectro monocromático, evoca uma estética da normalidade, baseada na estabilidade e no pragmatismo funcional. Em oposição dialética, emerge o laboratório imaginário do protagonista, um espaço de transgressão onde a deformação expressionista subverte a ordem física para dar lugar à externalização do desejo e da melancolia. A análise da *mise-en-scène* revela que o conflito de Vincent não é apenas interno, mas manifesta-se na própria estrutura

física e sensorial do filme. A cenografia estabelece o primeiro nível dessa tensão, enquanto o domínio da normatividade materna é regido por uma composição ortogonal, onde a predominância de linhas retas e janelas quadrangulares sugere uma ordem disciplinadora e uma vigilância constante, o universo da alteridade rompe com essa rigidez. No delírio de Vincent, a arquitetura torna-se expressionista, utilizando geometrias distorcidas, ângulos oblíquos e perspectivas forçadas que operam como a materialização cênica do caos psíquico do protagonista.

Essa transição visual é acompanhada por uma mudança drástica no ambiente sonoro. A matriz materna é definida por uma sonoplastia pragmática, composta por diálogos diretivos e silêncios que reforçam a apatia e o vazio. Em contrapartida, o mergulho na fantasia de Vincent é regido por uma narração poética de métrica rigorosa, envolta em uma trilha sonora propositalmente dramática e hiperbólica. Aqui, o som não apenas descreve a cena, mas valida a grandiosidade épica que o menino atribui ao seu próprio isolamento.

A semiologia dos objetos consolida a cisão identitária da obra. Os ícones do cotidiano, como livros escolares, funcionam como âncoras que tentam fixar o sujeito à realidade factual e produtiva. Contudo, no laboratório imaginário de Vincent, esses elementos são substituídos por objetos transfigurados, como os tubos de ensaio e quimeras caninas, os quais, deixam de ser meros adereços para se tornarem fetiches de uma fantasia científica. Esse deslocamento simbólico evidencia que, para o protagonista, a subversão da utilidade dos objetos é o primeiro passo para a construção de sua própria autonomia existencial, ainda que esta resulte em sua alienação final. A imaginação atua como um mecanismo de defesa e refúgio, mas transfigura-se, simultaneamente, em uma prisão ontológica. A incapacidade do protagonista em mediar esses dois mundos culmina em uma alienação absoluta, onde a estetização do medo resulta na implosão do sujeito e em seu colapso identitário.

O filme não apenas parece sombrio, ele é construído matematicamente para gerar desconforto e imersão no delírio. A iluminação em Vincent é um elemento que bebe da fonte do Expressionismo Alemão. Em várias cenas, a sombra de Vincent se alonga de forma desproporcional, sugerindo que seu eu interior é muito maior e mais assustador do que sua forma física de criança. A luz é frequentemente projetada através de frestas, persianas ou grades, criando padrões de jaula no cenário. Isso reforça visualmente a ideia de que Vincent está prisioneiro tanto em sua casa quanto em sua própria mente.

Burton utiliza a câmera para desorientar o espectador, fugindo do naturalismo da animação convencional da época. Os planos holandeses, onde a câmera é frequentemente inclinada lateralmente do eixo horizontal, gera uma sensação psicológica de instabilidade e perigo iminente. Se o mundo está torto, a mente do personagem também está. Os corredores da casa de Vincent parecem se estreitar ao infinito, e as portas têm formatos trapezoidais. Isso cria uma

sensação de claustrofobia, nos momentos de repressão da mãe ou de uma vastidão aterrorizante, nos momentos de delírio científico.

A genialidade visual de *Vincent* reside na subjetividade do olhar. Burton não filma o que o menino vê, mas como ele sente o mundo. A cenografia oblícua, não é um erro de arquitetura da casa, mas a representação de uma infância que não se encaixa nos moldes retos e quadrados da sociedade. Quando o jovem Vincent Malloy se imagina transformado no ícone do horror, a iluminação em chiaroscuro deixa de ser um mero recurso estético para se tornar uma manifestação ontológica do 'eu' desejado. A sombra projetada nas paredes angulares do quarto de Vincent não apenas mimetiza seus movimentos, mas apropria-se do espaço físico com uma escala monumental, evidenciando o conflito entre a realidade doméstica e a aspiração macabra do personagem. A sombra torna-se, portanto, o mediador visual entre o subúrbio cartesiano e o laboratório da alma, onde o limite entre o menino e o mito se dissolve em altos contrastes.

Assim como o visual é construído sobre contrastes extremos, a trilha e o design de som operam em uma lógica de binarismo estético. O som não apenas acompanha a imagem, ele a tensiona. A escolha de Vincent Price como narrador não é apenas uma homenagem; é uma estratégia de textura. O som grave versus o som agudo. A voz de Price é profunda, ressonante e carrega o peso do cânone do horror. Ela contrasta violentamente com a voz da mãe de Vincent, com um tom mais alto, nasal e prosaico. Existe um abismo entre o que vemos, uma criança pequena e frágil, e o que ouvimos, um homem maduro e imponente. Essa dissonância sonora é a prova cabal da dissociação psíquica de Vincent, ele habita um corpo de sete anos, mas sua voz interior é a de um vilão clássico.

O ranger das portas, o som dos trovões e o borbulhar dos líquidos no laboratório, possuem uma reverberação sonora que sugere espaços vastos e vazios, mesmo quando estamos em um quarto pequeno. Isso cria uma arquitetura acústica que ignora as leis da física.

A sequência inicial apresenta o protagonista, Vincent Malloy, um menino de sete anos descrito como educado e obediente. A narração estabelece desde o início a ambivalência do personagem. Visualmente, o personagem é apresentado em plano médio, isolado no centro do enquadramento. A iluminação cria fortes contrastes entre luz e sombra, projetando silhuetas nas paredes e evocando a estética do expressionismo alemão. O corpo de Vincent é estilizado: extremamente magro, com membros alongados e olhos grandes, características que reforçam a dimensão grotesca da figura e antecipam o imaginário visual que marcaria a obra posterior de Burton. O espaço doméstico surge inicialmente como um ambiente estável, mas já atravessado por sombras e diagonais que sugerem inquietação psicológica.

> Vincent Malloy tem sete anos. Ele é sempre educado e faz o que lhe dizem. Para um garoto da sua idade, é considerado gentil e agradável, mas ele quer ser exatamente como Vincent Price (Vincent, 1982).

Na continuidade da sequência, a narração acrescenta: "Ele não se importa em viver com sua irmã, seu cachorro e seus gatos, embora preferisse dividir uma casa com aranhas e morcegos" (Vincent, 1982).

Nesse momento, o enquadramento enfatiza o interior da casa como um espaço mental. A iluminação concentrada forma um cone de luz que destaca o personagem em meio à escuridão. A composição sugere simultaneamente introspecção e isolamento, reforçando a ideia de que o universo de Vincent é construído principalmente por suas fantasias.

A narrativa desloca-se então para as primeiras manifestações dessa imaginação macabra. O narrador afirma: "Vincent é simpático quando sua tia vem visitá-lo, mas imagina mergulhá-la em cera para o seu museu de cera" (Vincent, 1982).

Visualmente, a cena constrói um contraste entre o corpo alongado e frágil do menino e a figura volumosa da tia. A diferença de escala entre os personagens produz um efeito caricatural que mistura humor e inquietação. O gesto de Vincent sugere a fantasia mórbida que atravessa sua mente, ainda que o personagem permaneça exteriormente educado.

A sequência prossegue com outra fantasia descrita pela narração: "Ele gosta de fazer experiências com seu cachorro Abercrombie, na esperança de criar um zumbi horrível" (Vincent, 1982).

Nesse momento, a *mise-en-scène* introduz elementos associados ao imaginário científico do horror gótico. A imagem apresenta criaturas grotescas e dispositivos metálicos que lembram instrumentos laboratoriais ou cirúrgicos. A iconografia remete diretamente ao repertório visual de narrativas como *Frankenstein* (1931), reforçando a intericonicidade presente no filme. Os enquadramentos passam a explorar ângulos inclinados e composições assimétricas, aproximando o curta da tradição expressionista.

A narração continua: "Assim ele e seu terrível cachorro zumbi poderiam sair à procura de vítimas na neblina de Londres" (Vincent, 1982).

Nesse ponto, o espaço doméstico é transformado pela imaginação do protagonista. A presença de névoa e iluminação contrastante produz uma atmosfera fantasmagórica que evoca cenários típicos do cinema de horror clássico. A *mise-en-scène* evidencia a dissolução progressiva das fronteiras entre realidade e fantasia.

A sequência seguinte introduz a dimensão criativa do personagem: "Seus pensamentos não são apenas sobre crimes macabros. Ele gosta de pintar e de ler para passar o tempo" (Vincent, 1982).

A imagem mostra Vincent desenhando uma figura distorcida de si mesmo, sugerindo que sua imaginação se manifesta também através da criação artística. O gesto de desenhar evidencia a relação entre fantasia e produção imagética, reforçando a ideia de que o personagem constrói visualmente suas próprias narrativas.

A narração estabelece então uma referência literária central para o desenvolvimento do filme: “Enquanto outras crianças leem livros como *Go, Jane, Go*, o autor favorito de Vincent é Edgar Allan Poe” (Vincent, 1982).

O curta apresenta Vincent lendo em plano aproximado, com expressão concentrada e olhos arregalados. A iluminação projeta sombras profundas sobre seu rosto, intensificando a atmosfera de suspense. A leitura torna-se um dispositivo narrativo que desencadeia novas fantasias inspiradas na literatura gótica.

A narração prossegue: “Certa noite, ao ler um conto terrível, ele encontrou uma passagem que o fez empalidecer. A notícia era horrível demais para suportar: sua bela esposa havia sido enterrada viva” (Vincent, 1982).

A imaginação do personagem transforma novamente o ambiente doméstico em um cenário sombrio. A cenografia assume formas distorcidas e os enquadramentos inclinados intensificam a sensação de instabilidade psicológica. A referência ao sepultamento prematuro evoca diretamente temas recorrentes na obra de Edgar Allan Poe, reforçando a dimensão intertextual do filme.

A narração acrescenta: “Ele cavou o túmulo para ter certeza de que ela estava morta, sem perceber que o túmulo era o canteiro de flores de sua mãe” (Vincent, 1982).

Esse momento introduz um elemento de humor sombrio característico do estilo burtoniano. A fantasia macabra do personagem é abruptamente reconduzida ao ambiente doméstico, revelando a tensão constante entre imaginação e realidade.

A sequência seguinte apresenta a reação da mãe, que envia o menino para o quarto. A narração afirma: “Sua mãe mandou Vincent para o quarto. Ele sabia que havia sido banido para a Torre da Perdição” (Vincent, 1982).

O quarto passa então a ser representado como um espaço de confinamento simbólico. Um feixe de luz ilumina o personagem no centro do enquadramento, enquanto o restante do cenário permanece mergulhado na escuridão. A mise-en-scène reforça a sensação de isolamento e aprisionamento psicológico.

Na sequência final, as fantasias de Vincent atingem seu ponto máximo de intensidade. A narração descreve o colapso emocional do personagem: “Para escapar da loucura, ele tentou alcançar a porta, mas caiu sem forças no chão” (Vincent, 1982).

O espaço visual torna-se instável e ameaçador. Criaturas grotescas e sombras deformadas emergem das paredes, intensificando a atmosfera de pesadelo. Nesse momento, a distinção entre imaginação e realidade torna-se praticamente impossível.

O curta encerra-se com a citação de um trecho de “O corvo”, de Edgar Allan Poe: “E minha alma, daquela sombra que flutua sobre o chão, jamais se erguerá novamente” (Vincent, 1982).

A referência final articula literatura e cinema, concluindo o arco narrativo do personagem e reafirmando o caráter intericonográfico do filme. Ao mobilizar imagens associadas ao expressionismo, ao horror clássico e à literatura gótica, *Vincent* constrói uma narrativa visual em que a imaginação infantil se torna o espaço de encontro entre memória cultural e criação estética.

Considerações finais

A análise do curta-metragem *Vincent* (1982), de Tim Burton, evidencia como o cinema contemporâneo pode mobilizar repertórios visuais sedimentados na história da cultura, reativando estilos e imaginários por meio de processos de memória visual. Ao articular o conceito de intericonicidade, proposto por Courtine, com a tradição estética do expressionismo alemão e com o imaginário da estética gótica, este estudo buscou compreender de que modo determinadas formas visuais persistem e se transformam no interior da linguagem cinematográfica.

A discussão teórica mostrou que as imagens não se apresentam como unidades isoladas, mas como parte de redes de significação que atravessam diferentes momentos históricos. A intericonicidade permite justamente perceber esse movimento de circulação e reatualização das imagens, no qual cada forma visual carrega vestígios de outras que a precedem. Nesse sentido, o cinema opera como um espaço privilegiado de memória cultural, capaz de reconfigurar repertórios imagéticos provenientes de diferentes tradições artísticas.

O expressionismo alemão constitui um dos exemplos mais significativos dessa permanência estética. Seus cenários distorcidos, contrastes intensos de luz e sombra e personagens marcados por inquietação psicológica produziram um imaginário visual profundamente associado ao horror, ao mistério e à instabilidade emocional — elementos que dialogam diretamente com a tradição da estética gótica. Ao longo do século XX, essas formas visuais ultrapassaram seu contexto histórico original, tornando-se referências recorrentes no cinema de horror e em diversas cinematografias contemporâneas.

Nesse panorama, a obra de Tim Burton destaca-se pela capacidade de reconfigurar esse repertório visual em novas narrativas. Em *Vincent*, a presença de cenários inclinados, iluminação contrastada, arquitetura deformada e personagens de aparência melancólica estabelece um diálogo evidente com o expressionismo alemão, especialmente com filmes como *O gabinete do Dr. Caligari*. Ao mesmo tempo, a atmosfera sombria do curta, associada às referências à obra de Edgar Allan Poe e à narração de Vincent Price, aproxima o filme do imaginário gótico que permeia a literatura fantástica e o cinema de horror clássico.

A análise fílmica demonstrou que essas referências não aparecem apenas como citações estilísticas, mas como parte de um processo intericônico mais amplo, no qual diferentes tradições visuais se articulam na construção do universo

imaginário do protagonista. A imaginação de Vincent Malloy transforma o espaço doméstico em um cenário de fantasias macabras, onde literatura gótica, horror cinematográfico e estética expressionista convergem para produzir uma narrativa marcada pela tensão entre realidade e imaginação.

Dessa forma, *Vincent* revela-se um exemplo significativo de como o cinema contemporâneo pode operar como um campo de reconfiguração da memória visual, no qual estilos históricos são reinterpretados e incorporados a novas sensibilidades estéticas. Ao mobilizar ecos do expressionismo alemão e do imaginário gótico, o filme evidencia a permanência de determinadas formas visuais na cultura cinematográfica, demonstrando que a história do cinema não se organiza apenas por rupturas, mas também por continuidades e ressonâncias imagéticas.

Assim, ao articular intericonicidade, memória visual e análise fílmica, este estudo contribui para compreender como determinadas estéticas sobrevivem e se transformam ao longo do tempo, reafirmando o papel do cinema como um espaço de circulação, reinscrição e reinvenção das imagens na cultura contemporânea.

Referências

AS MÃOS de Orlac. Direção: Robert Wiene. Alemanha, Áustria: Pan Film. 1924. (98min). Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/the-hands-of-orlac. Acesso em: 11 fev. 2026.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993.

CANEPA, L. Cinema expressionista alemão. *In*: MASCARELLO, F. (org.). **História mundial do cinema**. 4. ed. Campinas: Papirus, 2008.

COURTINE, J-J. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

EISNER, L. H. **A tela demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. EUA: Estúdio Universal Pictures. 1931. (70min). Disponível em: https://www.primevideo.com/-/pt/detail/0OO5IO5IIB4VDMP3ROTLDQV2U7/. Acesso em: 22 jan. 2026.

KILGOUR, M. **The rise of the gothic novel**. London: Routledge, 1998.

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

NOSFERATU. Diretor: Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha: Prana Film. 1922. (94 min). Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/nosferatu. Acesso em: 11 fev. 2026.

O GABINETE do Dr. CaligarI. Direção: Robert Winnie. Alemanha: Decla Film, Decla-Bioscop AG. 1920. (71min). Disponível em: https://globoplay.globo.com/o-gabinete-do-dr-caligari/t/zfxB8Yppsh/ Acesso em: 23 fev. 2026.

O GOLEM. Direção: Paul Wegener e Carl Boese. Alemanha: 1920. (76min). Disponível em: https://www.primevideo.com/-/pt/detail/O-Golem-1920/0I0AL7XC3PMSLS8O792V8VRP9O. Acesso em: 11 fev. 2026.

VERNET, M. **A análise do filme**. Campinas: Papirus, 1994.

VINCENT. Direção: Tim Burton. EUA: Walt Disney Productions, 1982. (6 min). Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x6zw4y. Acesso em: 5 jan. 2026.

Sobre os autores

Adriano Charles da Silva Cruz é Professor Associado do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (UFRN). Doutor em Linguagens e Cultura.

Justino Batista Pereira Neto é Mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (UFRN). Graduado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo e Radialismo (UFRN). Coordenador do Núcleo de Audiovisual do IFRN.