

De *Caligari* à Rainha Má: a influência do Expressionismo Alemão no filme *Branca de Neve e os sete anões*

Nilton Gonçalves Gamba Junior
Marcelus Gaio Silveira de Senna

Introdução

Este artigo tem como tema a influência do Expressionismo Alemão no filme de animação *Branca de Neve e os sete anões* de Walt Disney e parte do pressuposto de que elementos estruturantes do expressionismo estão presentes nos princípios organizadores da linguagem da animação. Antes de identificar tais elementos estruturantes, é importante visitar um problema epistemológico importante: o entendimento do que é *expressão* e como ela se manifesta na criação do estilo expressionista. A partir deste entendimento é possível trabalhar no objetivo deste artigo, que é verificar a ocorrência de alguns elementos expressivos formais do Expressionismo Alemão no filme *Branca de Neve e os sete anões*. Serão utilizadas categorias de análise formuladas a partir de uma abordagem histórica e formal do tema, tratando o Expressionismo como um movimento estético circunscrito no tempo e no espaço.

Sobre o Expressionismo Alemão, Lotte Eisner alerta que nem todo filme produzido durante a República de Weimar (1919 a 1933) – era clássica do cinema alemão –, era expressionista e que o claro-escuro que caracteriza esse estilo já existia antes de seu surgimento (Eisner, 1985: 39). Neste artigo serão destacados exatamente os elementos expressivos formais do cinema expressionista alemão.

Além da abordagem histórica e formal, vale destacar a opção de utilização do termo “filme” no lugar do termo “cinema”. Para Christian Metz o filme – ou fato fílmico –, é apenas uma pequena parte do cinema, pois este apresenta um vasto conjunto de fatos que podem intervir antes, depois ou durante a exibição do filme e que estão vinculados a inúmeras possibilidades de análise cinematográfica, tais

como: econômicas, tecnológicas, sociológicas, psicológicas, dentre outras (Metz, 1980: 11). Outra questão relevante destacada por Metz é a importância da estética na compreensão do fato fílmico, colocando o filme sempre como uma obra de arte porque “se supõe uma intenção estética e criativa do autor” (Ibid.: 14). Logo, o filme não é apenas um fato econômico, sociológico ou psicológico, mas principalmente um fato estético. O fato fílmico, então, constitui-se em objeto mais limitado, dotado de “um discurso significante localizável” (Ibid.: 11). Há, neste artigo, a busca por identificar os aspectos estéticos e formais deste “discurso significante localizável” a que se refere Metz – na medida em que é possível separá-los dos demais aspectos –, caracterizado pelos elementos expressivos formais do Expressionismo Alemão e que estão presentes em algum nível no filme de animação *Branca de Neve e os sete anões*. E pensar de que maneira essa abordagem contribui, *a posteriori*, para a compreensão da linguagem da animação em um sentido mais amplo.

Expressão e Expressionismo

É complexa a reflexão sobre o que é *expressão* e envolve várias vertentes e autores como Cassirer, Arnheim e Gombrich, para citar apenas alguns. Alguns conceitos sucintos fornecem categorias importantes e são apresentados por Jacques Aumont. A propósito das diversas definições de *expressão* que cita em sua análise, Aumont coloca que:

O apanhado dessas principais definições permite compreender por que a noção de expressão é tão problemática: sua definição varia ao sabor dos valores estéticos reconhecidos pela sociedade; como função simbolizante, está sempre conexa à significação, sem no entanto confundir-se com ela; aparece sempre mais ou menos como um suplemento relacionado a uma função primeira (de representação, sobretudo); está ao mesmo tempo na obra e fora da obra, eterna e histórica (Aumont, 1995: 279).

Aumont destaca algumas categorias de *expressão*, tais como: a espectral, a realista, a subjetiva e a formal. Este artigo trabalha com a categoria “formal”. Segundo Aumont, os adeptos do formalismo definem “como expressiva a obra cuja forma é expressiva” (Ibid.: 277), entretanto problematizamos a redundância do termo na sentença de Aumont questionando como definir exatamente o que é uma forma expressiva. O próprio Aumont fornece uma chave para o problema – ao menos parcialmente –, quando afirma que a expressividade da forma é uma regulação social, um catálogo convencional de formas, que seriam consideradas mais ou menos expressivas. A própria produção cinematográfica do Expressionismo Alemão se constituiu neste catálogo de formas consideradas mais ou menos expressivas e socialmente

aceitas. Entretanto, este catálogo teve que passar por um processo de legitimação ao longo da história para que suas formas expressivas se tornassem socialmente aceitas.

O Expressionismo, entretanto, não é em absoluto um fenômeno circunscrito ao cinema e teve sua gênese nas artes plásticas. Segundo Argan o Expressionismo é um fenômeno eminentemente europeu e que tem simultaneamente no ano de 1905 dois polos iniciais distintos: o movimento francês dos *fauves* e o movimento alemão do *Die Brücke* (A ponte). Estes dois movimentos vão desembocar respectivamente no cubismo na França em 1908 e no *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) na Alemanha em 1911 (Argan, 1992: 227). Dada a enorme diversidade do movimento, é muito difícil estabelecer uma linha coerente a tudo o que está identificado com a estética expressionista, seja nas artes plásticas, na literatura, na música, na dança e mesmo no cinema. Mas é evidente a influência expressionista oriunda das artes plásticas no primeiro exemplar legítimo do movimento no cinema: *O gabinete do Dr. Caligari* em 1920 (Cánepa in Mascarello, 2006: 66). É, porém, um tanto forçado identificar inequivocamente todos os filmes do período como representantes do estilo que foi iniciado com *Caligari*, até porque não se trata inicialmente “de uma definição baseada em padrões estéticos rigorosos e sim de um título apropriado pelos produtores alemães usando a credibilidade de sua vanguarda artística mais popular” (Ibid.: 69). Vale ressaltar que o próprio Aumont considera o Expressionismo no cinema alemão um mito histórico em muito motivado por questões comerciais (Aumont, 1995: 294). Entretanto, o que foi iniciado por *Caligari* foi seguido em maior ou menor grau por uma série de produções do período, dentre elas *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau e *Raskolnikow* (1923) de Robert Wiene. Segundo Cánepa:

Se nenhum deles se comprometeria tão cabalmente com o caráter formal do estilo, a marca de *Caligari* persistiria na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas – características que ganharam a qualificação genérica de “expressionistas” e começariam a entrar em declínio por volta de 1924 (Cánepa in Mascarello, 2006: 69).

Cánepa ainda destaca que os elementos que vão caracterizar o Expressionismo estariam organizados segundo algumas estratégias específicas:

1. Composição (cenografia, fotografia e *mis-en-scène*);
2. Temática recorrente (tipologia de personagens e de situações dramáticas);
3. Estrutura narrativa (modo de contar histórias e de organizar os fatos).

Destas categorias elencadas por Cánepa, a que interessa a esta reflexão é a *composição*, por se ligar diretamente à questão formal. Cánepa cita Luis Nazário para sua definição da *composição* no Expressionismo Alemão:

Os filmes feitos depois de *Caligari* apresentavam uma junção única de diferentes aspectos ligados à *mis-en-scène* (luz, decoração, arquitetura, distribuição das

figuras e sua organização em cena), que resultava numa ênfase na composição, reforçada por maquiagem e figurino estilizados. Nesses filmes, personagens e objetos se transformavam em símbolos de um drama eminentemente plástico, causando, às vezes, a impressão de que uma pintura expressionista havia adquirido vida e começado a se mover – efeito que chegou a receber o apelido de *caligarismo* (Cánepa in Mascarelo, 2006: 70).

Segundo Cánepa os expressionistas adotaram uma estratégia de “alteração plástica da realidade com vistas à intensificação do drama, numa espécie de *deformação expressiva*” (Ibid.: 70). Na citação acima são destacados os seguintes elementos formais como participantes da composição do quadro: luz, decoração, arquitetura, distribuição das figuras, maquiagem e figurino. São elementos ligados à concepção visual do filme, ou seja, ao seu design. Implicam em decisões formais e funcionais que definirão qual será o estilo do filme de acordo com as necessidades do roteiro. Em função da extensão do tema, neste artigo trataremos apenas de um ponto específico dentre as características propostas por Cánepa: a iluminação. A razão é simples, senão óbvia: a iluminação é uma das principais características do Expressionismo Alemão e de longe a mais facilmente identificada. Além disso, este recorte está diretamente relacionado com a questão de Aumont sobre quem afinal definiria qual forma é expressiva. O claro-escuro é uma estratégia formal para atingir expressividade de longa duração nas artes, tendo se tornado igualmente importante no cinema a partir do Expressionismo Alemão. Assim, temos a regulação social sobre a imagem expressiva e uma vez estabelecido com precisão o nosso recorte, temos o catálogo formal composto pelos exemplos de iluminação claro-escuro dos filmes do Expressionismo Alemão.

Segundo Lotte Eisner, a obra precursora do claro-escuro que se tornará a marca do Expressionismo será a peça *O mendigo* de 1912, dirigida por Reinhardt Sorge. Apesar da peça não ser realmente expressionista, suas características de iluminação serão reproduzidas nos filmes alemães do período expressionista:

(...) o “choque” de luzes e sombras, a iluminação súbita de uma personagem ou um objeto com o fecho do projetor, a fim de concentrar aí a atenção do espectador, e a tendência em deixar neste exato instante todas as personagens e objetos mergulhados em trevas indefinidas (Eisner, 1985: 45).

A partir do surgimento efetivo do Expressionismo no cinema, algumas estratégias serão empregadas para alcançar os efeitos de iluminação característicos do movimento:

(...) os cenários passarão a ser iluminados na base, para assim se acentuar o relevo, deformando e transformando a plástica como uma articulação de linhas

ofuscantes e insólitas. Também se começará a dispor nas laterais enormes refletores inclinados, de modo a iluminar violentamente a arquitetura e a produzir, com a ajuda de superfícies salientes, aqueles estridentes acordes de sombras e luzes que se tornaram clássicos (Eisner, 1985: 67).

Não há uma unidade absoluta entre os filmes do Expressionismo Alemão e a própria Lotte Eisner estabelece diferenças importantes entre filmes dos principais diretores do período, tais como: Fritz Lang, Murnau e Robert Wiene. Entretanto, apesar das diferenças, estes diretores acabaram lançando mão do claro-escuro em maior ou menor intensidade. É impossível não perceber as diferenças de abordagens do claro-escuro quando são colocados lado a lado fotogramas dos filmes *O gabinete do Dr. Caligari* de Robert Wiene e *Nosferatu, uma sinfonia de horror* de Murnau.

A influência do Expressionismo Alemão em *Branca de Neve* e os sete anões

Apesar de ser perigosa uma aproximação generalista do movimento expressionista, não é de todo equivocado afirmar que em muitos casos os filmes do Expressionismo Alemão não eram naturalistas, nem quanto à temática e muito menos quanto à estética e *Caligari* é nitidamente o caso mais radical nesse distanciamento da realidade. A sua importância histórica e o seu radicalismo estético e temático tornam *Caligari* o filme ideal para balizar esta comparação com um filme de animação.

Este é um fator decisivo para que o cinema de animação possa lançar mão de seus recursos estéticos tão facilmente. Segundo Sebastián Denis, os filmes do cinema de animação raramente são realistas, ou seja, raramente a animação pretende se confundir com elementos capturados da realidade. Entretanto, mesmo no universo do cinema de animação pode haver diferentes graus de realismo ou diferentes níveis de relação entre o objeto e sua representação (Denis, 2007: 28).

Essa gradação também é defendida por Mauren Furniss quando propõe que a análise estética do filme animado não seja feita com base em uma oposição rígida entre *live action* e animação. Para a autora este método acaba por enfrentar limitações graves ao esbarrar em áreas de sobreposição entre as duas técnicas. Caso exemplar que demonstra a limitação à qual se refere a autora é o atual estágio técnico dos efeitos visuais cinematográficos que possibilita, por exemplo, que sejam colocados lado a lado atores reais e seres fantásticos animados em computador sem perda significativa de realismo. Para Furniss os termos *mimese* e *abstração* – mesmo apresentando também suas limitações –, quando colocados sobre uma escala contínua oferecem maior flexibilidade e podem ser justapostos aos termos *live action* e animação. Como *mimese* ela define o desejo de representação da realidade ou da natureza e neste extremo estariam os filmes *live action*. A *abstração* é definida por Furniss como o uso da forma

pura, como sugestão de um conceito mais do que uma tentativa de representação em termos de realidade. Para ela a animação estaria mais próxima do termo *abstração*.

As proposições de Denis e Furniss permitem uma abordagem interessante para o objeto em questão. Quando se afirma que *Caligari* é uma referência para *Branca de Neve* da Disney, se está obviamente baseado em bibliografia firmada, mas também nas evidências estéticas. E o que é mais interessante nesse movimento é perceber que enquanto Robert Wiene buscava soluções que afastassem *Caligari* do naturalismo, por se tratar de uma obra pontuada por temas como medo, pesadelo e loucura, Disney em *Branca de Neve* faz o movimento inverso, tentando aproximar o cinema de animação do realismo. Mas – e aqui se abre o espaço para a pura especulação –, talvez Disney e sua equipe percebessem que o lugar do cinema de animação naquele momento não é do realismo naturalista, mas de algo que pudesse evocar o realismo sem, no entanto, perder a perspectiva de que se tratava de um filme de animação. Para isso a opção de utilizar o Expressionismo Alemão como referência parece perfeita, pois aproximaria o filme de Disney de um realismo possível ao filme animado. Na escala proposta por Furniss, *Caligari* e *Branca de Neve* se chocam no meio do caminho entre mimese e abstração, cada um tensionando ao máximo os limites de suas possibilidades técnicas e estéticas naquele período histórico específico.

Branca de Neve e os sete anões é fundamental para entender no trabalho de Walt Disney a questão do realismo, como afirma Denis: “De um ponto de vista estético, o realismo irá tornar-se desde o início da década de 1930 a marca de Disney, que instaura um universo visual ainda inédito, longe do formalismo do desenho animado tradicional (Denis, 2007: 140).

Branca de Neve e os sete anões tem sua importância inscrita na história do cinema e a despeito de não ter sido o primeiro longa-metragem de animação produzido no mundo, é indiscutível sua relevância para o desenvolvimento da indústria da animação, particularmente nos Estados Unidos. Charles Solomon afirma que *Branca de Neve e os sete anões* estabeleceu o formato base de todos os filmes de animação de longa-metragem que vieram depois e que sua influência pode ser sentida por décadas depois de seu lançamento (Solomon, 1989: 62). A busca pelo realismo empreendida de maneira evidente em *Branca de Neve e os sete anões* vai se repetir ao longo da história na produção de filmes de animação para cinema, não apenas na Disney, mas no mercado norte-americano de um modo geral.

O período em que Walt Disney esteve à frente da produção de filmes de longa-metragem de seu estúdio vai da década de 1930 à década de 1960. Neste período Disney produziu todos os longas-metragens do estúdio, apesar de sua participação ter se reduzido progressivamente a partir do momento em que iniciou o empreendimento da Disneylândia¹ (Nader, 2003: 105). Os filmes que tiveram Walt Disney no comando como produtor e principal cabeça criativa eram frequentemente maniqueístas, pois apresentam uma oposição clara entre bem e mal, onde o bom

é virtuoso e belo e o mal é extremamente sombrio e cruel. Entretanto, segundo Denis, a despeito de sua visão de mundo eminentemente norte-americana Walt Disney era, por exemplo, grande apreciador do universo sombrio de Goya e teria estudado detalhadamente os filmes do Expressionismo Alemão: “Marc Davis, um dos animadores que por mais tempo trabalhou com Disney, recorda ter visto com este *O gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu* e *Metrópolis*, para os analisar ao pormenor (Allan, 2001: 82). (Denis, 2007: 139).

John Canemaker também destaca a influência do cinema expressionista alemão sobre *Branca de Neve e os sete anões* (Canemaker, 1999: 44). Segundo Canemaker os filmes expressionistas estavam entre os vários tipos diferentes de filmes exibidos na escola de arte do Disney Studio. Canemaker cita a cena em que Branca de Neve foge desesperada na floresta após ser poupada pelo caçador como um exemplo do tipo de atmosfera e textura alcançadas pelos filmes expressionistas, nos quais o estado de espírito se torna o principal elemento expressivo na tela, evidenciando uma realidade interior através da aparência do mundo exterior.

Outro aspecto importante para entender o desenvolvimento visual de *Branca de Neve e os sete anões* é o desejo que tinha Disney de aproximar o design de seus filmes da estética dos velhos livros de histórias infantis europeus. Esta característica é tão forte em *Branca de Neve e os sete anões* que o prólogo do filme é apresentado na forma de um livro de histórias ricamente encadernado, contendo páginas escritas com letras góticas e iluminuras. A evocação dos livros de histórias é tão importante para Disney, que para dar conta da tarefa ele contratou artistas de origem europeia como, por exemplo, o ilustrador sueco de livros infantis Gustav Tenggren (Solomon, 1989: 59), que trabalhou como designer de produção em *Branca de Neve e os sete anões*. Esta aproximação da estética dos livros infantis, no entanto, não impediu a utilização de elementos expressivos formais do Expressionismo Alemão como uma estratégia de design para marcar claramente a oposição entre bem e mal. É possível identificar outros elementos expressionistas na temática e na estrutura narrativa do filme, como por exemplo, a vida dupla da Rainha Má. Era constante nos filmes alemães do período expressionista a existência de personagens com vidas duplas, recurso narrativo que Lotte Eisner diz ser oriundo da literatura romântica alemã e chama de “desdobramento demoníaco” da personagem (Eisner, 1985: 79). Em *Branca de Neve e os sete anões*, a bela e invejosa rainha mantém uma câmara secreta no castelo onde guarda instrumentos de feitiçaria que a tornam capaz – dentre outras vilanias –, de mudar sua forma, transformando-a em uma velha e repugnante bruxa. Ou seja, tal como o enigmático *Dr. Caligari* a rainha tem uma vida dupla e cada parte dessa vida contradiz a outra em algum nível.

A estética expressionista em *Branca de Neve e os sete anões*: o claro-escuro

A sequência de abertura do filme apresenta na primeira cena uma visão em Grande Plano Geral do castelo onde moram Branca de Neve e a rainha. Em seguida, no primeiro plano² da segunda cena, é mostrada a câmara secreta da rainha, onde ela aparece de costas subindo três degraus de escada até o patamar onde se encontra o espelho mágico. A composição é simétrica. O patamar é ladeado por grossas colunas. Há três fontes de luz no plano. O espelho mágico é a primeira e mais forte fonte de luz. Sua luz se espalha pelo patamar concentrando a visão do espectador na rainha que se encontra de pé diante do espelho e de costas para a câmera. Como a luz não é superior, todo o espaço lateral do quadro fílmico fica mergulhado na penumbra, o que aumenta o grau de dramaticidade. Abaixo, no nível do primeiro degrau, dois holofotes iluminam o cenário pela base. Aqui se verifica o primeiro exemplo de utilização de um elemento expressivo formal do Expressionismo Alemão, ou seja, a estratégia de iluminação do cenário pela base, citada por Lotte Eisner. As três fontes de luz compõem um esquema de iluminação que garante o grau de dramaticidade da cena (Figura 1).



Figura 1: Imagem still do filme *Branca de Neve e os sete anões* (1937) - Walt Disney Productions.

Mais adiante, é possível ver a rainha descer uma escada curva em direção à já citada câmara secreta. Neste plano são utilizados dois recursos notadamente

expressionistas: o primeiro é a iluminação extremamente contrastada do cenário, que foca diretamente o fecho de luz sobre o local onde a rainha desce as escadas, deixando o entorno mergulhado quase totalmente nas trevas. Uma luz secundária no alto da escada com dupla utilidade serve para indicar o local por onde a rainha entrará em quadro e para resolver o problema de iluminação de personagens, típico da técnica de *cell animation*³ (Figura 2). Nesta técnica de animação normalmente todos os personagens do filme estavam sempre iluminados da mesma forma, uma vez que o processo para mudar a coloração do personagem para que este se ajustasse à iluminação do ambiente era muito trabalhoso. Logo, a iluminação mais ou menos constante em todo o quadro mantinha certa coerência do personagem com o cenário. A escadaria é o segundo recurso utilizado e era uma estratégia de cenografia frequentemente usada pelos expressionistas em função dos resultados expressivos conseguidos a partir do uso da iluminação em estilo claro-escuro (Eisner, 1985: 87).



Figura 2: Imagem still do filme *Branca de Neve e os sete anões* (1937) - Walt Disney Productions.

Em outra cena, a rainha já em sua câmara secreta bebe a porção mágica que vai transformá-la em uma bruxa. Após a transformação, a bruxa não é vista imediatamente. É vista apenas sua sombra projetada na parede com contornos nitidamente recortados, outro recurso típico dos expressionistas. Lotte Eisner descreve esse recurso e afirma que os expressionistas moldavam as formas por meio de um fecho luminoso criando o que ela chama de “plástica artificial” (Eisner, 1985: 67). Em

Nosferatu, F. W. Murnau utiliza este mesmo recurso exatamente da mesma forma em dois momentos distintos (Figura 3).



Figura 3: Imagens still dos filmes *Nosferatu* (1922) e *Branca de Neve e os sete anões* (1937) - Walt Disney Productions.

Voltando a *Branca de Neve e os sete anões*, há a sequência em que os anões perseguem a rainha transmutada em bruxa. No momento em que a rainha tenta fazer rolar uma enorme pedra sobre os anões a luz de um relâmpago garante a aplicação de um intenso claro-escuro na personagem por meio de um fecho de luz dura que gera uma imagem altamente contrastada, aumentando significativamente o efeito expressivo da cena. O trabalho extra dos animadores se justificou provavelmente por ser este plano importante para o clímax do filme (Figura 4).



Figura 4: Imagem still do filme *Branca de Neve e os sete anões* (1937) - Walt Disney Productions.

Conclusão

Talvez não seja possível afirmar que *Branca de Neve e os sete anões* é inequivocamente um filme expressionista. Em primeiro lugar por razões históricas. O filme de Disney não está inserido na realidade histórica e social dos filmes do Expressionismo Alemão, logo não pode ser relacionado ao movimento a não ser por uma enorme licença histórica. Em segundo lugar paira sobre o filme a influência mais que evidente dos livros infantis, influência que talvez se sobreponha a qualquer outra. Entretanto, é perceptível a busca de equilíbrio entre estas duas influências, o que permite no mínimo ser afirmado que houve a utilização clara de estratégias estéticas expressionistas que visaram objetivos simbólicos específicos, ou seja, a distinção visual clara entre o bem e o mal, a expressão do estado de espírito da personagem através de recursos visuais e da utilização em determinados momentos de recursos expressivos característicos do movimento expressionista, tal como o claro-escuro destacado aqui.

A utilização extensa ou pontual das características estéticas do expressionismo pode ser facilmente verificada pelo menos em mais de um filme dos estúdios Disney, dentre eles *A bela adormecida*, mas não é difícil verificá-las em outros filmes da Disney ou em obras de outros realizadores ao longo da história do cinema de animação.

Nilton Gonçalves Gamba Junior

Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Marcelus Gaio Silveira de Senna

Doutorando na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

marcelusgao@gmail.com

Recebido em novembro de 2015.

Aceito em maio de 2016.

Notas

1. Walt Disney iniciou a construção da Disneylândia em 1952 e, a partir de então, se afastou progressivamente da produção de filmes. Walt Disney faleceu em 1966.
2. Plano: menor unidade narrativa do filme ou espaço de filme entre dois cortes.
3. *Cell animation* é o processo de animação quadro a quadro em que os personagens são animados separadamente dos cenários e finalizados em folhas de acetato, método que se tornou o padrão do mercado de desenhos animados a partir de 1914. Este método só deixou de ser utilizado comercialmente nos anos de 1990, quando os filmes passaram progressivamente a ser finalizados no computador.

Referências

ABAGNANO, Nicolla. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ARGAN, G. C. A história na metodologia do projeto. *Revista Caramelo*, São Paulo, nº 6, p. 156-170, 1993.

- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARNHEIM, Rudolph. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 1995.
- BENDAZZI, Giannalberto. *Cartoons: one hundred years of cinema animation*. John Libbey & Indiana University Press, 2006.
- CANEMAKER, John. *Before the Animation Begins: The art and lives of inspirational sketch artists*. New York: Hyperion, 1996.
- _____. *Paper Dreams – The art and artists of Disney storyboards*. New York: Hyperion, 1999.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- DENIS, Sebastien. *O cinema de animação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.
- EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FABIARZ, Jackeline. *Projeto de pesquisa – estrutura e natureza*. Apresentação de slides.
- FURNISS, Maureen. *Art in motion: animation aesthetics*. Herts: John Libbey Publishing, 2014.
- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia científica*. São Paulo: Editora Atlas, 1991.
- LUCENA, Alberto. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Senac, 2002.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- NADER, Ginha. *Walt Disney – Um século de sonho*. São Paulo: Senac, 2003.
- NOVO Michaelis. *Dicionário ilustrado: inglês-português*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1970.
- RUDIO, Franz Victor. *Introdução à metodologia científica*. São Paulo: Editora Atlas, 1991.
- SOLOMON, Charles. *The History of Animation: Enchanted Drawings*. New York: Alfred Knopp Inc., 1989.

Filmes

- Branca de Neve e os sete anões* (DVD). Estados Unidos da América: Walt Disney Productions, 1937. (83 min.), son., cor, legendado.
- O gabinete do Dr. Caligari* (DVD). Estados Unidos da América: IDX- Interactive Digital, 1920. (52 min.), legendado.

Resumo

Este artigo está inserido em um processo de pesquisa de doutorado *As idades do Expressionismo – criação de estilo e atmosfera em filmes de animação*, que tem sua origem no questionamento sobre as possíveis influências que o cinema de animação recebeu do movimento expressionista – mais particularmente de suas vertentes nas artes plásticas e no cinema. O cinema de animação teria, portanto, além das influências de meios como, por exemplo, os *cartoons*, os livros infantis e o próprio cinema *live action*, a influência específica do Expressionismo Alemão na constituição de sua linguagem. Dentre as várias possibilidades de análise, adotamos aqui uma abordagem histórica e formal, para identificar um dos principais elementos expressivos formais do Expressionismo Alemão – a iluminação em claro-escuro –, e, em seguida, verificar a ocorrência deste elemento expressivo formal no filme *Branca de Neve e os sete anões*.

Palavras-chave

Cinema. Cinema de animação. Design. Disney. Expressão. Expressionismo Alemão.

Abstract

This article is part of the PhD research *Ages of Expressionism - style setting and atmosphere in animated films*, which has its origin in questioning the possible influences that the animated film received from expressionist movement – specially from the plastic arts and cinema. Therefore, the Animated Film would have the influences from cartoons, children's books and live action cinema itself, and the specific influence of the German Expressionism is in the constitution of the language of animation. Among the various possibilities of analysis, we adopt here a historical and formal approach to identify one of the main formal expressive elements of German Expressionism – the lighting in chiaroscuro – and then verify the occurrence of this formal expressive element in the film *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Keywords

Cinema. Animated film. Design. Disney. Expression. German Expressionism.