

**VINCENT MALLOY
E VINCENT PRICE:
OS ESTRANHOS DUPLOS
DE TIM BURTON***

Glacy Queirós de Roure¹

Ana Carolina Roure Malta de Sá²

Resumo: *Nesse trabalho, analisamos a animação Vincent (1982), dirigido por Tim Burton, realizado em stop motion, a partir de uma estética expressionista. Concebida como uma poesia visual, é uma história infantil em forma de um poema, escrita pelo próprio Tim Burton e narrada por Vincent Price. Se os dispositivos estéticos - luz, cor, planos - iluminam a experiência traumática vivenciada na infância, é porque são capazes de produzir uma espécie de “retorno do recalçado na esfera do visual” e, assim, dar materialidade a sentimentos reveladores de angústia, medo, horror e desamparo que constituem esse tempo.*

Palavras-Chave: *Infância, Cinema de animação, Psicanálise,*

Vincent Malloy tem sete anos, Ele é sempre educado e faz o que lhe mandam. Para um menino de sua idade, ele é atencioso e agradável, mas ele quer ser como Vincent Price. Ele não se importa de viver com sua irmã, cão e gato, embora ele pre-

* Recebido em 07/08/2014, aceito em 12/12/2014.

1 Doutora em Linguística pela UNICAM/SP; Pós Doutorado em Sociologia da Infância pela Universidade do Minho/Portugal; Professora Titular da PUC Goiás. E-mail: <glacyy@terra.com.br>.

2 Mestre em Comunicação Social pela UNB; Professora na UNB; Professora na Faculdade Mauá / Brasília.

ferisse partilhar a casa com aranhas e morcegos. Lá, ele poderia refletir sobre os horrores que ele inventou, e passear por corredores escuros, sozinho e atormentado (TIM BURTON).

A arte, em suas mais diversas manifestações, pode oferecer ao sujeito uma capacidade de alargar as percepções de mundo e da sociedade e promover a criação singular de uma nova realidade. Por exigir um trabalho intelectual permanente e intenso na criação de significados, pode emancipá-lo da alienação promovida pelo imaginário social. Como destaca Ranciere (2009), se há um movimento de emancipação por parte do sujeito/espectador, “há uma transformação do universo dos possíveis, da percepção e da ação”, capaz de criar “novas formas de associação e de visão do mundo”.

No que se refere à arte cinematográfica, fonte inesgotável de estranhamento e criação, a obra fílmica pode proporcionar ao espectador imagens disruptivas que desfaçam a relação analógica entre significado e significante e rompam o fascínio fílmico, deslocando o sujeito do campo das significações imaginárias/ideológicas (BARTHES, 1984). Para Zizek, nesta forma de arte, é possível observar uma espécie de “presentificação do real daquilo que não pode se inscrever no campo simbólico dos discursos (objetificação imaginária do real) (MARQUES, 2012)”. Momento esse em que se pode observar uma possível articulação entre experiências de fragmentação e indeterminação e a produção de atos criativos.

É fato que a força imagética e a ilusão referencial advinda das imagens no cinema em filmes com, sobre e para crianças – quase sempre compostas a partir de representações idealizadas de infância - podem nos impossibilitar de apreender o indizível e o inabordável próprio a esse tempo (ROURE, 2014). Entretanto, bem sabemos que nem todas as imagens produzidas pelo cinema devem ser reduzidas a uma possível “decifragem”, o que pressupõe uma compreensão semântica da aparência estética apresen-

tada pelo filme. Inúmeros foram os diretores cujas obras foram capazes de subverter a hegemonia da representação. Nesse sentido, pensar em um cinema cuja estética possibilite-nos bordejar com o olhar o traumático (concebido aqui como real) que cerca a experiência (in)dizível da infância tem feito parte de nossas pesquisas (GEPEIAP, 2012).

Não resta dúvida que, em relação à dimensão traumática da infância, um certo cinema de animação tem muito a dizer. Isso porque, marcado por uma formalização estética produtora de rupturas e estranhamentos, representações idealizadas de criança submetidas à lógica do imaginário têm sido colocadas em suspensão e uma outra infância tem podido se oferecer ao nosso olhar (ROURE, 2012). Uma infância que retorna sob a forma de um real indizível o nosso modo equivocante e inumano de ser.

Estou falando de animações cujo roteiro e argumentação tocam em temas que colocam em questão a atitude do homem para com a morte, a realização de desejos, a repetição inconsciente e o complexo de castração. São elas: Vincent (TIM BURTON, 1982); O estranho mundo de Jack (HENRY SELICK, 1993); A viagem de Chihiro (HAYAO MIYAZAKI, 2001), As bicicletas de Belleville, 2003); Noiva cadáver (TIM BURTON, 2005), Frankenweenie (TIM BURTON, 2012); Coraline (HENRY SELICK, 2002).

Nessas animações, a partir de uma estética sombria e fantástica, mundos inimagináveis são criados e as cenas compostas por duplos especulares, corpos fragmentados e espelhos estilhaçados apresentam-se como paisagens sugestivas de sonhos e fantasmas. Seus efeitos provocam o retorno de “complexos infantis” um dia recalcados. Uma estética que pensamos se aproximar, assim como o sonho e o sintoma, do que Lacan denominou como “formações do inconsciente”. Apesar de reveladoras de um inaudito, ainda apontam para um real que insiste em retornar. É por não se encontrarem restritos ao tempo da infância que essas animações convidam o espectador a experimentar uma espécie

de poesia das sombras, em um ambiente repleto de enigmas e segredos tão próprio ao tempo da infância cujo acesso foi interdito pela operação do recalque.

Além do mais, se os dispositivos estéticos – luz, cor, iluminação - apresentados em tais animações podem iluminar algo da experiência traumática vivenciada na infância, é porque eles são capazes de dar materialidade aos sentimentos de angústia, do medo, do horror e do desamparo, próprios desse tempo, mas esquecidos pelo efeito do recalque. Dito de outro modo, se esses filmes convocam tanto crianças quanto adultos a (re) viverem sentimentos já conhecidos de angústia e estranhamento, é porque são reveladores do “retorno do recalado na esfera do visual” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 230). Aliás, vale a pena lembrar que, para Freud, “existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção (nota), do que na vida real” (1980, p.266). Nesse sentido, o escritor ou autor pode ainda aumentar o seu efeito e multiplicá-lo muito além do que seria possível em uma realidade material. Afirmações essas que permitiram a Psicanálise, com Lacan, afirmar que a arte está sempre as voltas com o real.

No que se refere ao cinema, inúmeros foram os diretores que fizeram desta arte uma forma do sujeito/espectador “experienciar” com o olhar o que não pode ser visto, como acontece, por exemplo, com o cinema expressionista de Tim Burton. Ou seja, experiências fílmicas capazes de produzir no espectador efeitos de estranhamento e experiências de fragmentação capazes de promover a suspensão de representações e a queda de significados que compõem o imaginário a partir do qual o “eu” se constitui.

É tendo em vista a estética fílmica com dimensão expressionista presente na produção cinematográfica deste diretor que o presente estudo tem como questão apreender em uma de suas animações elementos que nos permitam pensar o que da infância não pode ser visto ou pensado.

O UNIVERSO EXPRESSIONISTA DE TIM BURTON

Apesar do expressionismo ter sido um movimento artístico e cultural de vanguarda que surgiu na Alemanha no início do século XX, muitos cineastas ainda buscam o diálogo com a estética expressionista a fim de expressar a subjetividade humana em detrimento de uma simples descrição objetiva da realidade.

A arte expressionista preocupa-se em denunciar a existência de um sujeito que se encontra desorientado e desamparado apresentando um psiquismo em sofrimento, em face de um universo incerto (FRANÇA, 2002). É por isso mesmo que o Expressionismo não se ocupa em reproduzir o mundo tal como ele é, e sim em manifestar, com suas deformações expressivas, o mundo interno conflituoso de um sujeito angustiado pela incerteza do que é e do que deseja. Esse movimento constituiu-se como uma revolta contra as aparências do mundo e contra o mundo das aparências, e apresenta uma nova maneira de ver e sentir o mundo.

Segundo Nazário,

O Expressionismo no cinema não pode ser limitado ao espaço-tempo da República de Weimar; esse estilo caiu sobre a terra como um meteoro, deixando rastros e fragmentos por toda parte. Nas telas, a pedra bruta pode ser localizada na Alemanha, entre 1920 e 1933, mas seus fragmentos, mais ou menos dissolvidos, espalharam-se pelo mundo, combinando-se com outras formas, pontuando outras crises, exprimindo novas angustias, associando-se a técnicas mais avançadas, modificando-se para manter-se atuante, mesmo subterraneamente (2002, pg. 541).

Tim Burton, considerado um dos cineastas norte-americanos cujo trabalho é notavelmente influenciado pela temática, narrativa e estética expressionista, apresenta uma cinematogra-

fia original com uma série de características que merecem atenção. Em seu cinema peculiar, um universo fantástico emerge em meio a sombras e estranhas criaturas, metaforizando o mundo cotidiano. Conhecido do grande público por suas narrativas, que mesclam o romance e a fantasia a um tom dramático e irônico que critica a sociedade contemporânea, o diretor utiliza-se de cânones estéticos relacionados ao Expressionismo alemão para viabilizar seu verdadeiro objetivo “elaborar um discurso sobre ‘o outro’, isto é, o estranho (ARZA, 2007, p. 28)”, que apesar de comparecer do lado de fora, é também o que se encontra dentro de cada um.

Além de introduzir a suspeita e o mal-estar em uma sociedade cuja estabilidade advém de significações dadas como naturais em nosso imaginário social, o mundo expressionista fantástico de Tim Burton põe em cena a presença de um homem angustiado e marcado pelo desconhecimento que o constitui.

É na filmografia de Burton que podemos observar a recorrência de uma estética reveladora de elementos que se aproximam dos princípios postulados pelo movimento expressionista. São eles: A lenda do cavaleiro sem cabeça (1999); Alice no país das maravilhas. (2010); A noiva cadáver. (2005); Edward mãos de tesoura (1990); Ed Wood. (1993); O estranho mundo de Jack. (1993); Os fantasmas se divertem (1988); Sweeney Todd: o barbeiro demoníaco da Rua Fleet (2007).

Em relação à importância que a imagem adquire em seus trabalhos, Tim Burton afirma:

Gosto mais de fazer imagens que se pode sentir do que imagens que contam ou explicam. Não fui formado com noções muito estreitas de estrutura narrativa. Ao contrário, cresci vendo filmes de terror, em que a história propriamente dita não tinha nenhuma importância, mas em que certas imagens eram tão fortes que ficavam para sempre gravadas na mente. E de certa maneira, é isso que tentei reproduzir: filmes em

que as imagens são tão fortes – não necessariamente belas, isso não tem nada a ver, mas tão impressionantes e tão ricas – que acabam substituindo a história ou, mais exatamente, por se tornar a história (TIRARD, 2009, p. 220-221).

Nesse trabalho, procuramos averiguar como o uso de tal procedimento estético, escolhido pelo diretor Tim Burton, foi capaz de traduzir não apenas o que parece ter sido sua infância solitária, conforme afirmam seus comentadores (ARZA, 2007; BAECQUE, 2011), mas foi especialmente capaz de iluminar aquilo mesmo que constitui o (in)visível e o (im)pensável que cerca toda e qualquer infância. Para tanto, tomaremos como objeto de análise a animação *Vincent* (1982), concebida por muitos críticos como um dos trabalhos mais expressionistas de toda a sua filmografia.

A INFÂNCIA EM VINCENT MALLOY

Vincent (1982) é uma animação de apenas cinco minutos, dedicada a Vincent Price, conhecido astro de filmes de terror³. Essa animação, realizada em *stop motion*, é considerada uma obra de fundamental importância para se apreender a presença do expressionismo nas recorrências estéticas, temáticas e narrativas presentificadas no universo fílmico deste diretor. Para Arza (2007), *Vincent* pode ser considerado uma verdadeira declaração de intenções do que escondia a mente de Tim Burton. Um outro elemento a ser considerado na composição desta animação é a

3 Vincent Leonard Price Jr. (1911- 1993) foi um ator norte-americano nascido no Missouri. Iniciou sua carreira artística no teatro e depois se encaminhou para o cinema onde ficou mundialmente conhecido por contracenar filmes de suspense e terror. Na década de 60, conheceu o produtor/diretor Roger Corman e sua parceria com esse mito da produção “B” fantástica resultou em inúmeros filmes clássicos, a maioria baseados na literatura sombria de Edgar Allan Poe, como “A Queda da Casa de Usher”, “O Poço e o Pêndulo”, “Muralhas do Pavor” e o “O Corvo”.

presença de um estreito diálogo com as histórias e os personagens presentes na obra de Edgar Allan Poe, poeta não só literalmente citado no decorrer do filme, por mais de uma vez, mas concebido por Tim Burton como marco referencial em sua obra.

Em relação à técnica cinematográfica a partir da qual essa animação foi realizada, *vale* a pena destacar o quanto o *stop motion*, que dá vida a fisicalidade dos bonecos e dos cenários e permite uma maior credibilidade ao mundo imaginário que ali se apresenta, é cada vez mais utilizada no cinema de animação. Além do mais, para Barry Purves (2011, p.66) “as qualidades particulares e extraordinárias do *stop motion* são convenientes para certas histórias e personagens que se apresentam como dilemas próprios ao “ser humano”. Quando os cenários e os personagens deixam de se apresentar como representações literais da realidade, a narrativa torna-se espaço para a apresentação de sonhos e pesadelos. Por isso mesmo o uso de metáforas visuais, característica do cinema de animação, permite que animais e objetos se misturem e componham o mundo humano.

Em relação a *Vincent*, ela foi a primeira animação de Tim. O filme, concebido como uma poesia visual (BAECQUE, 2011, p. 22), é uma história infantil em forma de um poema, escrito pelo próprio Tim Burton, e narrado por Vincent Price. Este filme retrata a infância de um garoto que lê Edgar Allen Poe e se identifica com a estrela de filmes de terror, o próprio Vincent Price. Segundo FRIERSON (s/d), o filme foi composto a partir de quatro elementos: os escritos de Dr. Seuss e de Edgar Allen Poe; os filmes de horror (gênero B), as obras expressionistas alemãs e os filmes atuados por Vincent Price.

Será sob a narrativa do próprio Vincent Price que o garotinho Vincent, dotado de movimentos e expressões faciais exageradas, vivenciará – a partir de seus duplos - sua divisão psíquica em meio a sonhos e pesadelos. Com os cabelos desgrenhados, gestos afetados, olhos esbugalhados Vincent será ao mesmo tempo o menino educado e o cientista maluco; o bom filho e o maníaco

que percorre as ruas Londres com seu zumbi; o esposo apaixonado e o homem atormentado pela morte da esposa. Em relação ao visual e o figurino de Vincent, vale a pena lembrar que a deformação expressionista coloca justamente em questão a produção de uma imagem como caricatura da realidade, “produzindo uma beleza que passa da dimensão do ideal para a do real, carregando a ambiguidade do belo-horrível (FRANÇA, 2003, p. 129)”.

De fato, na grande maioria das cenas, o pequeno Vincent é contornado por uma composição estética marcada fundamentalmente pela presença do cinza, do negro e das sombras. Uma composição que realça a presença de ambiguidades e “que se expressam no belo/horrível, no destrutivo/sensual e reflete a instabilidade e a inconsistência da imagem, sua inquietude e estranheza” (FRANÇA, 2002, p.122). Temos aí uma imagem de criança que passa muito longe das belas imagens produzidas no cinema, para nos dizer do que vem a ser a infância.



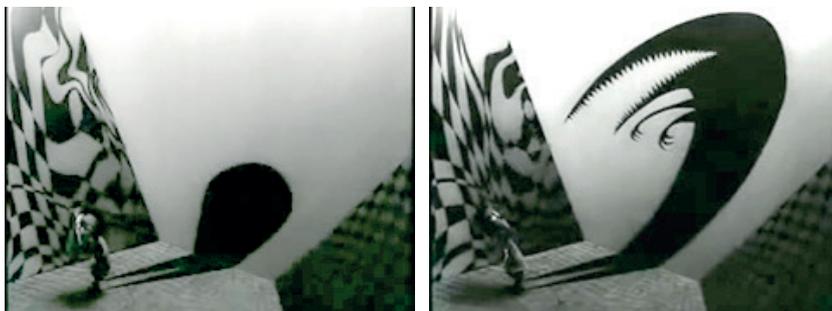
Conforme é possível observar nas cenas acima, a divisão psíquica de Vincent será materializada por Burton a partir da produção de imagens que se contrapõem por meio de cortes abruptos, aliados a um conjunto de oposições binárias. De um lado, Vincent, o bom moço, e a crua realidade de sua existência, e do outro o duplo de Vincent e a realização de suas “estranhas” fantasias.

Sem o uso de cores para estabelecer separação espacial e definir áreas de espaço na tela, a ênfase no contraste entre luz e sombra é utilizada pelo diretor para reforçar as justaposições binárias ao longo do filme. Assim, se as cenas com iluminação clara serão utilizadas por Burton para realçar a “normalidade” de Vincent, as cenas escuras ou baixas darão ênfase aos fantasmas que compõem seu mundo imaginário. Será ainda essa iluminação contrastada que fará da sombra um elemento estilístico preponderante, uma vez que inúmeras serão as cenas em que elas darão vida a monstros e espectros vindos de outro mundo.

Após o experimento com seu cão, um plano geral dará visibilidade a um imenso nevoeiro e imensas escadarias. Envoltos em sombras, veremos a silhueta de Vincent seguida de seu cão Abacrombie, agora transformado em zumbi, a procura de suas vítimas.



Nas cenas acima, recorrendo a estética expressionista, caracterizada por um forte contraste entre luz e sombra, Tim Burton opta pela utilização de ângulos de câmera distorcidos que deformam a perspectiva. Aqui é impossível deixar de observar uma estética capaz de nos lembrar o cenário e o figurino do clássico expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), realizado por Robert Wiene e considerado o marco inicial do cinema expressionista.



Nesses quadros, podemos observar que a sombra projetada do cão Abacrombi tem como ponto de origem o próprio corpo de Vincent, o que faz deste zumbi mais um de seus duplos. Também aqui, a iluminação contrastada criará uma atmosfera sombria e obscura e enfatizará a dramatização da cena. A tendência à deformação do cenário, que se remete especialmente a cenas clássicas do filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), expressará o mundo angustiado e atormentado do menino Vincent.

De fato, é justamente a formalização estética dada às imagens pensadas por Burton – com seus quadros, cortes, iluminação, ambos demarcados por traços expressionistas – que nos permite “olhar” a infância como acontecimento traumático. Se podemos observar em Vincent uma divisão entre como se deve “ser” e o que se deve “fazer” face a demanda e o desejo do Outro, essa divisão se apresentará, ao final, em sua dimensão mortífera. Aliás, vale a pena observar que a maioria das fantasias do menino Vincent parecem bordejar a inexorabilidade da morte: a morte da tia, a morte da esposa e sua própria morte.

Sabemos que o trauma como constitutivo é a própria existência da linguagem. Uma vez falante, sem acesso direto ao objeto de seu desejo, é preciso engajar-se na demanda (do Outro/ ao Outro), o que equivale submeter seu gozo à linguagem. A grande questão é quando a demanda imperativa do Outro faz barreira à dimensão desejante a qual todo e qualquer sujeito deve se engajar.

Mas o que a dimensão de estranheza presentificada no filme pode nos ajudar a pensar o tempo da infância? No texto *O estranho* (1980), Freud remete o sentimento de estranheza à castrição e destaca a presença do duplo. Ele tematiza a aparição do estranho segundo ambivalências do vivo/morto, do antropomorfismo e da dessemelhança. Na animação em questão, vimos como Tim Burton estrutura toda a narrativa dando vida ao duplos especulares de Vincent. Afinal será com a voz do outro duplo, ou seja, com a voz de Vincent Price, narrada de modo quase fúnebre, que Burton dará vida as fantasias do menino Vincent e ao mesmo tempo testemunhará a sua morte: “Sua voz era suave e muito lentamente ele recitou versos de *O corvo*, um poema escrito por Edgar Allen Poe: ‘E a minh’alma dessa sombra, que no chão há mais e mais, libertar-se-á... nunca mais!’ “.

Mas por que a estética fílmica utilizada por Burton para compor as imagens que contam o drama do garoto Vincent também produz entre os adultos a experiência de uma inquietante estranheza ou mesmo de uma certa desorientação? Penso que os dispositivos e as imagens produzidas por Burton não só perturbam a organização de uma visibilidade que traduziria uma criança normal, subvertendo uma hegemonia que paira sobre a representação infantil, mas são capazes de convocar ao espectador uma espécie de desorientação do olho que vê. Isso porque trata-se, então, de “estranhas imagens” que furam a transparência representacional idealizada da criança e aponta para um mais além.

É por isso mesmo que, nesse filme, é preciso tornar a experiência do visível (disso que se pode ver e tornar legível), em uma experiência do olhar. Só assim poderemos ver o que cerca a experiência angustiante da Infância. Para isso necessário se faz incluímos, nessa discussão, o paradigma do olhar, o que coloca em questão a dialética visual suportada pela hiância entre o olho, como órgão da visão, e o olhar.

Foi o conceito de pulsão escópica que permitiu a Freud ressignificar o olho, até então concebido como órgão da visão, como

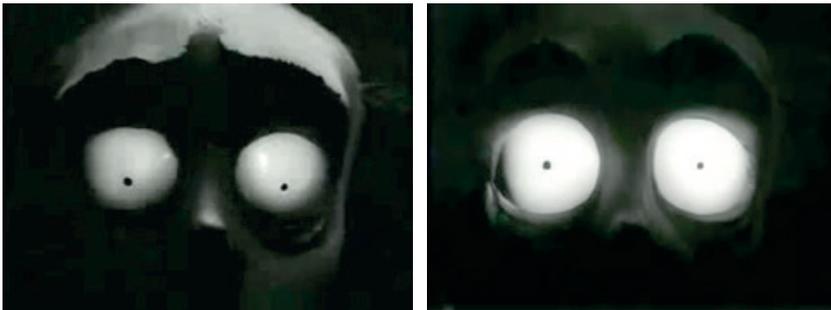
fonte de libido, uma vez que o escopismo é constituinte do próprio desejo. Mas, se coube a Freud apreender a existência de uma pulsão escópica, foi Jacques Lacan (1985) quem deu continuidade às elaborações freudianas e situou um limite na experiência do visível. “Em nossa relação as coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama olhar”. (p.74). Lacan também se utilizou das reflexões de Merleau-Ponty apresentadas em *O visível e o invisível*, a partir das quais é possível pensar “a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que vê”. (1985, p.75). Cito Lacan: “[...] eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte”. (1985, p.73). Foi a primitividade da essência do olhar que possibilitou a Lacan destacar a preexistência ao visto, de um dar-a-ver: “Esse olhar que encontro [...] de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro” (1985, p. 84).

Em *O que vemos, o que os olha* (1998), Didi-Huberman retoma as discussões sobre a História da Arte e apresenta como elemento de análise a dialética visual que inclui a experiência insólita do olhar. Para tanto, ele retoma a discussão olhado-olhante de Merleau Ponty e dá continuidade à reflexão freudo-lacaniana sobre a função do olhar com a formulação do seguinte paradoxo: o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Eu o cito: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. (1998, p. 29). Formulação que só pode ser pensada em sua complexidade se colocarmos em relação a noção lacaniana de olhar e, portanto, suas relações com a castração e o gozo do Outro. É por isso que no ato de contemplar uma obra o que está em jogo é a “apresentação” de algo que abala, provoca e perturba. Experiência cujo efeito de estranheza permitirá a irrupção de algo que de outro modo permaneceria oculto.

Eis aí a estranha presença de um poder hipnótico, exercido por algumas obras em relação àquele que a contempla. Com

certeza, tal captura não se dá por se oferecer ao espectador a exatidão de uma representação, mas por fazê-lo se debruçar sobre aquilo que não pode ser visto. Nesta forma de experiência, a relação espectador e obra não mais se remete a uma atitude de interprete por parte do sujeito que torna a obra visível, legível. É preciso algo mais, é preciso realizar a experiência do olhar. Para Rivera (2002, p.45): “Esse algo que aí é dado ao olho comporta um abandono do olhar, exige que o contemplador deponha aí seu olhar”.

Para finalizar, pensamos que a formalização estética proposta por Tim Burton, em Vincent, não diz respeito apenas ao modo como “vemos” as imagens e interpretamos a história de um garoto de 7 anos, mas em como nós a “olhamos” e esta nos “olha”. Não é sem sentido que a dimensão caricatural e a expressividade dada aos olhos de Vincent sejam uma marca estilística do personagem. Seus olhos fazem cair a certeza que temos sobre os sentimentos infantis e nos permitem vislumbrar que há algo no tempo da infância que o adulto já não consegue ver. São seus olhos que invertem a posição do espectador de sujeito (do olhar) à objeto (do olhar do outro). Nesse momento, já não sabemos mais quem olha e quem é olhado. Para Žižek (2006), é nesse momento que o espectador acaba por se inscrever na cena como sujeito desejante .



Enfim, se a estética utilizada em *Vincent* permite iluminar a vivência de experiências infantis reveladoras do medo, do horror e do desamparo, experiências que sabemos terem sofrido o efeito do recalque (ainda que permaneçam vivas no corpo adulto), é nesse sentido que essa animação convoca-nos a (re)viver sentimentos já conhecidos de angústia e estranhamento uma vez que, como antecipamos anteriormente, esses são reveladores do “retorno do recalçado na esfera do visual” (DIDI-HUBERMAN, p. 230)

É por isso mesmo que “olhar” para a experiência mortífera vivida pelo pequeno *Vincent* significa, para todos nós, depararmos com a dor e a angústia que um dia significou e, ainda hoje significa, nosso confronto com a demanda, o desejo e o gozo do Outro.

Abstract: *In this paper, we analyze Vincent (1982), directed by Tim Burton, and produced in stop motion. Vincent is a children's story written by Tim Burton in form of a poem: it was conceived as visual poetry having typically expressionistic elements as a reference. If the aesthetic devices (light, color, plans) illuminate the traumatic experiences lived through in childhood, it is because they produces a kind of “return of the repressed in the visual sphere” and thus give materiality to feelings of anxiety, fear, horror and helplessness.*

Keywords: *Childhood, Animation cinema, Psychoanalysis.*

REFERÊNCIAS

ARZA, Marcos Marcos. *Tim Burton*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

BARTHES, Roland. Ao sair do cinema *In: Psicanálise e cinema: Comunicações n. 23*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1984.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.

BAECQUE, Antoine de. *Cahiers du cinema: Tim Burton*. French, Cahiers du cinema Sarl, 2011.

FRANÇA, Maria I. A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise. In: GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

FREUD, Sigmund (1919). *O estranho*. Obras psicológicas de Sigmund Freud: edição Standard brasileira, vol. XVII. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GEPEIAP. Grupo de estudos e pesquisa: infância, arte e psicanálise. Pesquisa: Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância. PUCGoiás/UFV/UNB, 2012-2015.

MARQUES, Roberto Profeta. Slavoj Žižek e a encenação da teoria lacaniana do Real. In: DUNKER, Christian I. Lenz, RODRIGUES, Ana Lucília (Orgs) *Coleção Cinema e psicanálise (v.2): A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção*. São Paulo: nVersos, 2012.

NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico. In: GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

PURVES, Barry. *Stop-motion*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

RANCIERE, Jacques. Entrevista: *A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière*. In: *Revista Cult*, Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em 6 de out. 2010.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ROURE, Glacy Q. de. Infância na retina: a experiência (in)visível do cinema e da infância. In: *Avanca/Cinema 2014*. Avanca: Edições Cine-Clube Avanca, 2014.

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro, Nova fronteira: Sinergia: Ediouro, 2009.

WEBGRAFIA

FRIERSON, Michael. *Tim Burton's 'Vincent': A Matter of Pastiche*.

<http://www.awn.com/mag/issue1.9/articles/frierson1.9.html>. Acesso em 29 de dezembro de 2014.

FILMOGRAFIA

O Gabinete do Dr. Calligari. 1920. De Robert Wiene. Alemanha.

Vincent. 1982. De Tim Burton. EUA: <https://www.youtube.com/watch?v=f-okS38ccpc>.

O guia pervertido do cinema. 2006. De Slavoj Žižek. <http://cinehistoriadoc.blogspot.com.br/2013/03/documentario-o-guia-pervertido-do.html>