

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Xênia Amaral Matos

**EM BUSCA DO UNIVERSO DE TIM BURTON: UMA ANÁLISE DO
GÓTICO E DO GROTESCO**

Santa Maria, RS
2016

Xênia Amaral Matos

**EM BUSCA DO UNIVERSO DE TIM BURTON: UMA ANÁLISE DO GÓTICO E DO
GROTESCO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal De Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Farias de Felipe

Santa Maria, RS
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Amaral Matos, Xênia
EM BUSCA DO UNIVERSO DE TIM BURTON: UMA ANÁLISE DO
GÓTICO E DO GROTESCO / Xênia Amaral Matos.- 2016.
119 p.; 30 cm

Orientador: Anselmo Peres Alós
Coorientador: Renata Farias de Felipe
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2016

1. Tim Burton 2. Gótico 3. Grotesco I. Peres Alós,
Anselmo II. Farias de Felipe, Renata III. Título.

Xênia Amaral Matos

EM BUSCA DO UNIVERSO DE TIM BURTON: UMA ANÁLISE DO GÓTICO E DO GROTESCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 14 de dezembro de 2016:



Renata Farias de Felipe, Dra. (UFSM)
(Presidente/Coorientadora)



Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)



Tacel Ramberto Coutinho Leal, Dr. (UEL)

Santa Maria, RS
2016

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo incentivo financeiro que proporcionou a conclusão desta pesquisa;

A todos os professores e professoras do PPG-LETRAS da UFSM pelos conhecimentos repassados, em especial ao Prof. Anselmo Peres Alós e à Prof^{ra}. Renata Farias de Felipe pela orientação desse trabalho;

À Prof^{ra}. Raquel Trentin Oliveira e ao Prof. Tacel Leal pelos comentários e pelas contribuições realizados no Exame de Defesa;

À minha mãe, Idalina Amaral, por todo apoio durante a escrita dessa dissertação;

Aos meus amigos, Ívens Matozo, Camila Stefanello, Elenara Quinhones, Isabel Scremin e Franciele Saldanha, pela torcida e pelo apoio.

RESUMO

EM BUSCA DO UNIVERSO DE TIM BURTON: UMA ANÁLISE DO GÓTICO E DO GROTESCO

AUTORA: Xênia Amaral Matos

ORIENTADOR: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

COORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Renata Farias de Felipe

Tim Burton é um cineasta norte-americano que se destacou pelos filmes *Beetlejuice* (1988), *The Nightmare Before Christmas* (1993) e *Edward Scissorhands* (1990). Em 1997, Burton publica seu primeiro trabalho literário: *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, uma coletânea de 23 histórias, as quais são ilustradas pelo próprio autor. As produções de Burton, sejam elas cinematográficas ou literárias, possuem características que permitem a observação de uma assinatura, a qual é delineada, principalmente, pela presença do gótico, do grotesco e da transtextualidade. A presente dissertação discute o gótico e o grotesco em Tim Burton, analisando os curtas-metragens *Vincent* (1982), *Frankenweenie* (1982), o longa-metragem *Corpse Bride* (2005) e o livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997).

Palavras-chave: Tim Burton. Gótico. Grotesco.

ABSTRACT

SEARCHING FOR TIM BURTON'S UNIVERSE: AN ANALYSIS OF THE GOTHIC AND THE GROTESQUE

AUTHOR: Xênia Amaral Matos

ADVISOR: Anselmo Peres Alós

CO-ADVISOR: Renata Farias de Felipe

Tim Burton is a North-American cineaste known by the movies *Beetlejuice* (1988), *The Nightmare Before Christmas* (1993), and *Edward Scissorhands* (1990). In 1997, Burton published his first literary work called *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, a work which presents 23 poems illustrated by the author. Tim Burton's cinematographic and literary works present some particular characteristics that exemplify the presence of a signature, which is meanly delineated by gothic elements, grotesque characteristics, and transtextual relationships. In this sense, this master's research analyses the gothic and grotesque characteristics in the films *Vincent* (1982), *Frankenweenie* (1982), and *Corpse Bride* (2005); as well as in the book *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997).

Key-words: Tim Burton. Gothic. Grotesque.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	QUESTÕES GERAIS SOBRE LITERATURA E CINEMA	17
2.1	COMPARATIVISMO E INTERTEXTUALIDADE	17
2.2	RELAÇÕES PARA ALÉM DO LITERÁRIO: ESTUDOS INTERARTES E A PERSPECTIVA TRANSTEXTUAL	20
3	RECONHECENDO O UNIVERSO DE TIM BURTON: A QUESTÃO DA AUTORIA E APRESENTAÇÃO DAS PRODUÇÕES DE BURTON	27
3.1	PROBLEMAS EM COMUM: A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA E NO CINEMA	27
3.2	APRESENTAÇÃO DAS PRODUÇÕES DE TIM BURTON	32
4	UNIVERSOS SOMBRIOS E ESTRANHOS: SOBRE O GÓTICO E O GROTESCO	41
4.1	UNIVERSOS SOMBRIOS: O GÓTICO NA FICÇÃO LITERÁRIA E NA FICÇÃO CINEMATOGRAFICA	41
5	ANÁLISE DAS PRODUÇÕES FÍLMICAS DE TIM BURTON	63
5.1	<i>VINCENT</i> (1982)	63
5.2	<i>FRANKENWEENIE</i> (1982)	68
5.3	<i>CORPSE BRIDE</i> (2005)	73
6	ANÁLISE DE <i>THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY AND OTHER STORIES</i>	81
6.1	ASPECTOS GERAIS	81
6.2	OLHARES ESTRANHOS	86
6.3	O AMOR COMO FORMA DE DESTRUÇÃO	88
6.4	CONFLITOS FAMILIARES: FILHOS INCOMUNS	90
6.5	CORPOREIDADES CONFLITANTES	93
6.6	CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE <i>THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY AND OTHER STORIES</i>	98
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
	FILMOGRAFIA	111
	ANEXOS	113
	ANEXO A - IMAGEM DE “THE GIRL WITH MANY EYES”	113
	ANEXO B – LÁPIDE DE SAM DO POEMA “THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY	113
	ANEXO C – LÁPIDE DE SAM JÁ DESTRUÍDA	113
	ANEXO D – IMAGEM DA PERSONAGEM STAIN BOY	114
	ANEXO E – IMAGEM DE STAIN BOY CHORANDO	115
	ANEXO F - ILUSTRAÇÃO DA PERSONAGEM JAMES	115
	ANEXO G – PERSONAGEM STICK BOY E SUA ÁRVORE DE NATAL	225
	ANEXO H - PERSONAGEM MELON HEAD TENDO A CABEÇA ESMAGADA	116
	ANEXO I – ILUSTRAÇÃO DE JIMMY	116
	ANEXO J – IMAGEM DE SAM NO POEMA “OYSTER BOY STEPS OUT”	117

1 INTRODUÇÃO

A década de 1980, principalmente no contexto anglo-americano, foi marcada pelo retorno do gótico. No cenário musical, bandas como *Bauhaus* e *Siouxsie and the Banshees* foram marcos do estilo e delimitaram uma sonoridade mais sombria do que se costumava produzir. A moda *underground* também absorveu o clima gótico e aderiu aos tons escuros, modelagens andróginas e materiais pesados como o couro, o vinil e a sarja. No âmbito cinematográfico, a adesão ao sombrio também aconteceu. Ao longo dos anos 1980, diversos filmes foram lançados dentro desse segmento. Sob diferentes influxos, o gótico foi a principal marca tanto de filmes voltados ao público adulto quanto de animações mais próximas do público infantil. Entre os diretores que mais se destacaram nesse estilo, tem-se o nome de Tim Burton, que manteve ao longo dos anos o diálogo com o gótico em suas produções, tanto cinematográficas quanto literárias, como em seu livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997).

A incursão literária de Burton, acompanhada por desenhos feitos pelo próprio, os quais complementam os sentidos dos escritos, remetem aos desenhos infantis. Os traços são imprecisos, não há grande preocupação com a simetria das formas, constituindo desenhos que mesclam o real com o imaginário, tais como nos traços e garatujas de uma criança. Ao longo de sua vasta produção, que inclui de filmes a fotografia, observa-se a recorrência de certos traços como um mundo que remete ao infantil infiltrado pelo grotesco, o obscuro e o bizarro, e que remete também a uma estética própria, demarcada por cores como o preto e o branco, bem como padrões como as espirais, as listras e os tons de roxo. Tais marcas formam uma assinatura que vem influenciando outras produções contemporâneas ao diretor, como outros filmes tais como *Hotel Transilvânia* (2012)¹ e *Malévola* (2014)², livros infantis, ilustrações entre outros.

Observa-se, assim, que Tim Burton possui uma obra marcada tanto pelo gótico quanto pelo grotesco, criando um estilo próprio. À medida que seus filmes influenciam na criação de outros filmes, as produções de Tim Burton relacionam-se com a ideia de *texto fundador*, que para Michel Foucault (2000)³ é um tipo de discurso capaz de instaurar novos parâmetros sejam eles científicos, criativos ou ideológicos; impactando a produção das áreas as quais eles pertencem. Por exemplo, no caso de Galileu e de Newton seus escritos fomentaram a discussão científica, desestabilizando os conceitos até então aceitos como corretos. Mesmo não fundando

¹ *Hotel Transilvania*, Dir. G. Tartakovsky. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2012.

² *Maleficent*. Dir. R. Stromberg. Estados Unidos: Walt Disney Studios/ Motion Pictures. 2014.

³ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2000.

uma nova ciência, eles fundaram novos caminhos de discussão, que desequilibraram antigos conceitos. No caso de Burton, ele não inicia uma nova arte, mas *funda* uma estética capaz de influenciar outras produções de seu meio.

Uma vez que as produções de Tim Burton possuem marcas – sendo as principais o uso do gótico e do grotesco -, conseqüentemente elas têm a capacidade de *fundar* e de influenciar outras produções artísticas. No âmbito cinematográfico, a perspectiva que visa a investigação da assinatura pessoal de um diretor em suas produções fílmicas, de acordo com Robert Stam (2000)⁴, é o *autorismo cinematográfico* (*Auteurism* em inglês). Essa perspectiva foi criada na França durante os anos 1960 a fim de conceder maior autonomia à teoria do Cinema em relação à teoria da Literatura, uma vez que o Cinema era visto como uma arte “menor”, pouco capaz de ser original e criativa. Nesse sentido, Stam destaca que o autorismo foi:

A product of the conjunction of cinephilia (celluphagie) and the romantic strain of existentialism, auteurism must be seen partially as a response to (a) the elitist putdowns of the cinema by some literary intellectuals; (b) the iconophobic prejudice against cinema as a “visual medium”; (c) the mass-culture debate which projected the cinema as the agent of political alienation; and (d) the traditional anti-Americanism of the French literary elite (STAM, 2000, p. 87).

Mesmo buscando uma autonomia em relação à teoria da Literatura, como percebido com a ideia do *auteursim*, o Cinema também estabeleceu um diálogo criativo com esta. Esse diálogo pode ser percebido através das relações *transtextuais* – relações sutis ou visíveis que diferentes materiais discursivos mantêm entre si - que o Cinema estabelece com a Literatura. A partir do conceito genettiano de transtextualidade, Robert Stam trata sobre as relações entre Literatura e Cinema e pontua que tal laço vai além da adaptação “fiel” de um livro para filme. Marcas sutis; tais como carregar características em comum no que tange estilo, como um estilo que nasceu no literário, ou inspirar-se numa história literária e transformá-la em filme, sem que esse, necessariamente siga fielmente o livro e seu enredo; são características das relações transtextuais.

Tendo em vista tais considerações, o presente trabalho analisa a autoria de Tim Burton nos trabalhos *Vincent* (1982), *Frankenweenie* (1982), *Corpse Bride* (2005) e no livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997), adotando uma visão transtextual, e analisando em que medida o gótico e o grotesco se manifestam nessas diferentes produções, concretizando-se como as marcas autorais de Burton tanto no Cinema quanto na Literatura. O

⁴ STAM, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publications, 2000.

livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* foi escolhido para compor esse trabalho devido ao uso do gótico e do grotesco, o último principalmente, que a coletânea faz, além de apresentar forma e conteúdo peculiares, os quais colocam o trabalho de Burton em diálogo com outras formas literárias anteriores, como a balada. Já a escolha dos filmes selecionados para o *corpus* do trabalho ocorreu uma vez que tais produções cinematográficas apresentam uma marcante participação das ideias de Burton na criação do filme, seja criando as personagens ou seja participando de alguma forma da criação do roteiro, tornando sua autoria uma característica acentuada nessas produções.

No primeiro capítulo dessa dissertação, “Questões gerais sobre Literatura e Cinema” serão apresentadas as noções de Comparativismo, Intertextualidade, Estudos Interartes e Transtextualidade. Na primeira unidade, parte-se da noção de Literatura Comparada a fim de se discutir a Intertextualidade, expondo uma abertura da visão dos Estudos Literários sobre como os textos se relacionam uns com os outros. Feito isso, serão discutidos os conceitos de Estudos Interartes e Transtextualidade, expondo que um texto literário não se relaciona somente com outros textos, mas também com todo um sistema artístico.

No segundo capítulo, “Reconhecendo o universo de Tim Burton: a questão da autoria e apresentação das produções de Burton”, antes de adentrar num panorama geral de suas criações será discutida a noção de autoria na Literatura e no Cinema. Para isso, traçar-se-á uma perspectiva histórica da crítica, expondo como, em diferentes momentos, a noção foi compreendida nos diferentes meios. Terminada essa discussão, inicia-se uma apresentação geral sobre a obra de Burton, expondo uma breve apresentação dos filmes e de outras produções, como o livro.

No capítulo “Universos sombrios e estranhos: sobre o gótico e o grotesco” apresentar-se-á uma discussão, primeiramente sobre o gótico e, na sequência sobre o grotesco. Para isso, será apresentado um breve panorama histórico e as principais argumentações em torno dos temas.

O quarto e o quinto capítulo, “Análise das produções fílmicas de Tim Burton” e “Análise de *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*”, respectivamente, são dedicados às análises dos materiais fílmicos e do material literário, expondo como eles se utilizam do gótico e do grotesco, delimitando a assinatura de Burton. Por fim, apresentar-se-á algumas considerações finais sobre a pesquisa, verificando em que medida as criações de Burton reconfiguram os estilos mencionados.

Nesse sentido, o presente trabalho tem o intuito de colaborar com os estudos que entrecruzam diferentes artes e conhecimentos, a fim de também discutir a circulação de dois

estilos artísticos – o gótico e o grotesco – em diferentes meios. Dessa forma, pode-se perceber a importância das produções de Burton para a compreensão desses dois fenômenos estilísticos em ambos os meios artísticos.

2 QUESTÕES GERAIS SOBRE LITERATURA E CINEMA

2.1 COMPARATIVISMO E INTERTEXTUALIDADE

Os estudos comparatistas surgiram entre o final do século XIX e o início do século XX, seu principal objetivo era mapear possíveis influências entre os textos literários, consolidar as literaturas nacionais e construir uma noção de *Weltliteratur* – literatura mundial. A Literatura Comparada, dessa forma, abriu espaço para um estudo mais abrangente dentro da investigação literária, que até então olhava seu objeto de estudo sem considerar as relações que ele possuía com outros textos (CARVALHAL, 1986)⁵.

Nesse sentido, o comparativismo impulsionou um tipo de estudo que dava mais atenção à relação discursiva-textual que os textos literários carregam, a qual foi nomeada de intertextualidade. Tiphaine Samoyault argumenta que “a literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta uma relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (SAMOYAULT, 2008, p. 9)⁶. Essa relação entre um texto literário e outro(s) texto(s) antecessores embasa a ideia de intertextualidade.

O conceito foi pela primeira vez debatido por Julia Kristeva em *Introdução à semianálise* (2005)⁷. A autora baseia-se em uma série de conceitos bakhtinianos, principalmente o de *intersubjetividade*, do livro *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929)⁸, e de *dialogismo*. A intersubjetividade está alinhada com a ideia de que a experiência verbal evolui a partir de uma interação contínua com a fala do outro. Já o dialogismo do romance se referiria à relação que o discurso do romance mantém com outros textos literários e registros discursivos, como o discurso jurídico ou o jornalístico. Esse processo também englobaria um outro conceito: o de *parodização*, o qual seria a estilização através do discurso do romance de um estilo discursivo já existente, por exemplo, o estilo de uma obra antecessora. Por tais motivos, Bakhtin defende que o romance é um discurso *bivocal*, pois carrega a voz de quem o cria e vozes anteriores (compreendidas tanto como vozes vindas do literários quanto de outros registros):

O plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de introdução) é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a

⁵ CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

⁶ SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

⁷ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 4. ed. São Paulo: Hucitec. 1988.

expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. [...] O discurso bivocal é sempre internamente dialogizado (BAKHTIN, 2005, p. 127 [grifos do autor]).

Tendo em vista as questões levantadas inicialmente por Bakhtin, Kristeva define intertextualidade como um processo de interação/intercâmbio de um texto com outro(s) texto(s). Para ela, “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Mas não somente Kristeva contribuiu para a noção de intertextualidade. Roland Barthes, Gérard Genette, Antonie Compagnon e Tiphaine Samoyault são alguns dos nomes que discutiram o tema. Barthes aproxima-se de Kristeva ao pensar na escritura do texto como a construção de um *tecido de citações*. Em *O prazer do texto* (1987)⁹, Barthes associa o texto literário a uma lembrança circular que se dá pela intertextualidade: “é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (BARTHES, 1987, p. 49).

Gérard Genette é considerado um marco nos estudos sobre intertextualidade. Genette é responsável pelo deslocamento do conceito da área da linguística para a poética. De acordo com Samoyault, depois dos estudos de Genette o termo “intertextualidade” deve ser usado de forma a se escolher por um caminho bakhtiniano (compreender o conceito como um prolongamento do dialogismo) ou genettiano (entender a intertextualidade como um meio de formalização, atualização de práticas discursivas) (SAMOYAULT, 2005, p. 28).

Em *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982)¹⁰, as relações de transtextualidade são definidas por um conjunto de categorias que um dado texto usa para se referir a outro. A transtextualidade, segundo o teórico, divide-se em cinco tipos: *intertextualidade, paratextualidade, hipertextualidade, metatextualidade e arquitextualidade*.

A intertextualidade é definida como a presença de um texto em outro, como aponta o esquema: A está presente com B e no texto B (GENETTE, 1982). Ela seria um *empréstimo* menos explícito que uma citação direta e mais literal do que uma mera alusão. Já a hipertextualidade segue o esquema: B deriva de A, mas A não está no texto B. Ela seria uma maneira vertical de a literatura se referir a si mesma e, conseqüentemente, oferece a possibilidade de se estudar a história literária compreendendo que ela também se concretiza através de um processo de transformação dos textos.

⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

¹⁰ GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Spain: Taurus, 1982.

Por fim, a paratextualidade, a metatextualidade e a arquitekstualidade se mostram como formas mais indiretas de um texto remeter a outro. A paratextualidade é a relação entre os textos que se dá pela menção de um título, subtítulo, etc. É uma forma mais explícita de relação, porém mais distante pois se mantém no texto B apenas os *paratextos* do texto A (o título, o subtítulo, o nome de uma personagem, etc.). A metatextualidade é a relação de comentário que relaciona um texto com seu antecessor. É uma relação crítica e geralmente ocorre nos textos que estudam outros textos. A arquitekstualidade é mais abstrata e implícita: uma relação genérica entre um texto e outro. Na arquitekstualidade não se menciona diretamente elementos do texto A, mas eles são recapitulados de forma indireta, semelhante a uma alusão.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (2007)¹¹, apresenta um estudo da intertextualidade através da metáfora da colagem: esse jogo entre os textos estaria para a atividade de recortar, organizar e colar uma colagem; formando um novo objeto. O autor enfatiza que esse processo envolve uma seleção e um risco assumido por parte daquele que cria o texto:

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence porque me apropriado dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo. O enxerto pega, a operação é um sucesso [...]. A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto [...] (COMPAGNON, 2007, p. 37).

Nesse sentido, através desse trabalho de enxerto, o trabalho de escrita se torna um trabalho de reescrita, pois implica trabalhar com a palavra de outrem.

Já Tiphaine Samoyault, em *A intertextualidade* (2008), apresenta uma visão panorâmica das considerações feitas sobre o tema. Entretanto, ao final de cada capítulo, a autora apresenta uma recapitulação, um balanço das ideias acerca das considerações apresentadas. Em uma de suas recapitulações, a autora chama a atenção para o fato de que:

O texto [muitas vezes] faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável.
Nesse caso, parece preferível a falar de dialogismo e de polifonia em vez de intertextualidade. Como bem mostrou Bakhtin, o entrelaçamento dos discursos e a autonomia das vozes são função da própria natureza do romance, *colocando assim em funcionamento uma relação de multiplicidade dos textos e das linguagens, porque é essa a sua maneira de falar do mundo* (SAMOYAULT, 2008, p. 43 [grifos meus]).

¹¹ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Nesse sentido, observa-se que o texto pode diluir as referências discursivas que faz, causando uma relação muito maior com o dialogismo e a polifonia. Esse processo também pode ocorrer em decorrência da leitura do receptor o qual é o responsável pelas localizações das referências. Por exemplo, Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética*, analisa diversos excertos de romances que *parodizam* certos tipos de linguagens, isto é, subvertem certos estilos linguísticos de determinados registros, como o jurídico e o solene. Por conseguinte, um leitor, sendo capaz de fazer esse processo de leitura, encontrará os intertextos; do contrário, poderá perceber uma relação de dialogismo. Conseqüentemente, tais considerações reforçam a ideia de que os estudos voltados para a intertextualidade também são resultados dos estudos de recepção, uma vez que a decodificação desses processos se dá no receptor, o qual poderá ou não reconhecer os intertextos.

2.2 RELAÇÕES PARA ALÉM DO LITERÁRIO: ESTUDOS INTERARTES E A PERSPECTIVA TRANSTEXTUAL

O entrecruzamento entre a Literatura e outras Artes é uma perspectiva que começou a ser traçada desde o século V, através de uma comparação entre o literário e a pintura. Em sua *Arte poética* (2005)¹², Horácio discute a ideia de *ut pictura poesis* [poesia é como pintura], comparação que coloca a relação entre as artes em um plano secundário. No século XVIII, G. E. Lessing (1998) retoma a ideia de Horácio para discutir os limites entre literatura e poesia em sua obra *Laocoonte*. Nela, Lessing discute sua tese:

Eu argumento assim. Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um no outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p. 193)¹³.

Claus Clüver (2006)¹⁴ discute a dificuldade em nomear o tipo de estudo que relaciona a literatura com outras artes (artes plásticas, música, fotografia e cinema) e mídias. Por outro

¹² HORÁCIO. *Arte Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Arte Poética*. São Paulo: CULTRIX. pp. 53-68.

¹³ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.

¹⁴ CLÜVER, Claus. "Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media". *Aletria* (UFMG). v. 14, Belo Horizonte, jul/dez, 2006. pp. 11-41. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em 28/04/2016

lado, observa que tal estudo deriva de um processo investigativo influenciado pela Literatura Comparada, pela Semiótica e pelos estudos de intertextualidade. Com o passar do tempo, esse campo de estudos foi chamado de Estudos Interartes.

Para Clüver, a noção de intertextualidade conscientizou os críticos e os teóricos de que os “pós-textos” e os “paratextos” possuem uma influência sobre o leitor no ato da construção de sentido de um texto. Todavia, esses paratextos não seriam somente os textos verbais. Nesse sentido, Clüver argumenta que esse reconhecimento influenciou a compreensão dos Estudos Interartes:

Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo. O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual (CLÜVER, 2006, p. 15).

Clüver recupera a crítica a esse sistema de pensamento que considera diferentes objetos como *texto independentemente* de seus respectivos sistemas sógnicos. Para a perspectiva da semiótica, essa compreensão supervalorizaria um modelo linguístico de raciocínio. Por outro lado, uma perspectiva semiótica também poderia levar a uma generalização de diversos objetos como signos. Assim, o autor compreende a palavra texto como um substantivo mais aplicável para os Estudos Interartes, pois adaptar-se-ia melhor aos objetos que o substantivo *signo* não designaria de forma adequada. Por fim, ele conclui que a área dos Estudos Interartes abrange:

[...] [os] estudos de fontes, passa[ndo] por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos, cuja existência também se pode comprovar, por exemplo, na Música. Um fenômeno como o do talento múltiplo pertence aos objetos de pesquisa específicos dos Estudos Interartes. Por outro lado, estes partilham com outras atividades transdisciplinares o interesse, hoje em dia tão intenso, por toda a sorte de contextos, práticas e instituições em que se deparam diversas artes e mídia (CLÜVER, 2006, p. 16-17)

Com o surgimento de novos meios de expressão (TV, rádio, vídeos), as artes também entraram em diálogo com as novas mídias, através de um diálogo chamado *intermedialidade*. Para Clüver, esse estudo se torna mais abrangente, pois as artes e as mídias

(TV, rádio, propaganda, meio digital) tem se tornado cada vez mais *formas mistas* (CLÜVER, 2006, p. 19) e, por mais que cada uma delas ainda possua uma “identidade” própria, os pesquisadores têm encontrado dificuldades em formular conceitos acerca das artes e das mídias sem levar em conta esse jogo de influências. Logo, o termo *intermedialidade* é recorrente nos Estudos Interartes. Assim, pode-se pensar em textos *multimídia* e textos *mixmídia*. Clüver classifica o primeiro como uma composição feita por outros textos separados e coerentes quando isolados. Já o *mixmídia* é feito por variados signos em mídias diferentes, e tais signos não possuem coerência ou autossuficiência fora de seu contexto.

Uma das modalidades mais pesquisadas nos Estudos Interartes é a relação entre Cinema e Literatura. Dentro desse eixo, Robert Stam¹⁵(2006) retomando as ideias de Genette, argumenta que o teórico francês propõe um termo mais abrangente do que intertextualidade, o de *transtextualidade*. Esse, por sua vez, abre caminhos para que se considere a relação entre um texto e outros textos, seja ela sutil ou manifesta de modo mais explícito. Assim, cada categoria discutida por Genette pode ser desdobrada ao Cinema: alusão, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, etc.

Stam compreende que o texto fílmico mantém uma relação com outros textos que não somente o roteirístico. O texto histórico, o texto cultural e o texto literário também se inscrevem na obra fílmica de forma mais ou menos direta. Dessa forma, é possível se compreender um filme como um mosaico de citações à semelhança do que afirma Kristeva sobre o texto verbal: “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 58).

Sendo assim, a intertextualidade em um filme é compreendida por Stam como uma referência genérica que um filme faz a um outro filme ou romance; por exemplo, quando um texto bíblico influencia uma obra fílmica. Já a paratextualidade é a relação da obra com seus paratextos (no caso do filme título, pôsteres, trailers, etc.). Com o advento do DVD e seus conteúdos extras, as entrevistas com atores/diretor, finais alternativos e *making off*, são considerados como paratextos, Mas, não somente de relações sutis a transtextualidade pode ser composta, já que ela também se concretiza através de relações críticas como a metatextualidade. Stam discute que essa pode tanto ser “ a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente” (STAM, 2006,

¹⁵ STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*. Florianópolis. n° 51, jul/dez. 2006, p. 19-53. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 9/8/2016.

p. 30). No primeiro caso, Stam argumenta que tal relação ocorre ou para criticar o filme/romance com que a obra se relaciona ou para repensar a perspectiva com que a obra anterior é construída, redirecionando-a para um personagem secundário e alterando o significado da obra. Quando se pensa na “evocação silenciosa”, a metatextualidade se torna uma relação mais difusa e menos declarada, como no caso das ditas adaptações não declaradas.

Já no caso da arquitextualidade, as relações são mais genéricas e sugeridas, a ponto de Stam assinalar a sua aparente irrelevância no âmbito das adaptações:

Num primeiro olhar, essa categoria parece irrelevante para a adaptação, uma vez que as adaptações, geralmente, simplesmente adotam o título do romance em questão. Mas, como vimos aqui, existem as “adaptações não identificadas” (*As Patricinhas de Beverly Hills*) e as adaptações genéricas e difusas (Rohmer). Existem também as adaptações renomeadas, como quando Coppola adapta *No Coração das Trevas*, de Conrad, para *Apocalypse Now*, sendo que o título é uma clara inversão em cima da peça contra-cultural *Paradise Now*, do Living Theatre. A “arquitextualidade” também diz respeito às adaptações com nomes enganosos. *Rameau’s Nephew*, de Michael Snow, por exemplo, não traz nada da história do personagem do romance-diálogo de Diderot, estimulando assim o espectador literato a procurar por outras conexões com Diderot. (STAM, 2006, p. 32-3).

No que tange à hipertextualidade, Stam observa que essa categoria é a relação que predomina nos filmes de adaptação. Para que ela ocorra, é necessário que o hipertexto mantenha uma relação com o hipotexto – filme/romance anterior. Na perspectiva de Stam, essa relação auxiliaria na canonização de um romance, pois através de suas diferentes versões cinematográficas se ratifica uma escolha já arguida pela crítica literária:

De fato, as várias adaptações anteriores de um romance podem formar um grande e cumulativo hipotexto disponível para o cineasta que chega relativamente “atrasado” nessa seqüência. Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem (STAM, 2006, p. 33-4).

Sendo o filme atravessado por outros discursos e artes que não somente o cinematográfico, plausíveis se tornam os estudos que colocam Cinema e Literatura em diálogo.

Em *Film Theory: An Introduction* (2000)¹⁶, Robert Stam esboça um panorama das principais correntes de estudo do Cinema. Percebe-se no texto de Stam que, quanto mais próximas aos dias atuais chegam as considerações, mais as expressões literária e cinematográfica se interpenetram. Esse jogo de influências se dá tanto através de adaptações de

¹⁶ STAM, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publications, 2000.

formas desenvolvidas na Literatura para o Cinema, quanto pelo deslocamento de métodos de análise literária para a área cinematográfica. Esses movimentos de troca, como percebido, por algumas décadas, ocorreram, predominantemente, da Literatura para o Cinema. Mas, é somente após a consolidação da linguagem fílmica é que se percebe a influência daquela, na linguagem literária, como, por exemplo, no caso do surgimento do *narrador-câmera*.

De acordo com Robert Stam, a teoria do cinema inicia-se juntamente com o surgimento dessa arte, cuja a ascensão dá-se juntamente com o declínio do romance realista. Diante da fórmula já desgastada desse tipo de romance, o cinema vivenciou a dúvida entre ser uma arte narrativa ou antinarrativa; ser uma arte realista ou antirrealista. Nesse jogo de “ser ou não ser”, o Cinema optou por um balanço das máximas, mas passou a reivindicar sua independência teórica e “existencial” diante das outras artes, principalmente, em relação à literatura. Surge, assim, a noção de *cinema puro*, uma busca pela essência do cinema, que foi consolidada pela noção de *fotogenia*. Para Epstein (EPSTEIN *apud* STAM, 2000), a fotogenia era a pura expressão do cinema; um aspecto que se constrói pela reprodução fílmica. Para Robert Stam:

“Photogenic” was thus that ineffable quintessence that differentiated the magic of cinema from the other arts. In another sense, the emphasis on the generation of new knowledge linked the cinema to artistic modernism as a project of challenging conventional perception and understanding (STAM, 2000, p. 34).

Com o surgimento da noção de fotogenia, a teoria do cinema solidificou-se e avançou em busca da base teórica do cinema. Sob a influência das teorias estruturalistas, a montagem foi eleita como elemento principal dessa base. Compreende-se como montagem o processo de edição que estrutura cada cena em uma estrutura. A montagem dá à cena significado como parte de um sistema maior (o filme em si).

Nesse sentido, a teoria da montagem expõe as semelhanças que o cinema possui com a linguagem, bem como permite que ele seja pensado *como um tipo de linguagem*, uma vez que que ele possui a capacidade de comunicar através de um tipo de estrutura ordenada, assim como a linguagem verbal. A teoria da montagem foi, inicialmente, desenvolvida na Rússia e teve grande influência dos conceitos de Sergei Eisenstein. Para o teórico russo, a cena só significava quando relacionada com as outras através do processo de montagem (STAM, 2000, p. 37-46). Para Eisenstein o cinema seria mais do que mera contemplação estética, pois ele também seria uma prática social que poderia, através de sua linguagem, chocar o espectador e fazê-lo pensar nos problemas de seu contexto. Nesse sentido, as contribuições de Eisenstein são mais que

estruturais, pois elas também dão início a uma consciência crítica de que o Cinema é veículo de crítica social.

Mesmo tendo consolidado uma teoria própria e procurado um afastamento da Literatura, o Cinema sempre possuirá uma relação de *dependência com a escrita* (através do roteiro) e uma relação inegável com as formas narrativas da literatura (sobretudo, com o romance). Os enredos literários deram suporte tanto às adaptações cinematográficas quanto à concepção de que uma história só tem significado quando seus elementos são organizados um em relação ao outro, em uma sequência estabelecida por uma determinada lógica. A proximidade entre tais artes também é ressaltada através das analogias feitas pelos críticos e teóricos ao discutirem determinadas elementos constitutivos de cada uma. Por exemplo, Julio Cortázar (2006)¹⁷, em seu ensaio “Alguns aspectos do conto”, usa o cinema para discutir o conceito de romance:

Nesse sentido, *o romance* e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, *na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca*, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] *Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra* (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152 [grifos meus]).

Assim, ainda que a transtextualidade não seja uma invenção recente, na denominada pós-modernidade ela se torna um lugar-comum, um elemento constitutivo do imaginário, sobretudo, se considerarmos os inúmeros influxos que incidem sobre os sujeitos. Considerações sobre a transtextualidade são necessárias para adentrarmos o universo multimidiático de Tim Burton.

¹⁷ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

3 RECONHECENDO O UNIVERSO DE TIM BURTON: A QUESTÃO DA AUTORIA E APRESENTAÇÃO DAS PRODUÇÕES DE BURTON

3.1 PROBLEMAS EM COMUM: A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA E NO CINEMA

Pensar a figura do *autor* e a noção *autoria*, tanto na literatura quanto no cinema, é uma tarefa que envolve adentrar em uma discussão vasta e controversa. A noção de autor é uma ideia antiga já discutida pela filologia, e também marcou os estudos do positivismo e do historicismo. Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (1998)¹⁸, argumenta que uma antiga discussão ligada ao autor defende que o sentido do texto literário se revela através da intenção autoral. O autor, dessa forma, detinha o sentido do texto, o que conduziu a pesquisa literária à procura de uma “intenção do autor”. Tal ideia foi bem aceita durante algum tempo, mas passou a ser questionada por estudos desenvolvidos pelo Formalismo, pelo Estruturalismo e pelo *New Criticism*. Esse último chegou a associar esse caminho à ideia de falácia: “o recurso à noção de intenção lhes parecia não apenas inútil, mas prejudicial aos estudos literários” (COMPAGNON, 2014, p. 47).

Aos poucos, a ênfase excessiva sobre o autor vai dando lugar a ideias que relativizam o seu papel e, até mesmo, declaram a sua “morte”. O ensaio “A morte do autor” (2004)¹⁹, de Roland Barthes, posiciona-se como um marco na discussão sobre a problemática. Ao longo do ensaio, Barthes vai explicitando que a noção de que o autor detém o significado do texto já vem demonstrando sinais de desgaste:

Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica não fez muitas vezes senão consolidá-lo), é evidente que certos escritores já há muito tempo que tentaram abalá-lo. Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade *de pôr a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário*; para ele, como para nós, *é a linguagem que fala, não é o autor*; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé *consiste em suprimir o autor em proveito da escrita* (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor) (BARTHES, 2004, p. 59 [grifos meus]).

¹⁸ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

¹⁹ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

Observa-se que Barthes articula a ideia de que é a linguagem o elemento que detém o significado do texto. A busca pelo significado do texto deve ser feita pelo leitor através da linguagem utilizada no texto, e não na figura do autor. O teórico prossegue argumentando que o autor era compreendido como um elemento anterior e posterior ao texto, isto é, ele já existia antes mesmo da obra ser “gerada” e continua sobrevivendo posteriormente à obra, pois se insere nela (BARTHES, 2004, p. 61). Essa relação paterna do autor em relação ao texto daria lugar a um *escriptor*, à medida que se toma consciência de que essa figura criadora “nasce” juntamente com a “criatura”:

[...] *o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto*; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. É que (ou segue-se que) *escrever já não pode designar uma operação de registro*, de verificação, de “pintura” (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os linguistas, na sequência da filosofia oxfordiana, chamam *um ato performativo, forma verbal rara* (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida: [...] o *escriptor moderno*, tendo enterrado o Autor, já não pode, portanto acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que a sua mão é demasiado lenta para o seu pensamento ou a sua paixão, e que em consequência, fazendo uma lei da necessidade, deve acentuar esse atraso e “trabalhar” indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, *não tem outra origem para lá da própria linguagem*, isto é, exatamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem (BARTHES, 2004, p. 61-62 [grifos meus]).

Barthes, dessa forma, expõe que o *escriptor* é fruto da *performance* da linguagem, um efeito do texto que não perdura para além dele, pois esse é sujeito linguístico, ao invés de empírico, e assim sendo, não existe antes de sua enunciação. Nesse contexto, sendo o leitor uma figura que faz o texto ser decodificado, conseqüentemente, ele produz a unidade do texto (COMPAGNON, 2014, p. 51). O autor, assim, é “sacrificado” para que o leitor ganhe visibilidade. Isto é, não se nega a existência de um sujeito que cria e organiza um determinado texto literário, entretanto esse passa a ser compreendido como um sujeito linguístico construído pela escritura e concretizado através da leitura.

Não obstante, essa discussão também foi ampliada pelas considerações de Michel Foucault em “O que é um autor?” (1969)²⁰. Para Foucault, o nome do autor tem funções para além das de um mero substantivo. Ele se relaciona com os textos de forma a agrupá-los e distingui-los:

²⁰ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2000.

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome *etc.*); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma *função classificatória*; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco – no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe –, mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome *indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante*. Enfim, o nome do autor funciona para *caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso*, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (FOUCAULT, 2000 [grifos meus]).

Essa função classificatória viria a se chamar *função autor*, e assim como Barthes já discute com a noção de *escriptor*, é algo que se constrói na linguagem do(s) texto(s). Logo, a função autor não preexiste ao texto, mas é fruto de um conjunto de características linguísticas que se repete no conjunto de obras. A função autor, dessa forma, também pode criar uma série de expectativas no receptor.

Procurando um meio-termo nessa discussão, Antoine Compagnon propõe uma terceira via na discussão sobre o autor. Para o teórico, não se deve nem dar plenos poderes sobre a significação para o autor, tampouco “assassiná-lo”. Primeiramente, Compagnon propõe uma revisão no termo intenção do autor. Por muito tempo, a intenção do autor foi vista como algo premeditado: o autor escrevia algo como se ele pudesse controlar linguisticamente a compreensão do leitor sobre o seu texto.

Entretanto, Compagnon adverte que o autor e a intenção existiriam, pois haveria uma figura que planejava intencionalmente o texto. A intenção, nesse sentido, poderia ser compreendida como *o pensar e o estruturar* o texto, a fim de gerar efeitos e discursos durante o ato da leitura. Porém, essa intenção não teria relação com o processo de significação do texto: ela é prerrogativa do leitor, assim como reconhecer ou não os efeitos e os discursos do texto.

Observa-se, dessa forma, que na literatura a noção de autor possui algumas constantes: por mais que existam questionamentos acerca de sua figura e função, sabe-se que para o texto literário “nascer”, alguém terá de escrevê-lo. A gênese literária recai sobre uma figura, que não necessariamente detém o significado do texto, mas o cria. A construção daquele mundo literário é decorrente do pensamento de uma pessoa: um texto só existe por que alguém concebeu um discurso e o escreveu. O “erro” da teoria literária, ao estudar a figura do autor, foi de creditar funções – tais como a significação do texto – que não necessariamente competem a ele. Barthes, Foucault e outros nomes, ao revisitarem essa figura, não negam a existência dela, apenas tentam

clarificar a sua função no âmbito literário. Por mais que Barthes utilize-se da ideia de “morte do autor”, é preciso compreender tal ideia como uma metáfora. A morte é a da figura do autor que detém o significado do texto e o teórico francês desconstrói essa figura, especificamente. Porém, em momento algum ele nega a existência de uma figura que pensa, sistematiza e organiza o texto literário.

Em contrapartida, o filme é fruto de um trabalho coletivo: há um roteirista (ou mais), um diretor, produtor(es) executivos(s), produtor(es) geral(is), assistente(s) de direção, operadores de câmeras, assistentes de iluminação, figurinistas, maquiadores, editores, cenógrafos, entre tantos outros que tornam possível a gênese de um filme. Nesse sentido, *seria possível discutir autoria no cinema?* Quem seria o *autor* de um filme? O roteirista? O diretor? O produtor? Ou ainda: quem seriam os autores de um filme? Somente essa parte da equipe? Ou talvez a equipe inteira? Tamanho é o número de pessoas que contribuem para a criação de um filme que parece simplista creditar a autoria a só um nome ou, no máximo, a três deles (roteirista, diretor e produtor). Mesmo assim, observa-se que alguns filmes de determinados diretores conseguem explicitar um tipo de “assinatura” que é recorrente ao longo de suas filmografias. Alfred Hitchcock, Pedro Almodóvar, Sofia Coppola e Woody Allen, ademais de outros nomes, exemplificam essa ideia.

A discussão do autor no cinema possui grande influência das ideias provindas das décadas de 1950 e de 1960 na França. O ensaio “Birth of a New Avant Garde: The Camera Pen”, de Alexandre Astruc²¹, dá início a discussão sobre a autoria no cinema. Para Astruc, o cinema era um meio de expressão análogo ao romance e à pintura. O cineasta seria capaz de pronunciar “eu” em seus filmes, assim como um poeta ou um romancista o fazem. Surge, assim, a noção de *camera pen*: assim como a caneta, a câmera era um instrumento de escrita através da captura das imagens. Se o escritor “guia” a caneta, o diretor “guia” a câmera e, através dessa capacidade, ele ganha autonomia diante do texto – roteiro – e passa a ser um artista criativo (STAM, 1999, p. 83). Esse ensaio antecede as discussões levantadas na revista *Cahiers du Cinéma*, as quais ficariam conhecidas como *politique des auteurs*. Essas discussões foram feitas através de textos de jovens críticos que, mais tarde, também se tornariam cineastas, como François Truffaut. Entretanto, a palavra *autor*, para a perspectiva do *autorismo cinematográfico*, possuía um significado diferente do defendido na literatura:

A fim de romper com a sujeição do cinema às fontes escritas e literárias (no caso das adaptações), o autorismo cinematográfico utiliza o termo autor em um sentido

²¹ ASTRUC, Alexandre. “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la camera stylo”. *Ecran Français*. No. 144. [19--].

metafórico, no intuito de defender a autonomia do diretor no processo de construção fílmica. Ao reivindicar a independência do trabalho de direção a partir da metáfora autoral, os críticos-cineastas atacam as exigências dos estúdios e/ou das políticas de produção (FELIPPE, 2009, p. 40 [grifos meus])²²

Jacques Aumont e Michel Marie (1999), em *L'analyse des films*²³, também discutem algumas características que tornariam o cineasta autor de uma produção cinematográfica. Uma é o envolvimento do diretor com a produção e a criação do filme; a outra seria o fácil reconhecimento de uma *mensagem pessoal* nessas obras. A mensagem pessoal é compreendida não como um conteúdo biográfico, mas sim como algo próximo a um estilo pessoal que perpassa a sua obra. Jean Claude Bernardet (1992), em *O autor no cinema*²⁴, pontua três características basilares para o cineasta ser considerado autor: 1) o cineasta como realizador (criar e executar a obra), 2) ser, então, roteirista, diretor e produtor, e 3) ser capaz de conceder a obra uma expressão pessoal.

Nesse sentido, a política dos autores surgiu de forma a criticar os filmes “comerciais” produzidos na França. Essa política defendia a análise da obra desses cineastas autorais em detrimento da análise de filmes isolados. A prova de que a obra desses cineastas possuía uma assinatura garantia-lhes o título de autor, afastando-lhes da imagem de meros técnicos da área e garantindo um “culto” em torno de seus nomes. Nos Estados Unidos, Andrew Sarris foi um dos primeiros nomes a fazer esse tipo de discussão. Em seu ensaio “Notes on the Author Theory”²⁵ (1962), Sarris inclui a figura do produtor à política do autorismo. O crítico estadunidense argumenta que, no que tange à autoria, havia uma relação de tensão entre diretor e produtor, e essa influenciava diretamente no processo de criação do diretor afetando, inclusive, o *interior meaning*²⁶ do filme. Em 1963, Sarris publica “Toward Theory of Film History”²⁷, ensaio no qual prolonga a discussão sobre a autoria no cinema. Nesse escrito, coloca a *politique* como uma atitude e salienta que o estilo não é só uma noção importante para o autorismo, mas também para o cinema como um todo: “The art of the cinema is the art of an attitude, the style of a gesture. It’s not so much *what as how*. [...] The whole point of a

²² FELIPPE, Renata Farias de. *As (arqueo)genealogias perversas no cinema de Pedro Almodóvar*. Florianópolis: UFSC, 2009 (tese de doutorado).

²³ AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. François: Nathan Cinéma, 1999.

²⁴ BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1992.

²⁵ SARRIS, Andrew. “Notes on the auteur theory in 1962”. In: CAUGHIE, John (Org.). *Theories on Authorship*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

²⁶ O “significado interior” refere-se ao modo pessoal e estilístico que o cineasta autor trata os temas ao longo do filme.

²⁷ SARRIS, Andrew. “Toward a Theory of Film History”. In: CAUGHIE, John (Org.). *Theories on Authorship*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

meaningful style is that it unifies the *what* and the *how* into a personal statement” (SARRIS, 1988, p. 66 *apud* ESTEVES, 2011, p. 3 [grifos do autor]²⁸).

A discussão sobre a autoria configurou-se como uma política para os críticos franceses, mas para o contexto estadunidense “auterism ultimately was less a theory than a methodological focus” (STAM, 1999, p. 91). Mesmo assim, foi considerado um avanço, se comparado às metodologias críticas anteriores, concedendo ao cinema maior autonomia e reconhecimento no que tange à criação fílmica que, inicialmente, era comparada como *menor* em relação às outras artes. Por mais que essa teoria fílmica seja criticada por, supostamente, *desconsiderar* o trabalho de uma equipe, o “auterism shifted attention from the what (story, theme) to the how (style, technique), showing that style itself had personal, ideological and even metaphysical reverberations” (STAM, 1999, p. 92). O autorismo também foi responsável pela inserção do cinema nos Departamentos de Literatura, bem como pela consolidação do cinema como um campo de estudos acadêmico.

Nesse sentido, percebe-se a possibilidade de analisar o autorismo de um determinado diretor cinematográfico. Isto é, investigar as marcas autorais: o conjunto de características que permitem com que a obra desse se diferenciam no meio cinematográfico por conter uma assinatura pessoal. Sendo assim, o presente trabalho analisa os trabalhos cinematográficos e o trabalho literário de Tim Burton sob a perspectiva do autorismo, buscando demonstrar que o uso peculiar do gótico e do grotesco é o seu traço distintivo.

3.2 APRESENTAÇÃO DAS PRODUÇÕES DE TIM BURTON

Tim Burton nasceu em 25 de agosto de 1958, na cidade de Burbank, na Califórnia, Estados Unidos. De acordo com Mark Salisbury (2006)²⁹, em 1976, devido à sua aptidão para as artes, ingressa no *California Institute of the Arts (Cal Arts)*, uma instituição de ensino fundada por Walt Disney. Esse lugar é conhecido, principalmente, por formar os futuros animadores da Walt Disney Studios. Devido à sua formação e desempenho na *Cal Arts*, Tim Burton é contratado como animador pela Disney em 1979, onde ele trabalhou em um grupo chefiado por Glenn Kean. Entretanto, seu traço de desenho e projetos eram muito distantes dos

²⁸ ESTEVES, Ana Camila de Souza. Autoria no cinema e análise fílmica: uma aproximação metodológica. *Comtempo: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero*. v. 1, São Paulo, jul-dez, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comtempo/article/viewFile/7568/7217>>. Acesso em: 28/04/2016.

²⁹ BURTON, Tim; SALISBURY, Mark Eds.). *Burton on Burton*. 2nd. ed. Londres: Faber and Faber, 2006.

trabalhos executados pelo estúdio. Mesmo assim, o trabalho desenvolvido por Burton chamou a atenção de Tom Wilhite, que forneceu 60 mil dólares, em 1982, para que Burton produzisse seu primeiro curta-metragem: *Vincent*³⁰. No curta, produzido através da técnica de *stop motion*, a história de um estranho garoto é narrada pela voz de Vincent Price, famoso ator de filmes de terror.

Vincent acaba abrindo portas para que Burton execute outros projetos de sua autoria, como uma adaptação de *Hansel and Gretel*³¹ para a televisão e *Frankenweenie*³², animação sobre um cientista de 10 anos que tenta dar uma nova vida ao seu cãozinho já falecido. *Hansel and Gretel* foi uma “encomenda” do Disney Chanel para a programação especial de Natal do ano de 1983. Entretanto, o canal infantil considerou essa produção muito bizarra para os seus padrões, e acabou cancelando a exibição. A produção tornou-se um curta-metragem exibido apenas em festivais. Esquecido por anos, em 2014 *Hansel and Gretel* “viralizou” na internet, após um anônimo ter gravado uma exibição feita em um festival e postado na plataforma *YouTube*.

Com as críticas positivas em relação a *Frankenweenie*, Burton deixa os estúdios da Disney. A Warner Bros Studios, nessa época, estava procurando um diretor para o seu novo projeto: o filme *Pee-Wee’s Big Adventure*³³, que se torna o primeiro longa-metragem de Burton, lançado em 1985. Na sequência, ele lança o seu primeiro longa-metragem de grande sucesso: *Beetlejuice* (1988)³⁴. No filme, percebe-se a maturação e a união de certas características que Burton já apresentava: a habilidade de trabalhar com roteiros inéditos, a capacidade de planejar cenários e figurinos visualmente atrativos, a criação de personagens excêntricos e a mistura de técnicas cinematográficas, tais como o *live action* e o *stop motion*.

Em 1988, Burton aceita dirigir uma nova versão de *Batman*. Esse filme não possui a concepção diretamente ligada a Burton, já que se trata de um personagem consolidado pelas histórias em quadrinhos, desenhos animados e séries de televisão. Mesmo assim, Burton decide repaginar um pouco a história e a construção das personagens:

Every time I do anything, I start with the character. Batman’s character likes the dark and wants to remain in the shadows, so it’s a city at night without day scenes. Everything is meant to support these characters, so every decision we make is based on that, running it by the character almost, and making sure it’s okay with that character about (BURTON and SALISBURY, 2006, p. 76).

³⁰ *Vincent*. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Walt Disney Studios, 1982.

³¹ *Hansel and Gretel*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Burton and Heinrichs Productions, 1983.

³² *Frankenweenie*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Walt Disney, 1982.

³³ *Pee Wee’s Big Adventure*. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Warner Bros, 1985.

³⁴ *Beetlejuice*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, The Gaffen Company, 1988.

Diferentemente dos quadrinhos e, principalmente, da série de televisão, Burton decide inserir um tom sombrio à trama. O personagem, que beirava o caricato, ganha um tom sóbrio e conflituoso. O filme recebeu críticas divergentes, sendo considerado uma inovação positiva no que diz respeito à trama e à criação das personagens, mas os críticos e os fãs mais conservadores consideraram o filme um tanto “grotesco”.

Mais do que se mostrar como um profissional que consegue circular em diferentes áreas da produção cinematográfica, através desses trabalhos, Burton começa a expor certas características que reincidirão durante toda sua carreira, independentemente de ele estar trabalhando com cinema ou com literatura. O sucesso de crítica acaba se repetindo em suas produções posteriores: *Edward Scissorhands* (1990)³⁵, *Batman Returns* (1992)³⁶ e *The Nightmare Before Christmas* (1993)³⁷. O primeiro é um longa-metragem em *live action* sobre um rapaz, Edward, que foi criado por um inventor que lhe deu tesouras ao invés de mãos. Como esse inventor morreu antes de terminar seu projeto, ele fica permanentemente com as tesouras. O longa concentra-se principalmente em expor a diferença vivida pelo personagem. Aclamado pela crítica, é considerado uma das produções mais importantes de Burton. *Batman Returns* dá continuação à franquia que teve mais dois filmes que não contaram com a direção de Burton. O filme aprofunda o clima sombrio do primeiro e com outro diferencial: Batman enfrenta dois inimigos, *Cat Woman* e *Penguin*. Por ser mais “pesado” – tanto pela estética quanto pelo conteúdo – Burton foi afastado da direção da franquia. Contraditoriamente, as características inseridas por ele permaneceram até o quarto filme.

Já *The Nightmare Before Christmas*³⁸ é uma animação, e possui Jack como personagem principal, um habitante da Cidade do Halloween. Entretanto, ele descobre um “portal” para a Cidade do Natal. A descoberta de Jack acaba alterando a rotina de sua cidade, que passa a planejar suas próprias festividades natalinas. O longa não foi dirigido por Burton, porém contou com a sua produção. Além disso, o roteiro é uma adaptação de um poema homônima do cineasta. Levando dez anos entre filmagem e lançamento, o longa utiliza a técnica do *stop-motion*. Mesmo a computação gráfica tendo avançado consideravelmente em dez anos, Burton preferiu o *stop-motion*, por possuir a delicadeza do trabalho manual, bem como permitir uma

³⁵ *Edward Scissorhands*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Twentieth Century Fox, 1990.

³⁶ *Batman*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos Warner Bros, 1989.

³⁷ *Tim Burton's The Nightmare Before Christmas*. Dir. Henry Selick, Estados Unidos, Touchstone Pictures, 1993.

³⁸ Henry Selick é creditado como diretor, mas o filme foi roteirizado a partir de um poema homônimo de Tim Burton.

maior plasticidade ao filme. Sua inspiração para a composição dos cenários foram as pinturas de Van Gogh:

There's something very gratifying about that, something I love and never want to forget. It is the handmade aspect of things, part of an energy you can't explain. You can sense it when see the concentration of the animators as they move the figures, there is an energy that's captured. It's like when you look at a Van Gogh painting. [...] You've seen in books, but the energy that's captured on the canvas is incredible, and I think that's something nobody about because it's not something literal (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 119).

O filme foi aclamado pelo público e pela crítica, arrecadando 51 milhões de dólares nas bilheterias. O gosto por técnicas de gravação não usuais para o seu tempo também marcam o longa *Ed Wood* (1994), gravado em preto e branco. Foi o primeiro filme em Burton que lança mão de personagens que existiram na realidade, e narra parte da história do diretor Ed Wood, considerado o pior diretor de Hollywood. Marcado pela metalinguagem, o longa também mostra a produção do filme *Plan 9 for Outer Space*, e retoma figuras da cena B de Hollywood, como Bela Lugosi e Vampira (Mila Nurmi). O filme foi o primeiro de Burton a não fazer sucesso de público; entretanto, foi aclamado pela crítica, ganhando dois Oscars (melhor ator coadjuvante para Martin Landau e melhor maquiagem para Rick Barker) e um Globo de Ouro (melhor ator coadjuvante para Martin Landau, e a indicação de melhor comédia, além de melhor ator comédia para Johnny Depp).

Em 1996, Burton lança *Mars Attacks!*³⁹, uma adaptação do jogo de cartas homônimo. O filme é sobre uma invasão marciana à Terra. O filme possui ares de uma produção *trash*, com efeitos visuais de baixo custo e uma retomada da estética dos filmes de ficção científica dos anos 1960. Apesar de ter lucrado 101 milhões de dólares, a bilheteria foi considerada fraca para um filme que custou 80 milhões de dólares. A crítica, por sua vez, recebeu-o positivamente, enaltecendo o tom satírico e as diversas referências que o filme faz as produções B dos anos 1950 sobre extraterrestres e ao jogo de cartas no qual se baseia.

Em 1997, Burton publica o livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, um compilado de 23 histórias em verso acompanhadas de ilustrações feitas pelo próprio Burton. As personagens dessas histórias destacam-se pela estranheza que causam: seres infantis que impressionam o leitor seja pelas suas peculiaridades corporais (muitos olhos, cabeças de ostra ou de melão, corpos que se transformam em cama, ou que são usados como lata de lixo),

³⁹ *Mars Attacks!* Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Warner Bros, 1996.

seja por seus hábitos (cheirar cola, ou olhar fixamente para tudo), seja por ambos (ser um menino tóxico que intoxica o ambiente à sua volta, por exemplo).

No que concerne à forma, essas histórias possuem estrofes regulares e irregulares. As rimas também variam, e nem sempre ocorrem. Apesar de haver uma preocupação com a sonoridade, a oscilação das rimas aproxima os versos do *prosaico* (OZAKI, 2013, p. 49)⁴⁰. Algumas das histórias possuem versos, mas não apresentam rima, como “Stick Boy’s Festive Season”. Já as imagens, em sua maioria, são apresentadas entre uma estrofe e outra, acrescentando dados ao texto. A voz enunciativa também oscila: em sua maioria, há uma voz que se apresenta na terceira pessoa de modo onisciente, mas também são percebidas vozes na primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural. Esse “eu” e esse “nós” reincidentes nos textos em que a voz apresenta as personagens como conhecidas, alguém próximo a quem está enunciando. Ainda vale ressaltar que algumas histórias lembram um *storyboard*⁴¹ – como “The Melancholy Death of Oyster Boy” – que, no cinema, é um processo intermediário da transição do roteiro às filmagens.

Em 1999, Burton lança *Sleepy Hollow*⁴², adaptação de um conto homônimo de Washington Irving⁴³. Pela primeira vez Burton dirige um filme que está muito mais relacionado ao terror do que ao suspense. Mesmo sendo marcado por cenas sangrentas, o filme ainda mantém o humor negro. Retomando a lenda do Cavaleiro Sem Cabeça, o filme é povoado por personagens pouco exploradas por Burton, como a feiticeira e o cientista *steam punk*. O filme contou com a produção executiva de Francis Ford Coppola, sendo bem recebido pela crítica e pelo público, apesar de ter sido considerado muito violento, e ter recebido a classificação de 18 anos. Também recebeu um Oscar de melhor Direção de Arte para Rick Heinrichs e Peter Young.

Se até então a carreira de Burton estava sendo marcada por mais acertos do que erros, *Planet of Apes*⁴⁴ viria a mudar um pouco esse curso. O *remake* do filme dos anos 1960 foi marcado por uma bilheteria estrondosa, porém o filme não agradou à crítica. As alterações do

⁴⁰ OZAKI, Francine Fabiana. *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, de Tim Burton: Crítica e tradução. 2013. 202f. Dissertação de mestrado (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, 2013.

⁴¹ No *storyboard*, uma sequência de desenhos, geralmente em quadros, mostra como o diretor imagina a cena, incluindo ângulo de câmera, iluminação e figurino, entre outros elementos. A sequência serve tanto para um planejamento visual da cena a ser gravada quanto para expor à equipe o que o diretor espera da cena.

⁴² *Sleepy Hollow*. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Paramount Pictures/ Scott Rudin Productions/ Mandalay Pictures 1999.

⁴³ IRVING, Washington. The Legend of Sleepy Hollow. In: IRVING, Washington. *The Legend of Sleepy Hollow and Other Stories*. New York: Penguin Books, 1999, p. 272-297.

⁴⁴ *Planet of Apes*. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, 20th Century Fox/ Zanuck Company, 2001.

roteiro foram consideradas confusas, e até mesmo desnecessárias. O filme também foi marcado pelo estilo pessoal de Burton, o que agradou a alguns críticos, mas que, por outro lado, foi considerado negativo, pois afastava o filme de sua proposta original. Foi oferecida ao diretor a direção da sequência; entretanto, ele recusou. De acordo com Burton, aceitar esse *remake* foi apenas uma experiência sem muitas expectativas quanto ao resultado (BURTON; SALISBURY, 2006).

Por outro lado, *Big Fish* (2003)⁴⁵ reconquistou o prestígio entre a crítica. A adaptação do romance homônimo de Daniel Wallace⁴⁶ é o filme menos sombrio da carreira de Burton. O conflito familiar é perpassado pelo onírico, pelo universo circense e pelo misticismo. Agradando não somente a crítica, o filme também foi sucesso de público. Em 2005, é lançado o *remake* de *Charlie and the Chocolate Factory*⁴⁷, originalmente dirigido por Mel Stuart, sob o título de *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971)⁴⁸. Mesmo sendo uma refilmagem, o filme possui as marcas do diretor. Os personagens principais tiveram suas histórias aprofundadas e as músicas foram reescritas. Parte da crítica foi positiva devido aos efeitos visuais, figurinos e maquiagens; enquanto parte foi negativa devido às mudanças feitas em relação ao roteiro original. Mesmo assim, o filme foi sucesso de bilheteria.

No mesmo ano, é lançada uma nova animação em *stop-motion* intitulada *Corpse Bride*⁴⁹, a qual contou com a codireção de Mike Johnson. As personagens foram baseadas em *sketches* criadas por Burton a partir de uma lenda do Leste Europeu, em que um homem casa-se acidentalmente com uma noiva cadáver. O filme foi aclamado pela crítica e pelo público, tornando-se sucesso de bilheteria. Em 2007, Burton retoma uma linha mais sangrenta com *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*⁵⁰. Adaptação de um musical da Broadway, o filme é marcado pelas cenas sangrentas e de violência. Assim, como a animação mencionada anteriormente, esse filme foi sucesso de crítica e de público, ganhando o Oscar de melhor direção de arte.

⁴⁵ *Big Fish*. Dir. Tim Burton, Reino Unido, Columbia Pictures Columbia Pictures/ Jinks Cohen Company/ Zanuck Company, 2003.

⁴⁶ WALLACE, Daniel. *Big Fish: a Novel of Mythic Proportions*. Chapel Hill: Algonquim Books, 2012.

⁴⁷ *Charlie and the Chocolate Factory*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos/ Reino Unido/ Austrália, Warner Bros/ Village Roadshow/ Zanuck Company/ Plan B, 2005.

⁴⁸ *Willy Wonka & the Chocolate Factory*. Dir. Mel Stuart. Inglaterra/Estados Unidos, Paramount Pictures, 1971.

⁴⁹ *Corpse Bride*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos/Inglaterra, Warner Bros, 2005.

⁵⁰ *Sweeney Todd*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Dream Works/Warner Bros, 2008.

Em 2010, *Alice in Wonderland*⁵¹ é lançado por Burton em uma produção *live action* dos estúdios Disney. O roteiro original da animação da Disney⁵² de 1951 é atualizado e o filme de Burton trata de uma segunda visita de Alice ao País das Maravilhas. Mesmo assim, Burton consegue imprimir sua marca em um filme que já possuía uma identidade visual própria em relação à animação de 1951. Novamente, essa escolha acaba interferindo na recepção da crítica, a qual foi mista. O filme tornou-se um sucesso de público e ganhou uma sequência a ser lançada em 2016. A direção, entretanto, foi trocada por ordem dos estúdios; Burton permanece como produtor.

Dark Shadows (2012) retoma parte do esquema de criação de *Mars Attack!* ao trazer uma série de sátiras; porém, dessa vez, ao gênero “filmes de vampiro”. Inspirado em um seriado televisivo dos anos 1960, o filme mostra um vampiro – Barnabas Collins – que, após muitos anos aprisionado, tenta adaptar-se aos anos 1970. Sucesso de público, o filme não agradou à crítica, por ter sido considerado demasiadamente comercial.

Em 2014, Burton lança *Big Eyes*, uma trama sob o mesmo influxo visual de *Big Fish*. Narrando a briga entre a pintora Margaret Keane e seu marido Walter Keane pela autoria de uma série de quadros que ela pintou, o filme conquistou a crítica e obteve uma bilheteria um pouco abaixo da média, redimindo o diretor com a crítica após seus dois últimos filmes. No final do mesmo ano, Burton faz o pré-lançamento do seu segundo livro, ainda sem previsão de lançamento no Brasil, *Things You Can Think about in a Bar: The Napkin Art of Tim Burton*⁵³, livro, como o próprio título revela, composto por desenhos feitos em guardanapos de bar. Como ainda não foram dadas mais informações sobre seu conteúdo por tratar-se de um pré-lançamento, espera-se por um trabalho em que prevaleça o apelo gráfico, em detrimento da escrita.

Dessa forma, é possível observar que trabalho de Tim Burton está organizado a partir de diferentes expressões criativas, as quais podem ser delineadas da seguinte forma:

- a) *Sketches*: desenhos que dão origem aos personagens de seus filmes ou de sua produção literária;
- b) Filmes de animação: *stop-motions* que exploram um universo ligado ao imaginário infantil, porém com influências do macabro e do bizarro, tais como *Vincent*, *Frankenweenie*, *The Nightmare Before Christmas* e *Corpse Bride*;

⁵¹ *Alice in Wonderland*. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Walt Disney Studios, 2010.

⁵² *Alice in Wonderland*. Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Estados Unidos, Disney, 1951.

⁵³ BURTON, Tim. *Things You Can Think about in a Bar: The Napkin Art of Tim Burton*. U.S.A: Steels Publishing, 2015.

- c) *Live-actions* conceituais: longas-metragens cuja autoria é reforçada pela participação de Burton além da direção, assumindo outros cargos, como produtor, e tendo participação indireta na criação do roteiro, pois, apesar de não escrevê-lo, ajuda a criá-lo. Conseqüentemente, sua assinatura é mais marcante, como em *Beetlejuice* e *Edward Scissorhands*;
- d) Filmes satíricos: produções em que o humor prevalece, satirizando formas cinematográficas pouco conceituadas, como em *Mars Attack!*, *Ed Wood* e *Dark Shadows*;
- e) Filmes de impacto: longas-metragens que buscam impactar o público através de cenas mais explícitas de violência. A imagem do sangue é sempre hiperbólica, como em *Sleepy Hollow* e *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*;
- f) *Remakes*: as refilmagens que mesmo sendo previamente criadas por terceiros, acabam por expressar a concepção artística de Burton;
- g) Filmes “iluminados”: se a iluminação das películas de Burton tende a ser escura, em *Big Fish* e *Big Eyes*, ela é clara e amarelada, ressaltando o tom dramático da trama. A temática desses filmes escapa à regra, sendo mais leve e mais relacionada à realidade.
- h) Produção literária: poemas que originam novos personagens e enredos, como o livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* e o poema “The Nightmare Before Christmas”;
- i) Artes plásticas: esculturas feitas em materiais diversos. Muitas vezes aparecem no cenário de seus filmes;
- j) Fotografia: fotos artísticas feitas por Burton, em sua maioria usando modelos, como pessoas próximas a ele, como sua ex-esposa Lisa Marie, e até mesmo seus animais de estimação.

Desse modo, observa-se que Tim Burton transita entre as expressões artísticas –cinema, literatura, artes visuais e fotografia – as quais são marcadas pelo estranhamento, pelo obscuro, pelo monstruoso, pelo *remake* e pelo firmamento de parcerias com alguns atores, como Johnny Depp e Danny DeVito. Algumas dessas características estão associadas ao gótico e ao grotesco, os quais serão melhor explorados ao longo dos próximos capítulos e da análise de *Vincent*, *Frankenweenie*, *Corpse Bride* e do livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*. Para a análise, além das questões sobre a autoria, o gótico e o grotesco, também será levada em conta a perspectiva *transtextual* discutida por Robert Stam (2006), verificando como as produções literárias do gótico permeiam os filmes.

A escolha do *corpus* fílmico se deu uma vez que tais produções expressam fortemente a autoria de Burton. *Vincent e Frankenweenie*, como discutido anteriormente, são os primeiros filmes de Burton e contaram com uma maior liberdade criativa do diretor, visto que o estúdio concedeu essa prerrogativa. Já *Corpse Bride*, apesar de ser um filme dos anos 2000, também conta com essa característica, pois Burton atuou na criação das personagens bem como na escolha do formato de gravação, o *stop motion*. Nesse sentido, em tais filmes, por mais que o diretor não componha a tríade diretor, roteirista e produtor, defendida por Bernardet (1992), Burton possui grande influência na gênese de tais produções fílmicas, o que contribui para que esses trabalhos expressem sua autoria. A coletânea *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* foi escolhida pela forma e pelo conteúdo diferenciado que expõem um trabalho que, ao mesmo tempo em que possui liberdade formal, dialoga com outras formas literárias consagradas como a balada, com estilos artísticos, especialmente o grotesco. Além disso, o trabalho é enriquecido por apresentar ilustrações, as quais complementam o texto. A coletânea, ao dialogar com filmes, pois também apresenta o uso do gótico e do grotesco, reforça a ideia de uma autoria que transpassa os limites entre as artes, revelando que essa é inerente ao campo de expressão artística em que Burton se manifesta. Dessa forma, a análise do *corpus* busca contribuir com os estudos que entrecruzam diferentes artes e conhecimentos, bem como perceber a importância do gótico e do grotesco para a autoria de Burton.

4 UNIVERSOS SOMBRIOS E ESTRANHOS: SOBRE O GÓTICO E O GROTESCO

4.1 UNIVERSOS SOMBRIOS: O GÓTICO NA FICÇÃO LITERÁRIA E NA FICÇÃO CINEMATOGRAFICA

O gótico, primeiramente, foi um estilo arquitetônico, designando uma expressão específica de arquitetura durante a Idade Média na Europa. A arquitetura gótica é exemplificada especialmente pelas catedrais, como Notre-Dame, na França, e se caracteriza pelas gárgulas, arcos de ogiva e abóbadas de cruzaria, e recebeu tal nome de modo pejorativo, por lembrar o estilo bárbaro das edificações construídas pelos Godos.

Foi somente no século XVII, que o gótico começou a ser expresso através da literatura, principalmente no cenário inglês, estilo assim denominado por remeter ao bárbaro e ao medievalismo. Durante esse período, o gótico caracterizou-se pela sua popularidade, bem como pelo gosto por temas como o passado feudal, a cavalaria, a magia, a violência, os seres monstruosos, a perseguição, o labirinto e os conflitos familiares. Muitas dessas narrativas apresentavam histórias que se passavam em séculos anteriores ao XVII. Entretanto, os temas abordados estavam intrinsecamente ligados aos problemas e medos que a população enfrentava no presente relacionadas às mudanças sociais vividas, tais como as mudanças na organização da sociedade causadas pela Revolução Inglesa⁵⁴.

O marco da literatura gótica é o romance *The Castle of Otranto* (1764)⁵⁵, de Horace Walpole, o qual explora fenômenos sobrenaturais em um castelo medieval. A narrativa de Walpole consegue, ao mesmo tempo, construir dois paradigmas do gótico: o gosto pelo sobrenatural e a presença das construções imponentes como cenário principal. Na sua primeira edição, o subtítulo era apenas “A Story”; já na segunda edição, Walpole fez uma pequena, mas significativa modificação: “A Gothic Story”. Sua justificativa para tal mudança teria ocorrido devido ao teor bárbaro e “retrógrado” de sua narrativa.

Devido ao grande sucesso do romance, as produções subsequentes também aderiram à palavra em seus subtítulos ou títulos (CLERY, 2002, p. 21-2)⁵⁶, o que acabou por delinear um estilo no âmbito literário. No século XVIII, durante o alto realismo inglês, as narrativas góticas

⁵⁴ Série de ocorridos históricos que compreendem do fim da dinastia Stuart à Revolução Gloriosa, os quais remodelaram a organização político-social da Inglaterra.

⁵⁵ WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. U.S.A.: Dover Publications Inc; 2004.

⁵⁶ CLERY, E. J. The Genesis of Gothic Fiction. In.: HOGLE, Jerald E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 21-40.

não eram consideradas romances (*novels*⁵⁷), pois essa forma implicava algo novo. As narrativas góticas eram chamadas de *romances*, uma forma mais antiga de narrativa, considerada *old-fashioned*, assim como os conteúdos das narrativas góticas.

Nesse sentido, o gótico clássico configurou-se como um estilo marcado pelos monstros (vampiros, fantasmas e bruxas), pelo suspense, pelo obscuro, pela temática que remete ao passado, pelas donzelas indefesas, pelos cenários sombrios (o castelo, o labirinto, a masmorra, a catacumba) e pelos mistérios do sobrenatural. Ao longo de sua trajetória, o gótico delimitou-se como algo popular e sujeito aos valores éticos-morais da classe – burguesia inglesa dos séculos XVIII e também XIX - a que se destinava. Mesmo com as críticas recebidas, a literatura gótica estimulou o crescimento de um público leitor e de uma maior produção literária, ambos consolidados em meados do século XVIII e durante o século XIX com a tradição realista. O gótico no cenário inglês teve grande destaque por mais de 100 anos, quando os clássicos de Ann Radcliffe e de Mary Shelley surgiram, até se tornar um estilo desgastado e parodiado.

O gótico ultrapassou fronteiras, influenciando produções francesas e alemãs ainda no século XVIII⁵⁸, já no século seguinte, passou a influenciar as produções estadunidenses, dando novo fôlego ao estilo já desgastado na Europa. Edgar Allan Poe, dessa forma, torna-se o representante mais expressivo do gótico nos Estados Unidos. Com Poe, o gótico ganha novo fôlego: os monstros são substituídos por seres humanos monstruosos, e o psicológico instável torna-se causa evidente da monstruosidade humana. A forma com que Poe narra é inovadora, se comparada ao que se fez na Europa: o autor faz uso do conto, tornando o suspense da narrativa gótica muito mais incisivo. Além disso, essa renovação intensificou as relações do gótico com o fantástico bem como o aproximou das narrativas policiais/investigativas⁵⁹.

No século XX, o gótico na literatura retoma com força a característica popular através dos *best-sellers*. Livros como *Interview with the Vampire* (1976)⁶⁰, de Ann Rice, e *The Shinning* (1977)⁶¹, de Stephen King, mostram-se sob influência do estilo, atualizando-o e rendendo adaptações cinematográficas tão bem sucedidas quanto os livros. Observa-se que gótico, ao longo dos anos, perdeu certas características e incorporou outras, como o cômico e o horror,

⁵⁷ A etimologia da palavra *novel* em inglês está relacionada à ideia de novidade. O Romance foi assim intitulado tanto por ser um gênero novo, devido ao seu relato remeter ao autêntico, sendo ambientado no momento histórico presente e centrado no indivíduo. Por outro lado, a palavra *romance* foi usada para classificar um tipo de narrativa anterior ao Romance, ambientadas no passado medieval e relacionadas às histórias de cavalaria.

⁵⁸ As produções chamadas *Schauerroman* (Alemanha), *roman noir* e *roman frénétique* (França) são as vertentes literárias que se mostram sob maior influência do gótico nesses países (cf. HALE, 2012).

⁵⁹ Narrativa em que a trama se desenvolve em torno da solução de um mistério ou de um crime. A novela “The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nuntucket”, de Poe é considerada o marco inicial da literatura policial.

⁶⁰ RICE, Ann. *Interview with the Vampire*. New York: Random House, 1997.

⁶¹ KING, STEPHEN. *The Shinning*. New York: Random House, 2012.

bem como passou a ser veiculado outras mídias, como o cinema e a televisão. Mesmo com o passar do tempo e com a chegada do gótico às diferentes mídias, a temática sombria permaneceu como sua característica predominante.

No que concerne o século XXI, Fred Bottin⁶² destaca que o gótico atualmente passa por um processo de reconfiguração:

Gothic is expelled from the new-forged heights of proper culture, it continues to have heterotopic effects, retaining an aura of the mysteries and terrors of romance while losing the sacred sense of poetic and imaginative vision that gave romance its value. Without the grandeur of a wild and natural past, however, Gothic finds itself as the mirror of a baser nature, a symptom of a voraciously consumeristic commercial culture in which pleasure, sensation, and excitement come from the thrills of a darkly imagined counter-world, embracing the less avowable regions of psyche, family, and society as well as the gloomy remoteness of past cultures and rugged landscapes. Gothic remains ambivalent and heterotopic, reflecting the doubleness of the relationship between present and past (BOTTIN, 2012, p. 22).

Já no cinema, o gótico nomeia um gênero fílmico: o dos filmes góticos, muitas vezes confundidos com os filmes de horror e terror. Sendo assim, faz-se necessário pensar em uma distinção entre o filme gótico e suas variantes Misha Kavka (2002)⁶³ discute que o cinema “plagiaria” as formas do gótico consolidadas na literatura:

This is at least in part due to the fact that film, as a medium born with the twentieth-century, is both a late-comer to and an avid, unashamed plagiarizer of earlier, literary forms of the Gothic. As such, the Gothic does not “belong” to film, and the film medium must content itself with providing a home for that catch-all category of terror and spookiness, the horror genre (KAVKA, 2002, p. 209).

Assim, o filme gótico trabalha com o reconhecimento por parte do receptor: o espectador, ao assistir os códigos visuais do gótico, reconhece-os a partir das fontes – vindas do literário - que possui. Para Kavka, esse processo vem se tornando, com o passar do tempo, mais fácil, já que as formas do gótico encontram-se extremamente consolidadas e difundidas. Todavia, quando esse gênero passou a ser veiculado pelo Cinema, o processo de reconhecimento era mais impactante, uma vez que o gótico era pouco difundido em mídias visuais.

⁶² BOTTIN, Fred. Gothic Darkly: Heterotopia, Hystory, Culture. In: PUNTER, David (Ed.). *A New Companion to the Gothic*. London: Blackwell Publishing, 2012. p. 13-24.

⁶³ KAVKA, Misha. The Gothic on Screen. In: HOGLE, Jerrold (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 209-228.

O gótico no cinema dá grande importância à *plasticidade*⁶⁴, principalmente a do espaço, pois ela é quem ativa os códigos visuais. Esse apelo visual, geralmente, visa a um efeito de medo e/ou suspense no seu receptor. Kavka argumenta que o medo remetido no gótico vem da paranoia, uma projeção do Eu em um ambiente hostil (KAVKA, 2002, p. 210). A paranoia também envolve um esmaecimento das fronteiras entre o eu e o outro:

Paranoia thus involves a blurring of boundaries between self and other, to the extent that the other becomes a version of the self returned, with interest, in the form of hostility. This blurring of boundaries depends precisely on the fear of a return, for something which has been expelled may well come back, half-expected, from the other side or the beyond. Julia Kristeva refers to this something as “the abject” in *Powers of Horror*, while Sigmund Freud has famously called it “the return of the repressed,” a return of something which has always been there (in the unconscious) and whose sudden appearance calls up the feeling of the “uncanny,” or the unfamiliar that is deeply familiar (KAVKA, 2002, p. 210).

Nesse sentido, o gótico, tanto no cinema quanto na literatura, tornou-se um meio para falar sobre aquilo que era *incompreendido* socialmente. Os medos da sociedade podiam ser colocados tanto em livros quanto em filmes. Esse Outro, mencionado por Kavka, é representado no gótico como o monstruoso: um monstro em si ou um ser humano que se apresenta como tal. Nas leituras feministas e *queer*, o gótico é estratégico por possibilitar a problematização dos conceitos de gênero e sexualidade(s). A figura do vampiro, por exemplo, muitas vezes remete ao andrógino e à homossexualidade, enquanto a bruxa pode remeter às características incompreendidas do feminino.

O filme gótico pode ser confundido com um filme de terror, *gore* ou de suspense, mas ele possui alguns traços que, de acordo com Kavka, permitem uma distinção. Para a autora, o filme gótico estaria entre o filme *noir* e o filme de horror. O filme gótico retoma a ambientação escura do filme *noir* e as *femmes fatales* – que no filme gótico representam o duplo da mocinha indefesa. No que tange aos filmes de horror, o filme gótico retoma a paranoia e o medo, mas de forma sutil, uma vez que, para Kavka, ambos os elementos são construídos de forma implícita no filme. Isto é, o filme de horror, por exemplo, tem a liberdade de expor uma cena de retaliação; o filme gótico deixaria o acontecimento implícito, ou escolheria um ângulo distante para compor a cena, como arguido pela autora no excerto:

In Gothic film, on the other hand, this same dialectic is at work, but it is part of the structure of visualization itself – the shadow-play of the Gothic. Rather than the horror

⁶⁴ A plasticidade refere-se a uma capacidade de transformação de códigos visuais do cinema (cenário, figurino, movimentos de câmera, iluminação, maquiagem, etc.). Está ligada às diversas possibilidades, dentro de um estilo, de se criar diferentes resultados visuais através da manipulação desses elementos visuais.

film's challenge to the audience to open their eyes and see, the feared object of Gothic cinema is both held out and withheld through its codes of visual representation. As with the ghostly occupant of the eerie house or the corpse in the coffin, we strain to see, but the enticing scene is barred, shadowed, distanced or wrongly dimensioned. It is thus not just that we do not see, but precisely that we can not see, which has metaphorical and affective import. In its aim to withhold from our gaze precisely what it appears to offer, Gothic film is always threatening to collapse the frame, befuddle the boundaries, question the stable norms of subjectivity; hence the elasticity of the form (KAVKA, 2002, p. 217).

Percebendo que o gótico se alastra entre as mídias e entre os séculos, restam algumas questões, tais como a razão do gótico persistir através dos tempos e o motivo pelo qual o estilo ainda se faz relevante e produtivo na lógica de produção e de circulação de artefatos culturais.

Steven Bruhm (2002)⁶⁵, semelhante à Kavka, pontua que o gótico é uma maneira de a sociedade assimilar suas inquietudes. Para Bruhm, de forma similar a uma catarse, o gótico é um meio de expor aquilo que não se compreende e/ou não se aceita socialmente. Nesse sentido, o gótico permite a problematização dos tabus sócio-culturais, da rejeição e da exclusão daqueles que incorporam as diferenças. Em sua leitura baseada na psicanálise, Bruhm destaca que o gótico contemporâneo está relacionado aos desejos do inconsciente, enquanto as perdas, a abstinência e o como se reage diante da violência também são pontos de interesse do gótico contemporâneo, o qual parte da premissa “the Gothic, itself [is] a narrative of prohibitions, transgressions, and the processes of identity construction that occur within such tensions” (BRUHM, 2002, p. 263).

Por mais que certos aspectos pareçam repaginados pelas vivências contemporâneas, o gótico é marcado como uma “paródia da ressurreição”: velhos medos ressurgem sob novos nomes. Bruhm destaca: “in short, it seems that we are caught in what Freud would call a repetition compulsion, where we are compelled to consume the same stories (with minor variations), experience the same traumatic jolts, behold the same devastating sights” (BRUHM, 2002, p. 272). A partir dessa “repetição” observada no gótico, o autor argumenta que o estilo persistirá devido a uma necessidade psíquica da sociedade. Os indivíduos precisam ser constantemente lembrados de seus flagelos (morte, guerras, doenças, medos, manias, entre outros.), para que se tornem mais conscientes de sua existência. O gótico oferece tais imagens confortando tal necessidade: “[...] we keep needing the Gothic to give shape to our contradiction” (BRUHM, 2002, p. 272).

Ao longo dessa discussão, observa-se que o gótico rompe com fronteiras tanto midiáticas, quanto temporais; mas principalmente com as fronteiras entre outros estilos, como

⁶⁵ BRUHM, Steven. The Contemporary Gothic: why we need it? In: HOGLE, Jerrold (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 259-276.

o fantástico. Falar de acontecimentos sobrenaturais e seres que aterrorizam humanos é também remeter ao fantástico. Não que toda narrativa gótica seja permeada pelo fantástico, ou que toda a narrativa fantástica seja permeada pelo gótico, mas ambas se entrecruzam desde seus primórdios.

O *Oxford Dictionary* define o fantástico como “imaginative or fanciful; remote from reality/ [object] seeming more appropriate to the imagination than to reality; strange or exotic”⁶⁶. Por mais que o fantástico pareça distante da realidade, sua origem remonta aos primórdios da existência humana, com os mitos de criação, o folclore e as lendas (JACKSON, 1981 *apud* SOARES, 2008, p. 28)⁶⁷. A imaginação fantástica foi um modo das culturas orais explicarem aquilo que a razão não podia, assim como o gótico possui a função de explicitar os assuntos que a sociedade não consegue aceitar.

Para Louis Vax (1972)⁶⁸, o fantástico possui diferenças em relação ao conto popular/feérico, que cria um mundo onde o estranhamento é inexistente. Para Vax, “a narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível” (VAX, 1972, p. 8 *apud* CAMARANI, 2014, p. 44)⁶⁹. O mundo criado pela literatura fantástica necessita do choque entre o sobrenatural e o real, diferentemente das narrativas feéricas que criam universos próprios sem esse choque interno de realidades.

Embasado no conceito freudiano de *unheimlich*⁷⁰, Vax afirma que o fantástico possui um gosto pelo estranho, que se manifesta através dele como um modo de expressar os recalques. Assim, o caráter fantástico poderia ter um motivo/fundo, por exemplo; um fantasma, nessas narrativas, não seria apenas um elemento “decorativo”: ele pode apresentar um aspecto metafórico, representando um medo ou um trauma. Por isso, é correto dizer que o motivo da presença do fantasma se desenvolve na narrativa: “Os motivos não possuem sua determinação originalmente, adquirindo-a apenas no final do texto; depois, voltam à sua indeterminação

⁶⁶ FANTASTIC, In: Oxford DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/fantastic>>. Acesso em: 01/05/2016.

⁶⁷ SOARES, Carla Marina M. J. S. *O Imaginário Fantástico de Tim Burton: exemplos de Gótico Moderno*. Portugal: Universidade Aberta de Portugal, 2008 (Dissertação de Mestrado).

⁶⁸ VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

⁶⁹ CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

⁷⁰ De acordo com Plon e Roudinesco (1998), esse é um conceito freudiano utilizado para compreender os casos de inibições e de angústias na Psicanálise. *Unheimlich* se refere ao *estranho familiar*, uma impressão frente a um episódio que desencadeie estranheza, a qual ocasiona angústia ou inibição. Para mais informações, consultar o verbete *Inibições, sintomas e angústias* no *Dicionário da Psicanálise* dos mencionados autores. INIBIÇÕES, SINTOMAS E ANGÚSTIAS, In: PLON, Michel; ROUDINESCO, Elizabeth. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 381-3.

primeira para adquirir outra em novas obras. O motivo fantástico é, então, uma função que depende de seu contexto” (CAMARINI, 2014, p. 47).

Ainda considerando o fantástico como um estilo, tem-se as proposições de Roger Caillois⁷¹ que distingue as formas do *maravilhoso* e do *sobrenatural*. O maravilhoso é percebido, por exemplo, nos contos de fadas. O mundo representando nessas narrativas tem a magia e o encantamento como regra, respeitando suas próprias leis. Uma fada ou um ogro não causam estranhamento e são aceitos nesse mundo, não trazendo inquietação para o leitor/espectador. Em contrapartida, as narrativas fantásticas “desenvolvem-se em um clima de terror e terminam quase inevitavelmente por um acontecimento sinistro que provoca a morte, o desaparecimento ou a danação do herói; depois a regularidade do mundo retoma seus direitos” (CAMARINI, 2014, p. 56).

Por fim, o sobrenatural estaria intrinsecamente relacionado ao fantástico, pois ele causaria o efeito de choque, não percebido nas histórias permeadas pelo maravilhoso. O sobrenatural é o não habitual no comum, causando um sentimento de estranhamento, tanto nas personagens, quanto no receptor. Caillois compreende a literatura fantástica como um jogo com o medo, mas isso não é visto como desagradável, pelo contrário, o medo é chave para um prazer durante a leitura. As ideias de Caillois reforçam as relações do gótico com o fantástico, uma vez que o gótico faz uso do sobrenatural, do medo e do suspense. Nesse sentido, o gótico, de forma semelhante ao fantástico, possui o medo como elemento de fruição da leitura. Observa-se, ainda, que Camarini, em sua leitura de Caillois, usa a expressão “narrativas de horror sobrenatural” (p. 59) para referir-se às narrativas fantásticas que possuem o sobrenatural e o medo como características, tal designação também reforça o paralelo entre o gótico e o fantástico.

Observa-se que, até então, o fantástico era considerado como um estilo; entretanto, Tzvetan Todorov redimensiona essa compreensão. Todorov investiga o fantástico sobre a perspectiva dos gêneros, fazendo um estudo baseado nas premissas do estruturalismo. Todorov argumenta que há três condições para que um texto literário seja considerado fantástico:

Primeiro, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por um personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e, ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma

⁷¹ CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: _____. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966a. v. 1, p.7-24.

_____. *Images, images...: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris: Corti, 1966b.

leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Enfim, *é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”*. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 1975, p. 38-9 – grifos meus)⁷².

Todorov *encarrega o leitor* de reconhecer o texto como fantástico. A hesitação entre o normal e o sobrenatural seria crucial para a formalização dessa literatura. Essa característica depende tanto do reconhecimento por parte do leitor, quanto de uma construção textual. O elemento da narrativa que melhor expressa a hesitação é a personagem, pois ela sofre com o choque do incomum inserido no mundano. Sendo assim, Todorov conclui que o fantástico é justamente a hesitação vivida por aquele que conhece o comum, que por sua vez é abalado pelo sobrenatural (TODOROV, 1975, p. 47-8).

Todorov também defende a ideia de que o maravilhoso seria o sobrenatural que é aceito na realidade da narrativa, já o estranho seja o fantástico. A partir disso, ele traça um paralelo entre a literatura fantástica e o romance gótico. Para o teórico, no romance gótico, o sobrenatural é explícito e não existe a hesitação e, conseqüentemente, o romance gótico seria outra modalidade que não o fantástico; eles seriam apenas “gêneros vizinhos” (TODOROV, 1981, p. 48). Isso se daria uma vez que o efeito fantástico perdura em apenas uma parte da leitura, e quando terminada, perceber-se-ia que não houve fantástico. Por outro lado, Camarini argumenta que essa discussão de Todorov é inconsistente, uma vez que o teórico se contradiria: “[s]eria falso, entretanto pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim” (TODOROV, 1975, p. 50).

Nesse sentido, não há uma forte argumentação de que o romance gótico seja um “subgênero” do fantástico. Ambos se demonstram consolidados, mas com relações de entrecruzamento. Por exemplo, Todorov cita a novela *The Turn of the Screw*⁷³, de Henry James, como um exemplo do gênero fantástico. Ela retoma alguns elementos do romance gótico, como mencionar que a narrativa provém de um manuscrito antigo; um cenário isolado e obscuro e o conseqüente isolamento das personagens. Mesmo assim, a sua ambiguidade faz com que o romance seja de difícil definição, provando que uma pureza de estilo/gênero é impossível. Na maioria dos textos, o que ocorre é uma predominância e/ou mescla entre os estilos/gêneros, dificultando a distinção. No Cinema, esse entrecruzamento entre o gótico e o fantástico se dá

⁷² TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

⁷³ HENRY, James. *The Turn of The Screw*. In: *The Turn of The Screw and Other Stories*. London: Penguin Modern Classics, 1973, p. 07-121.

de modo similar, como por exemplo em *O labirinto do fauno* (2006)⁷⁴, no qual o sombrio, a presença do labirinto e a remissão ao passado convivem com criaturas mitológicas e espaços sobrenaturais, discutidos pelos críticos do fantástico.

Observa-se que as personagens representadas através do gótico são monstruosas, causando medo e incompreensão nos contextos em que se inserem. Através das considerações de Bruhm (2002), observa-se que o gótico problematiza aquilo que a sociedade tem problemas para compreender e, nesse sentido, ao falar sobre essas personagens monstruosas, o gótico seria um modo de se tentar compreendê-las. Tais personagens fissuram uma noção de sociedade homogênea e estável e fazendo isso elas carregam consigo uma noção de perigo. Linda Hutcheon (1988), em *Poetics of Postmodernism*⁷⁵, argumenta que, na pós-modernidade tais indivíduos podem ser compreendidos como *ex-cêntricos*⁷⁶, ou seja, aqueles que fogem a um padrão que envolve cor, etnia e sexualidade, sendo postos para longe de um espaço considerado o cerne da sociedade. Nesse sentido, quando a suposta homogeneidade cultural é abalada, percebe-se que a cultura também se constrói fora do um fluxo de identidades contextualizadas (os padrões mencionados) e é essa afirmação da identidade, através da diferença e da especificidade, que se torna presente no pensamento pós-moderno (HUTCHEON, 1988, p. 59). Tendo em vista que as criações de Burton pertencem à pós-modernidade, é possível relacionar as personagens representadas com a noção de Hutcheon. Além disso, as personagens grotescas também podem ser relacionadas com o *ex-cêntrico*, pois também estão relacionadas com o questionamento de um padrão.

4.2 UNIVERSOS ESTRANHOS: A ORIGEM DO GROTESCO E SEUS DESDOBRAMENTOS NA FICÇÃO

Similar ao gótico, o grotesco é um estilo que permeia diferentes mídias e expressões artísticas. A palavra “grotesco” vem do italiano *grotta*, que significa “gruta”, tendo surgido, inicialmente, como um tipo de pintura ornamental que misturava gavinhas, animais e seres humanos na Roma Antiga. Essas pinturas ficaram esquecidas por muitos séculos, até que na escavação da *Domus Aurea*, um antigo palácio romano que estava soterrado, foram redescobertas. De acordo com Wolfgang Kayser, em *O Grotesco* (1986)⁷⁷, por muitos anos, o

⁷⁴ *Labirinto do fauno*, O. Dir. Guillermo del Toro. Espanha/México, Picturehouse, 2006.

⁷⁵ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 2003

⁷⁶ *Ex-centrics*, no original em inglês.

⁷⁷ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

grotesco manifestou-se somente na pintura, sofrendo alguns acréscimos estilísticos, como os feitos por Rafael Sanzio em 1502, cuja pintura se caracterizava por:

[...] gavinhas que se enroscam e se desenroscam, e de cuja folhagem brotam por toda parte animais (de modo que pareçam suspensas as diferenças entre plantas e animais); delicadas linhas verticais nas paredes laterais, que têm de suportar ora uma máscara, ora um candelabro, ora um templo (de tal maneira que o princípio da estática é levado ao absurdo) (KAYSER, 2013, p. 18).

Na Renascença, o grotesco combinou o alegre, o fantasioso e o sinistro, marcas que perdurariam posteriormente no campo das artes visuais como uma resposta ao sentimento de medo causado pelas transformações que o mundo sofria. Um século depois, por volta dos anos 1600, o grotesco ganha formas mais “inchadas” (se comparadas à finura das gavinhas, nas quais rostos humanos e figuras animais brotavam de forma a se misturarem a outros traçados). Elementos da pintura chinesa são introduzidos por Paul Decker⁷⁸, evidenciando o contato europeu com outras culturas. Esse novo traçado do grotesco desenvolveu-se principalmente na Alemanha, e foi chamado de “grotesco cartilaginoso” (KAYSER, 2013).

Ainda no século XVI, o grotesco torna-se um adjetivo. Devido a suas características que misturam animal e humano, bem como formas monstruosas com delicadas linhas, a palavra “grotesco” começa a ser empregada em documentos da Alemanha para classificar aquilo que causa desgosto no campo da crítica das artes visuais (KAYSER, 2013). Na França, o uso da palavra dá um passo adiante, e começa a ser utilizada no campo literário. De acordo com Kayser, Montaigne foi o responsável pela utilização do termo “grotesco” no âmbito literário:

A aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a trasladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo-o em um conceito estilístico (KAYSER, 2013, p. 24).

No século XVII, de acordo com Kayser, uma gama de autores já utiliza o termo “grotesco” em seus escritos. A palavra passa a ser inserida nos dicionários como substantivo e adjetivo. No último caso, aparece relacionada ao ridículo e ao cômico. O grotesco, nesse período, foi “esterilizado”, sendo equiparado ao burlesco e ao cômico. Ainda no domínio das artes visuais, Kayser retoma o teórico da caricatura Wieland. Em 1775, ele dividiu a caricatura em três tipos: 1) as *verdadeiras*, nas quais o pintor reproduz o disforme da maneira que encontra; 2) as *exageradas*, nas quais, com algum propósito, o artista aumenta a deformidade

⁷⁸ Gravurista alemão do século XVIII, ganhou reconhecimento pelo planejamento de altares e projetos de interiores de igrejas e ambientes internos.

do objeto; e, por fim, 3) as *fantásticas* e *grotescas*, nas quais o artista não se preocupa com a verdade ou verossimilhança, entregando-se ao contrassenso e ao sobrenatural, causando o riso e o nojo. Kayser salienta que, na França, o grotesco também serviria para designar os dois primeiros tipos, evidenciando uma visão mais abrangente sobre o estilo. Assim, Kayser conclui que o grotesco “é o ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, [e] nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (ibidem, 2013, p. 30).

Na área das caricaturas, Kayser destaca a obra de “Bruegel dos Infernos”. Entretanto, não se saberia precisar com certeza se o criador dessas imagens infernais seria o Bruegel avô ou o Bruegel neto. Bruegel teria sido diretamente influenciado pelo trabalho de Hieronymous Bosch, e suas gravuras são caracterizadas pelo excesso. De longe, o excesso não permite distinguir as atividades praticadas, mas, ao se aproximar o olhar, distingue-se pessoas bebendo e comendo, em atos sexuais, nuas, brigando, pessoas mortas, e figuras demoníacas que engolem corpos. Para Kayser, “[Bruegel] pinta o mundo estranhamente de nosso dia a dia, não para ensinar, advertir ou provocar compaixão, mas precisamente como algo inapreensível, inexplicável, como o ‘ridículo – terrível – horroroso” (KAYSER, 2013, p. 39). A partir das pinturas de Bruegel, Kayser argumenta que o grotesco trata do nosso cotidiano e do mundo, ao mesmo tempo em que não trata. Ou seja, o grotesco não fala sobre um domínio próprio, tampouco fantasia livremente em torno de algo que não existe; ele busca, através do horrível aliado ao riso, mostrar que as experiências do mundo podem ser fissuradas e questionadas (KAYSER, 2013, p. 40).

Tendo até então se concentrado em uma discussão sobre o termo *grotesco* e suas implicações no campo das artes visuais, Kayser avança para o Romantismo e explora o grotesco na Literatura. O autor destaca o papel das críticas de Friedrich Schlegel, que ajudaram a pensar o grotesco no domínio literário. Schlegel costumava utilizar o termo “grotesco” para se referir à poesia, aos dramas ou às narrativas que apresentavam o fantástico, o horripilante e o confuso. O crítico Jean Paul e Victor Hugo também fizeram suas contribuições aos estudos do grotesco.

Escritos como *Las vigílias de Bonaventura*⁷⁹, e *Contes Nocturnes*⁸⁰, de Hoffmann, exemplificam o grotesco durante o período romântico. A primeira segue uma linha do humor satânico discutido por Jean Paul, enquanto a segunda segue um caminho do obscuro, do horripilante e do fantástico. Hoffmann exemplifica um caminho que o grotesco encontrou durante o romantismo: a sua união ao gótico. Edgar Allan Poe, no prefácio de *Talles of the*

⁷⁹ KLINGEMANN, A. *Las vigílias de Bonaventura*. Barcelona: Ed. Acantilado, 2001.

⁸⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Contes Nocturnes*. França: Folio Editeur, 2012.

Grotesque and Arabesque (1840)⁸¹, alega uma influência de ambos os estilos em sua produção, além de uma influência dos escritores alemães (o que, para Kayser, seria uma referência a Hoffmann).

De acordo com Kayser, W. Scott teria sido o crítico responsável pela compreensão de grotesco de Poe. Scott, em uma avaliação da escrita de Hoffmann, definiu o grotesco como um estilo que representa os monstros, as deformidades e o fantástico, ao compará-las em contraposição às pinturas do estilo arabesco. Para Kayser, Hoffmann confundiria o sobrenatural com o absurdo e se tenderia demasiadamente para o grotesco e o fantástico. Para Kayser, as considerações sobre o grotesco feitas por Scott seriam:

[...] dignas de nota. É tomada como categoria poética, e vê-se ao mesmo tempo como ele define a partir do arabesco na pintura. Tal procedimento ainda não era corrente na língua inglesa. É certo que – além da arte ornamental grotesca – podia-se, de há muito, qualificar como grotesca uma figura; isto significava então, segundo o uso corrente no idioma francês do século XVIII, o deformado, o caricaturesco nas figuras. Também era possível denominar assim as paisagens, e a palavra referia-se ao que nelas de desordenado, sinistro e sombrio (KAYSER, 2013, p. 76).

De acordo com Kayser, o crítico Hazlitt também viria a confirmar as percepções de Scott. Hazlitt começa a desligar o grotesco do ornamental e o coloca como uma categoria mais geral de perceber objetos. O gótico implicitamente carrega o sombrio e o sinistro, características comuns ao grotesco. Kayser adverte que Scott teria designado de forma uma estrutura pictórica e poética que delimitam o entrecruzamento de ambos: “enquanto efeito de sentimentos, já não lhe correspondia [ao grotesco] o clima do sombrio, mas antes a desorientação, a sensação de abismo, diante de um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranho” (KAYSER, 2013, p. 75).

Retornando a Poe, Kayser adverte que o escritor estadunidense utilizou a palavra “grotesco” com outros sentidos além do prólogo de seu livro. Em *The Mask of Red Death* (1842)⁸², Poe faz uma descrição interpretativa do grotesco:

Be sure they were grotesque [Prospero’s chambers]. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm – much of what has been since seen in ‘Hernani’. There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There were much of the beautiful, much of the wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. And these – the dreams – writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps (POE, 1994, p. 195 [grifos do autor])⁸³.

⁸¹ POE, Edgar Allan. *Tales of Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1840.

⁸² _____. The Masque of the Red Death. In: *Selected Tales*. Great Britain: 1994, pp. 192-198.

⁸³ POE, Edgar Allan. The Masque of the Red Death. In: *Selected Tales*. Great Britain: 1994, pp. 192-198.

Esse segundo conceito de grotesco elaborado por Poe abrange a deformação, a mescla de domínios, a convivência do belo e do bizarro e do horrendo com o nauseabundo, e o estranho convivendo com o fantástico-onírico (que para Poe seria o sonho em vigília). Esse seria o cenário para o surgimento da morte, que com sua máscara rubra, traria a ruína.

Em *The Murders in the Rue Morgue*⁸⁴, o estado do quarto em que ocorrem os assassinatos também é chamado de grotesco. Sendo assim, Kayser conclui que Poe utiliza a palavra *grotesco* em dois sentidos: a) para classificar uma situação concreta em que a ordem do mundo saiu de seu fluxo; e b) para designar o teor de histórias nas quais conta-se “o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável, e às vezes o fantasticamente bizarro” (KAYSER, 2013, p. 76). Sendo assim, seria inegável a influência de Hoffmann sobre Poe, mas, para Kayser, o que o escritor estadunidense fez foi próprio e novo.

Um século depois de Poe, entre os anos de 1910 e 1925, na Alemanha, outros contistas de terror adentraram o terreno do grotesco. Kayser destaca que para K. H. Strobl, tanto o horror quanto o humor advêm da fantasia, ambos alteram a realidade e não aceitam o racionalismo que a permeia; tanto o horror quanto o humor, cada um à sua maneira, estilizam as percepções e acontecimentos do cotidiano. Strobl defenderia que os poetas do horror não o criam devido ao medo ou às de alucinações, mas sim à consciência e à “mão vigorosa”. Tais considerações mostrar-se-iam um eco das ideias de Poe em *Philosophy of Composition*⁸⁵ sobre a criação literária, que envolveria um trabalho consciente de raciocínio e planejamento. O escritor austríaco ainda considerava o humor uma parte integrante do grotesco e que do horror e do humor surgiriam vontade de poder sobre a vida.

Nessa mesma época, uma grande quantidade de contos e romances de horror começaram a empregar a palavra *grotesco* em seus prefácios e textos. Entretanto, Kayser adverte que:

[...] por mais frequente que seja o emprego da palavra “grotesco” [...], ela perderia o seu significado se devesse servir de caracterização para toda essa literatura. Em sua diversidade, requer expressões mais amplas e em consequência mais vagas. A designação de “literatura de horror” parece tanto um paralelo de pleno conhecimento dos escritores, com aquela literatura europeia de fins do século XVIII, que formara o solo para os grotescos autênticos de um Jean Paul, de um Bonaventura, de um Hoffmann e de um Poe (KAYSER, 2013, p. 120-121).

⁸⁴ _____. *Murders in the Rue Morgue*. In: *Selected Tales*. Great Britain: Penguin Books, 1994, pp. 118-153.

⁸⁵ _____. *Philosophy of Composition*. In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. New York: Perennial Classics, 2004, pp. 528-541.

A literatura de horror veicula o medo ao leitor e, além disso, o sentimento de abismo que é representado traz uma sensação que abarca os aspectos sinistros (o amor e a morte, o lado satânico do crime e os lados noturnos da alma). Mais do que isso, o romance de horror, principalmente o inglês, de acordo com Kayser, confirmaria uma ordem moral do mundo: entre a visão maniqueísta de bem e de mal infiltra-se o sobrenatural. Sendo assim, nem todas as escritas de horror/terror mostram-se sob o influxo do grotesco, uma vez que ele implica a fissura da realidade, um estranhamento diante daquilo que é posto como sendo da ordem do natural. A ordem moral que rege o mundo é posta em xeque por elementos monstruosos, sinistros e disformes. Mesmo assim, segundo Kayser, a literatura de horror do século XX já não incorporaria mais o noturno, pois não cumpre simplesmente a função de causar medo: ela também tende a criticar a burguesia. Logo, seria mais forte do que a literatura de mesmo tipo dos anos 1800, pois “relaciona-se, de forma inevitavelmente [sic] opositiva, com a situação sociológica do seu tempo” (KAYSER, 2013, p. 121).

Por fim, Kayser apresenta suas conclusões acerca do grotesco. Para ele, o grotesco é algo que só se experimenta na recepção. Também é aceitável que algo da obra que não é completamente grotesco seja compreendido como tal *no momento da recepção*. Assim, o grotesco:

[...] é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já nos insinuou com bastante frequência: *o grotesco é um mundo alheado* (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fada, quando visto de fora poderia ser classificado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar, se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi [...] o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais (KAYSER, 2013, p. 159 [grifos do autor]).

Observa-se que, em *O Grotesco*, Kayser privilegia a discussão do grotesco no âmbito das artes visuais. Além disso, há poucas menções ao grotesco na Idade Média e na Renascença. De suas colocações, pode-se concluir que as principais características do grotesco são: a) a falta de simetria; b) a mistura de características opostas (humano e inumano, vegetal e animal, morte e vida); c) a monstruosidade; e d) o estranhamento causado pelo fato de o mundo ter sido transformado. Desse modo, Kayser constrói uma argumentação que pouco se prende à evolução do grotesco através dos textos, pois deixa de lado dois períodos importantes para a configuração do grotesco na literatura.

Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2003)⁸⁶, estuda os ritos populares, a *carnavalização*⁸⁷ e os textos literários que melhor expressavam as características da cultura popular durante o período. A linguagem da Idade Média seria rica, própria, capaz de expressar formas e símbolos do carnaval, além de expor a percepção do mundo que a população possuía:

[...] o carnaval da Idade Média [...], originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca de mundo, peculiar, porém complexa, do povo. [...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo e da alternância e da renovação, da consciência alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, permutações constantes do alto e do baixo [...], da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés” (BAKHTIN, 2003, p. 9-10).

Essas novas formas populares de expressão produziram novas formas linguísticas (gêneros literários, mudanças de sentido, eliminação de formas em desuso) e foram a influência direta da produção literária de François Rabelais, escritor que, para Bakhtin, foi o que melhor expressou o riso popular em suas obras. Rabelais dava atenção, principalmente, ao princípio material da vida material e corporal. Nos escritos de Rabelais, o corpo, a bebida e a comida, as necessidades corporais e a vida sexual são temas constantes em seus escritos, como em *Gargantua*. Tais temas seriam herança da cultura cômica popular, de um tipo de imagem e, principalmente, de uma concepção estética, que Bakhtin nomeia como *realismo grotesco*:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura popular cômica), o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo [...]. *O princípio material e corporal é percebido como universal e popular e, como tal, opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo* (BAKHTIN, 2003, p. 17 [grifos do autor]).

⁸⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2003.

⁸⁷ A *carnavalização*, para Mikhail Bakhtin é um processo que surgiu na Idade Média através das festas carnavalescas populares. Além do próprio carnaval medieval, havia outros festejos que também remetiam a esse processo, como a *feira do asno* e o *riso pascal*. Nesses períodos, o cômico, o riso e o paródico prevaleciam em oposição ao rigor religioso. Tais festas eram uma forma de expor outra visão da realidade – que também englobava a crítica – que não somente a religiosa. A *carnavalização* iniciada nos ritos populares também se estendeu aos textos literários da época.

Dessa forma, Bakhtin destaca que o exagero é positivo e afirmativo, pois essas imagens são de crescimento, fertilidade e abundância. Esse corpo representa um coletivo genérico em detrimento do isolado e do particular. Além disso, Bakhtin destaca que o traço mais marcante do realismo grotesco é o rebaixamento. Isto implica “na transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual e ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2003, p. 17). A *topografia* (conceito que remete ao maniqueísmo alto e baixo) dos conceitos, no realismo grotesco, não teria um valor formal ou relativo, pois as significações são absolutas: o rebaixar é aproximar do comum sem ser de um modo negativo, e sim *ambivalente*. Por exemplo, um aspecto pode tanto carregar a vida quanto a morte. Por isso, ao transformar através do *rebaixamento*, o realismo grotesco pratica um tipo de paródia que, diferentemente da paródia moderna, possui um caráter positivo, pois carrega uma ambivalência regeneradora.

No que tange ao corpo grotesco, Bakhtin observa que ele não está desconectado do mundo, tampouco é um corpo acabado. Ele sempre ultrapassa a si mesmo e expande seus limites. Consequentemente, as partes que o ligam com o exterior (boca, órgãos genitais, nariz, ouvidos, ânus e barriga) possuem destaque nesse corpo, assim como as ações que o satisfazem e que revelam essa vontade de ultrapassar seus limites (comer, beber, urinar, defecar, fazer sexo e parir). Nesse contexto, uma das tendências fundamentais do corpo grotesco seria apresentar dois corpos em um: o primeiro seria *um corpo gerador que se termina ao parir*, enquanto o segundo seria *um corpo gerado* (Bakhtin, 2003). A idade do corpo grotesco também é diferenciada e circunscrita aos extremos: ou se está próximo do nascimento ou se está próximo da morte.

Tendo delineado os aspectos gerais do realismo grotesco, Bakhtin inicia uma discussão sobre o próprio conceito de grotesco. Diferentemente de Kayser, Bakhtin destaca que as primeiras produções que remetiam ao grotesco foram estatuetas gregas da época pré-clássica, objetos cujas figuras apresentadas eram disformes e cômicas. O grotesco, na Grécia antiga, também estaria presente na literatura cômica, que está, de alguma forma, relacionada aos ritos populares. “Esquecido” por um período, ele retorna na Renascença com as escavações da *Domus Aurea*, que traz à tona diferentes afrescos. Nesse momento, o estilo ganha o nome *grotesco*. Tal arte ornamental destacava-se pelo jogo do humano, vegetal e animal, e pelo uso de formas livres. “Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem os ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco essas fronteiras são audaciosamente superadas” (BAKHTIN, 2003, p. 28). O estilo foi recebido como uma arte bárbara, uma

violação das formas e proporções e borrões ao invés de pinturas, evidenciando uma recepção baseada nos conceitos clássicos de arte.

Ao longo dos anos, o grotesco ficou ligado à cultura popular e às tradições da praça pública. Durante a Idade Média e o Renascimento, ele encontrou seu ápice, mas no século XVII começa a entrar em declínio. Esse se deve a redução progressiva dos ritos e espetáculos populares. As festividades, antes pertencentes ao ambiente público, passam a ser comemoradas em um ambiente familiar, fechado e individualizado, causando uma particularização da vida festiva. Bakhtin destaca:

Há um aspecto particular desse processo que deve ser assinalado. A literatura desses séculos não está submetida à influência direta da debilitada cultura festiva popular. A concepção carnavalesca do mundo e o sistema de imagens grotescas continuavam vivendo e transmitindo-se unicamente na tradição literária, principalmente na do Renascimento (BAKHTIN, 2003, p. 30).

Tal veiculação através da literatura custou ao grotesco uma degeneração além de uma formalização das imagens grotescas do carnaval, permitindo que elas tivessem diferentes usos no âmbito literário. Para Bakhtin, esses diferentes usos influenciam a *commedia dell'arte*, nas comédias de Molière, no romance cômico, nos romances filosóficos de Voltaire e Diderot, e nos escritos de Swift.

Se por um lado o grotesco foi tão difundido na literatura, por outro, na visão de Bakhtin, o grotesco ainda careceria de uma melhor compreensão teórica. A confusão do termo “grotesco” com outros termos como “arabesco” e “burlesco” evidenciaria tal problema. Flögel⁸⁸, por exemplo, ao estudar o grotesco, em nenhum momento o define. Ele usa o termo como um adjetivo para tudo o que se distancia das regras estéticas dominantes da época, ou ainda para designar aquilo que possui um corpo muito exagerado. Por outro lado, Jean-Paul⁸⁹ associa o grotesco ao riso destrutivo, pois ele provém da ridicularização do mundo. Para Bakhtin, tal ideia seria errônea, pois é muito radical, já que o riso grotesco deixa brechas para que se repense o mundo. Schlegel⁹⁰ compreende que o cômico no grotesco é como uma evasão para um outro plano, longe da perfeição e do acabado, que seria destruído pelo humor. Dessas proposições, Bakhtin destaca que o grotesco tem em sua essência a *deformidade*. Sua estética, em grande parte, seria a do *disforme*.

⁸⁸ FLÖGEL, Karl F. *Geschichte des Grotesk-Komischen*. Leipzig: Berlog von Udolf Werl, 1862.

⁸⁹ JEAN-PAUL [Friedric Richter]. *Vorschule der Ästhetik*. Neuausgabe: Hrsg. v. Wolfhart Henckmann, 1804.

⁹⁰ SCHLEGEL, Friedrich. *Anthenäum*. Munich: Ed. Hans Eichner, 1867.

Já no século XX, viveu-se um renascimento do grotesco nas artes e nos estudos teóricos. As artes, através das vanguardas e da arte moderna, retomaram diversas características do estilo, enquanto a crítica dedicou-se a novos estudos sobre o grotesco. Bakhtin destaca o estudo de Kayser, que seria o único estudo consagrado sobre o assunto. Entretanto, Bakhtin observa alguns problemas na argumentação de Kayser. O primeiro deles se refere ao fato de Kayser propor uma teoria geral do grotesco, mas se deter apenas à teoria e a um breve histórico do grotesco romântico e modernista. No que tange ao seu estudo sobre o grotesco romântico, ele também teria problemas, uma vez que a visão de Kayser seria também problemática, já que restringe o estilo à perspectiva modernista. A teoria de Kayser seria inaplicável aos milênios de evolução do grotesco, já que está calcada nesse prisma modernista. Assim, o teórico alemão exclui de seu estudo as bases populares e cômicas do grotesco, o que também implica na exclusão da verdadeira natureza do grotesco: a cultura popular e a visão carnavalesca de mundo.

Sendo assim, Kayser elenca como as principais características do grotesco o tom lúgubre, terrível e espantoso, características postas como alheias à evolução do estilo até o Romantismo. Entretanto, Bakhtin adverte que o grotesco na Idade Média e na Renascença transformou o terrível em algo *inofensivo, alegre e luminoso*, pois o medo é uma expressão de seriedade que, nas concepções carnavalescas, são vencidas pelo riso: “[a] liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num [*sic*] mundo dominado pelo medo” (BAKHTIN, 2003, p. 41). Para Kayser, o mundo grotesco é estranho e desumano; esse mundo é tornado estranho para que seja considerado grotesco. Para exemplificar esse processo, o autor usa o exemplo dos contos de fadas, mencionado anteriormente. Todavia, Bakhtin destaca que “[n]o mundo grotesco, pelo contrário o habitual torna-se subitamente hostil e exterior. É o *nosso* mundo que se converte de repente no mundo *dos outros*” (BAKHTIN, 2003, p. 42 [grifos do autor]). Observa-se que a ideia de Kayser é considerada equivocada devido ao exemplo que é utilizado, uma vez que o mundo dos contos de fadas é ficcional e distante do nosso. Porém, de certa forma, ambos concordam que o mundo grotesco é o mundo alheado e, conseqüentemente, tornado estranho.

Essa definição possui uma ressalva quanto ao grotesco romântico, o qual tende a trabalhar com a ideia de um mundo totalmente diferente, uma outra ordem e, por fim, uma outra estrutura de vida que não a nossa. O grotesco também oferece a possibilidade latente de retorno ao mundo que apresenta. O grotesco romântico também apresenta essa oportunidade, mesmo que dentro de seu próprio conjunto de características particulares:

O mundo existente torna-se de repente um mundo exterior (para retomar a terminologia de Kayser), justamente porque se revela a possibilidade de um mundo verdadeiro em si mesmo, o mundo da idade de ouro [mundo utópico] da verdade carnavalesca. O homem encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar-se em seguida. Ao morrer, o mundo dá à luz. No mundo grotesco, a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no Romantismo (BAKHTIN, 2003, p. 42).

Retornando à argumentação de Kayser, Bakhtin observa que o autor alemão não considera que, no grotesco, o corporal e o material sejam objetos constantemente renovados e inesgotáveis. Kayser considera que o grotesco seja um meio de expressar o *id*. O *id*, para Kayser, é algo que vai além das ideias de Freud; ele é uma força estranha que comanda o mundo e os homens. Kayser também aplica a diversas características do grotesco a ideia de que elas são regidas por uma força desconhecida e acima delas, pensamento que também rege sua definição de loucura. Bakhtin enfatiza que até mesmo o louco, no grotesco, não é esse ser alienado, mas sim aquele que conseguiu se libertar desse mundo e que é capaz de olhá-lo e de compreendê-lo de forma libertária.

A argumentação de Kayser, segundo Bakhtin, se contradiz ao colocar a liberdade de fantasia como um aspecto do grotesco, pois essa não poderia existir, já que o mundo também seria controlado pela força do *id*. Sendo assim, Bakhtin destaca que a função do grotesco é “liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo” (BAKHTIN, 2003, p. 43). Consequentemente, o grotesco supera essa necessidade e revela seu caráter relativo.

Kayser também afirma que no grotesco não se fala sobre o medo da morte, mas o medo da vida. Para Bakhtin, tal pensamento expõe uma oposição entre vida e morte; entretanto, essa relação não existe no sistema do grotesco. Nele a morte não é a negação da vida, mas uma parte do ciclo, para que ela se renove. Quanto ao riso, Kayser afirma que ele está associado ao ato de burlar, ao cinismo e ao satânico. Mesmo assim, Bakhtin compreende que Kayser dá importância ao papel do riso no grotesco, o que, de acordo com Bakhtin revela o pensamento modernista de Kayser em relação ao grotesco. Por fim, Bakhtin coloca que a compreensão da essência do grotesco está no âmbito da cultura popular da Idade Média e na literatura Renascentista, por isso a ênfase nesses períodos em seu estudo.

Retornando a questão do riso, Bakhtin destaca que ele:

[...] tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso

a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 2003, p. 57 [grifos do autor]).

Sendo o riso uma das características mais importantes do grotesco, o estudo desse estilo torna-se pertinente ao meio literário já que é uma forma de integrá-lo à literatura “séria”. O riso permeava os festejos populares da Idade Média, tais como o “riso pascal”, a “festa dos loucos” e até mesmo as cerimônias fúnebres. Ao destacar a “festa dos loucos”, Bakhtin observa que nela ocorriam ritos de degradação grotesca de ritos e símbolos religiosos que eram inseridos no plano material e corporal (BAKHTIN, 2003, p. 64). Nela predominavam a ocorrência do *bufo* (a brincadeira) e a *bufonaria* (a tolice). Nos funerais, o riso acabava renovando o ciclo da vida, uma vez que lembrava que ela continuava através dos nascimentos e daqueles que permaneciam. O riso também era uma prerrogativa de todos: nos festejos, ricos e pobres participavam sem distinção. Em algumas festas ainda era permitido a troca de papéis: o nobre se tornava plebeu e vice-versa. Muito mais do que uma libertação do cotidiano, o riso das festas medievais visava ao mesmo objeto que a seriedade; ao mesmo tempo em que não exclui a camada superior da sociedade, também se volta contra ela, criticando-a. Mas essa crítica não é contra uma parte, *ela é contra um todo*: o riso constrói seu contexto contra a Igreja e seu Estado contra o Estado vigente. Por conseguinte, o riso libertava tanto os paradigmas quanto o corpo das regras do cotidiano além de possuir um caráter efêmero na cultura da Idade Média, já que ao fim dos festejos retomava-se a rotina. Por outro lado, ele também teve um efeito mais duradouro, à medida em que o grotesco foi absorvido pela Renascença, mantendo o seu tom de contestação.

Para Bakhtin, o exagero – *hiperbolização* – é uma das marcas do grotesco, entretanto, não é a mais importante. Além disso, ele não pode ser considerado algo intrínseco à imagem grotesca. Bakhtin, então, observa que:

Se a natureza da sátira grotesca consiste em exagerar alguma coisa de *negativo que não deveria ser*, não se vê verdadeiramente de onde pode vir o excesso *alegre* no exagero que o próprio autor observa. [...] Na melhor das hipóteses, o exagero puramente satírico de um fato negativo só poderia explicar o aspecto puramente quantitativo do exagero, mas não a variedade e a riqueza das imagens e das suas ligações. O mundo grotesco no qual só tivesse exagerado o que não deveria existir, seria quantitativamente grande, mas qualitativamente muito pobre, reduzido, privado de cores e completamente triste [...]. Que relação teria ele com o mundo alegre e tão rico de Rabelais? A orientação satírica apenas não pode nem explicar o impulso negativo do exagero puramente quantitativo, sem falar da riqueza qualitativa (BAKHTIN, 2003, pp. 268-269 [grifos do autor]).

Dessa forma, se essa ideia for aplicada em uma cena na qual os fenômenos corporais são tão exagerados a ponto de serem relacionados a outros fenômenos que não o primeiro (como a tensão e o suor de um gago que, ao tentar falar, remete ao parir); o exagero revela que o grotesco pode ser um “pequeno *drama satírico da palavra*, o drama de seu nascimento natural, ou do corpo que traz a palavra ao mundo” (BAKHTIN, 2003, p. 270 [grifos do autor]). Sendo assim, Bakhtin retoma a discussão do corpo grotesco, relacionando-o com a ideia de atos do drama corporal. Isto é, se a palavra no grotesco é um pequeno drama satírico, os atos corporais também são como dramatizações, o que explica a ideia do corpo grotesco ser uma matéria em movimento e em constante mutação. Por isso, o gosto pelos atos de comer, defecar, urinar, parir, e pelas partes do corpo relacionadas a eles:

Todas essas *excrescências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. [...] [tais atos] *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo* ou nas do *corpo antigo e do corpo novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados* (BAKHTIN, 2003, p. 277 [grifos do autor]).

Tais características evidenciam o aspecto positivo do grotesco: a constante renovação, a morte e o corpo fecundo são pontes para uma nova vida. A morte não coloca um fim, ela não diz respeito ao corpo criador, mas sim à renovação deste nas gerações futuras. O corpo grotesco também pode ser representado como um corpo cósmico, representando algo universal, uma fase da vida da humanidade indispensável à sua renovação, bem como o seu aperfeiçoamento.

Finalizando as discussões teóricas sobre o grotesco, observa-se que existem algumas divergências de posicionamento quanto ao assunto. Kayser enfatiza as raízes plásticas do estilo e seus desdobramentos no Romantismo e no Modernismo, mesmo que sua visão seja guiada por uma orientação modernista. Kayser acaba deixando de lado a Idade Média e o Renascimento, os quais são o grande escopo de pesquisa de Bakhtin. O teórico russo, por sua vez, parte sua argumentação de como as práticas populares impactaram as produções literárias grotescas da Idade Média e do Renascimento, principalmente as de François Rabelais. Bakhtin despende parte de sua obra à análise dos textos de Rabelais e à crítica das teorias sobre o grotesco de outros autores, como o próprio Kayser.

Apesar das discrepâncias entre posicionamentos dos dois teóricos, observa-se algumas constantes na teoria do grotesco:

- a) O grotesco é um estilo com bases nas artes plásticas: com reminiscências encontradas até em esculturas hindus, o estilo foi consolidado na pintura ornamental romana e absorvido pela literatura a partir da Idade Média;
- b) O grotesco trabalha com o disforme e com o estranhamento: seja nas artes plásticas ou na literatura, o grotesco joga com a forma dos objetos, tornando-os desproporcionais. Por exemplo, animais tomam proporções gigantescas, narizes tornam-se bicos e bocas se tornam enormes buracos. Tamanha desproporção torna estranho aquilo que se conhece do cotidiano. Esse estranhamento causa surpresa no receptor e, muitas vezes, no contexto da própria obra;
- c) O grotesco envolve o cômico e o riso: tamanha é a desproporção, o estranhamento e a monstruosidade dos acontecimentos que eles se tornam cômicos, despertando o riso, o qual, assim como o riso, é de aspecto positivo, pois dá a chance de avaliarmos a crítica contida no fato apresentado;
- d) O grotesco também mantém relações com o monstruoso: o hiperbolismo que permeia o estilo também resulta no monstruoso, o qual assim como o riso, o monstruoso dá chances de pensar em uma possível crítica contida no objeto;
- e) O grotesco está intimamente ligado à crítica social: ele pode ser considerado uma forma de afastamento da realidade que permite a revisão, o repensar e a alteração daquela, a fim de se repensar seus significados e talvez mudá-los. Sendo assim, por mais distante que as imagens grotescas pareçam estar da realidade, o grotesco sempre está relacionado a ela no seu sentido mais imediato.

Por fim, observa-se que o grotesco é um dos estilos mais utilizados na arte, sendo possível perceber reminiscências dele em manifestações artísticas e quase todos os períodos. No cinema, ele permeia principalmente o *gore* e o terror, sendo utilizado como fonte de criação desde os primórdios do cinema. Tim Burton é um dos cineastas que mais se utiliza do grotesco em suas produções. Nos próximos capítulos, serão analisadas as influências do grotesco nos filmes *Vincent* (1982), *Frankenweenie* (1982) e *Corpse Bride* (2005) e no livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997).

5 ANÁLISE DAS PRODUÇÕES FÍLMICAS DE TIM BURTON

5.1 *VINCENT*⁹¹ (1982)

O curta-metragem em *stop motion* e gravado em preto e branco, conta a história de um garoto de sete anos chamado Vincent, a qual é narrada por uma voz em *off* (voz de Vincent Price). O filme, centrado na história de um menino chamado Vincent, deriva de um poema narrativo escrito por Burton anteriormente à execução do filme, por isso as falas do narrador se assemelham à recitação de versos.

O curta-metragem inicia com o garoto tocando uma flauta em uma melodia triste dentro seu quarto. O narrador apresenta a personagem e adverte que, apesar de sua aparência comum, o menino carrega consigo um gosto pelo obscuro e por Vincent Price. A partir disso, sua caracterização muda e seus cabelos tornam-se despenteados, suas roupas tornam-se um robe de seda e ele aparece com um cigarro em uma piteira, semelhante ao ator. A casa, a irmã e o cão de Vincent são apresentados na sequência e o narrador adverte que, em sua imaginação, Vincent gostaria de viver em um castelo infestado por morcegos. O cenário em que ele se encontra, transforma-se em um local escuro e com morcegos, semelhante ao ambiente interno de um castelo.

É nesse ambiente que Vincent se imagina um cientista cercado por suas criações, atormentado pela solidão. Todavia, ao deparar-se com sua tia em outro cômodo, o cenário retorna ao de uma casa comum, como se Vincent “despertasse” de sua imaginação. O narrador afirma que ele se dava bem com a tia, mas internamente desejava banhá-la em cera e expô-la em seu museu de cera. Nesse momento, o cenário muda novamente, para um local obscuro e a caracterização de Vincent torna-se, novamente, a de um cientista. Vincent aparece jogando a tia em um caldeirão de cera quente, cena que não é mostrada de modo explícito, uma vez que o foco é no menino controlando a alavanca que segura a tia. Quando se ouve o barulho de algo caindo no líquido – a tia – o foco está em Vincent e o narrador começa a falar das experiências que o menino faz com seu cão. Vincent aparece junto a Abercrombie, que ele almeja transformar em um cão zumbi. Vincent deseja com isso criar um ser com quem possa sair por Londres para cometer crimes e Vincent imagina os dois andando por um lugar enevoado.

⁹¹ *Vincent*. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Walt Disney Studios, 1982.

Na cena seguinte, tem-se o narrador advertindo que Vincent não pensava apenas em crimes, mas que ele também gostava de pintar e de ler Edgar Allan Poe. Ao longo do trecho, observa-se Vincent pintando e depois lendo um livro, caracterizado como cientista. Na sequência, ele lê um conto de Poe, no qual a noiva de um personagem é enterrada viva e Vincent começa a confundir a história de Poe com a sua vida. Vincent aparece escavando uma cova em busca do corpo de “sua amada”, mas a cena é reconfigurada quando sua mãe aparece, advertindo-o para não escavar o jardim. Vincent e o cenário mudam: o garoto retoma suas feições e roupas normais e o cemitério transforma-se em um jardim iluminado e florescido.

Vincent é castigado pela mãe e é conduzido para o seu quarto. Porém, a cena assume a perspectiva de Vincent e o castigo é narrado como a subida do garoto para a clausura perpétua em uma torre de seu castelo. Já na sua “torre”, Vincent aparece sozinho e o narrador afirma que ele ficaria ali para sempre contemplando o retrato de sua amada já falecida. O narrador fala que a mãe interrompe a contemplação e diz que ele pode sair dali e brincar na rua. Vincent, por sua vez, constata que os “anos” de clausura o deixaram fraco e que a casa teria o possuído impedindo-o de sair dali. A mãe o xinga, pedindo com que ele pare de imaginar essas coisas e o adverte que ele é apenas um menino. Fechando a porta, Vincent torna-se novamente o cientista, agora, atormentado por suas criações e pela voz da noiva morta; o espaço toma vida e passa a cercá-lo. Vincent cai no chão e ouve-se o narrador declamando os últimos excertos de *The Raven* de Poe: “And my soul from out that shadow that lies floating on the floor/ Shall be lifted – nevermore” (POE, 1875, n.p.)⁹².

Em *Vincent*, observa-se uma forte relação da produção fílmica com a literatura gótica inglesa e norte-americana. A obra de Edgar Allan Poe e *Frankenstein*, de Mary Shelley⁹³ são constantemente retomados em *Vincent*. Ao se pensar nas discussões propostas por Robert Stam (2006) sobre a transtextualidade no Cinema, pode-se pensar em uma intertextualidade entre eles, como se observa nas palavras do autor:

[a intertextualidade é] o “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio e alusão. A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito (STAM, 2006, p. 29).

⁹² Disponível em domínio público em: <<http://www.gutenberg.org/files/14082/14082-h/14082-h.htm>>. Acesso em 09/08/2016.

⁹³ SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Wordsworth Classics, 1999.

A citação e a alusão seriam os meios escolhidos para compor essa relação intertextual: os contos “Berenice”⁹⁴, “The Oval Portrait”⁹⁵ e “The Fall of the House of Usher”⁹⁶ são aludidos no curta-metragem. Quando Vincent lê uma história em que uma moça é enterrada viva e ele se põe a cavar uma sepultura em busca do corpo dela, observa-se a alusão ao conto “Berenice”. Já “The Oval Portrait” é aludido quando o personagem em sua clausura na “torre” contempla o retrato da amada, semelhante ao conto em que o pintor, aprisionado em uma torre, contempla extasiado o retrato de sua amada morta após o término da pintura. “The Fall of the House of Usher” se faz presente mais ao final do curta, no momento em que a personagem Vincent se diz possuído pela casa e, na sequência, a casa tenta atacá-lo. Nesse momento do curta-metragem, a casa personifica-se de modo semelhante ao que ocorre no conto de Poe. A proximidade entre o curta-metragem e a narrativa Shelley pode ser observada quando o personagem Vincent retoma a figura do cientista e sua criatura monstruosa, que no caso é um cão. Observa-se a alusão ao castelo, ao laboratório, à concepção da criatura e à criatura que se volta contra o criador. Ao final do filme, a citação explícita de *The Raven* está associada ao momento em que o narrador recita os últimos versos de *The Raven*, de Poe. Além disso, ao se pensar que o filme roteiriza um poema escrito por Burton, é possível considerá-la uma adaptação cinematográfica, ainda que o poema não tenha sido publicado antes do curta-metragem. Nos termos de Stam (2006), também haveria uma relação de hipertextualidade nessa produção, na qual o hipotexto seria o poema inicial.

Outro aspecto do curta-metragem é como ele constrói a perspectiva através da personagem protagonista, apesar da voz narrativa em terceira pessoa. Essa perspectiva lida diretamente com a imaginação de Vincent e é a partir de sua imaginação que o meio em que a personagem se insere acaba se transformando. Vincent, através de sua imaginação, oscila entre Vincent Malloy – um menino comum de sete anos – e Vincent Price – uma projeção criada por ele que remete ao ator, bem como aos elementos do imaginário gótico-literário. Essa oscilação pode ser relacionada com a ideia de duplo, um assunto que também tange à Literatura Gótica⁹⁷,

⁹⁴ POE, Edgar Allan. Berenice. In: *Complete Stories and Poems by Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday, 1966, pp.171-176.

⁹⁵ _____. The Oval Portrait. In: *Selected Tales*. Great Britain: Penguin Books, 1994, pp. 188-191.

⁹⁶ _____. The Fall of the House of Usher. In: *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Great Britain: Penguin Books, 2003, pp. 90-99.

⁹⁷ É importante frisar que a temática do duplo não é uma característica exclusiva do gótico, sendo percebida em obras além dessas narrativas. Mas, essa foi intensamente explorada por escritores do gótico, entre eles Edgar Allan Poe.

como visto na narrativa *The Strange Case of Dr. Jerkyl and Mr. Hyde* (1886)⁹⁸, de Robert L. Stevenson.

Para demarcar essa oscilação, o cenário e a caracterização da personagem mudam. O primeiro torna-se escuro remetendo ao castelo gótico; enquanto Vincent ganha um cabelo despenteado, olheiras e roupas que parecem jalecos ou robes masculinos usados na época vitoriana. Observa-se, assim, que similar ao romance gótico, os cenários no curta-metragem são de extrema importância: é pela mudança no cenário que também notamos como Vincent constrói seu mundo através de sua imaginação; sendo que tais cenários, mesmo que pertencentes à imaginação da personagem, remetem diretamente aos elementos da narrativa gótica (masmorra, torre, cemitério, laboratório, entre outros).

Vincent, desse modo, cria uma realidade própria sobre o contexto em que vive, a qual dialoga com as características do gótico. De certa forma, essa realidade criada pela personagem é um modo de escapar da *ordinary life* na qual ela se insere. Nos momentos em que se tem acesso à realidade de Vincent, observa-se um menino comum – característica que é ressaltada pelo narrador logo no início do curta – vivendo em uma casa que remete às construções contemporâneas de uma classe média norte-americana. Assim, a realidade própria criada por Vincent seria um meio de negar esse contexto comum em que ele se insere. Todavia, por mais que a personagem tente fugir de sua realidade, a mãe o reprime, assinalando um conflito de gerações que perpassa o enredo do filme.

Dessa forma, *Vincent* também problematiza o a esfera psicológica infantil, mostrando que essa também pode ser conturbada, o que contraria o senso comum de que a infância é um período saudável e feliz do desenvolvimento humano. Semelhante à condição feminina, a condição infantil também se revela uma existência cercada de imposições feitas pela sociedade, os quais prejudica o indivíduo e lhe negam a prerrogativa de se expressar socialmente. Vincent é constantemente reprimido pela mãe, devido ao seu estilo de vida e à sua imaginação fértil, a qual, por mais obscura que seja, torna-se uma maneira de o personagem escapar às restrições cotidiana. Nesse contexto, a personagem não possui chance de expressar seus pensamentos e sentimentos, conduzindo-a a um quadro de introspecção, solidão e morbidez. A loucura e as conturbações do campo psicológico são temas recorrentes na literatura gótica, porém, dentro dessa tradição, o protagonismo dessa temática é geralmente ocupado por personagens femininas, que, quando enlouquecidas, são aprisionadas em quartos e masmorras, como a

⁹⁸ STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jerkyl and Mr. Hyde*. New York: Dover Editions, 1991.

personagem Jane Eyre e Bertha Mason, de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë⁹⁹. Tal característica reforça o paralelo da condição de Vincent com a condição feminina, pois o menino, quando reprimido pela mãe, é preso no quarto, o qual ele imagina ser uma masmorra. Além disso, Vincent também se assemelha com as personagens de Poe: Vincent, assim como elas, tem na conturbação o seu aspecto monstruoso. Assim, no final do curta-metragem, a citação de Poe também serviria para reforçar o quanto devastado estava o psicológico da personagem, uma vez que em *The Raven* os últimos versos remetem ao ápice da conturbação mental e o fim da personagem.

No que tange ao grotesco, é possível dizer que *Vincent* é um curta-metragem em que o estilo se presentifica ao se confrontar o senso comum de que a criança é um ser amoroso e feliz, com a imagem de uma criança conturbada e mórbida; ou seja, o grotesco revela-se através do confronto entre duas características opostas, como discutido por Bakhtin (2003) e Kayser (2013). Porém, observa-se que essa relação com o estilo é mais sutil do que a estabelecida com o gótico, que é mais evidente na produção. O grotesco pode ser compreendido como um meio para a formação do estranho. Através dessa configuração do estilo é possível aproximar *Vincent* do uso que Edgar Allan Poe o faz do grotesco em seus contos: em ambos os casos, o estilo torna estranho as situações do cotidiano e é por esse estranhamento que o obscuro ocorre. Vale ressaltar que Poe parecia ter consciência do conteúdo de seus escritos: seu livro de contos não se chamou “Tales of Gothic and Arabesque”, mas sim *Tales of Grotesque and Arabesque*. Logo, é possível uma relação entre o gótico e o grotesco, como delimitado por Kayser (2013)¹⁰⁰.

Por fim, o curta-metragem pode ser compreendido como uma manifestação fílmica que equilibra o gótico e o grotesco, a fim de explorar a perspectiva de uma criança que sofre com a repressão dos pais e da sociedade. *Vincent* problematiza a falta de voz da criança na sociedade e no âmbito familiar, bem como a ideia de que ela não sofre com a instabilidade do psicológico. A personagem Vincent personifica uma crítica à vida nos subúrbios norte-americanos e ao como a sociedade impõe expectativas sobre a criança. Nesse contexto de repressão sua imaginação fértil, a qual, por mais obscura que seja, torna-se uma maneira de a personagem escapar às restrições do cotidiano. Sendo assim, o gótico é evocado, uma vez que em sua tradição as fragilidades do psicológico são representadas a fim de problematizar como a sociedade lida com aqueles que são considerados diferentes.

⁹⁹ BRONTE, Charlotte. *Jane Eyre*. England: Penguin Books, 1966.

¹⁰⁰ Tal relação é discutida no Capítulo três ao apresentar as considerações de Kayser sobre o grotesco em Poe.

5.2 *FRANKENWEENIE*¹⁰¹ (1982)

Curta-metragem mais longo do que *Vincent, Frankenweenie* é um *live action* de 29 minutos. Apesar de ter o roteiro assinado por Leonard Rips, nos créditos do filme consta que a história original é de Burton e, assim como *Vincent, Frankenweenie* também é filmado em preto e branco.

O filme inicia-se com a apresentação de um pequeno filme que mostra um cão vestido de dinossauro atacando alguns bonecos em um cenário que remete à Pré-História. Logo, o espectador toma conhecimento de que se trata de um pequeno vídeo feito pela personagem Victor Frankenstein, menino dono do cão que aparece no vídeo, para apresentar à sua família a um grupo de amigos.

Na cena seguinte, o menino aparece brincando com seu cachorro, atirando uma bola para que o animal busque. Porém, a bola sai do pátio e o cão é atropelado em uma cena na qual a câmera assume a perspectiva do cão. Após os créditos iniciais – editados juntamente com o início da cena seguinte –, surge Victor e a família enterrando o cão em um cemitério para animais.

Tem-se algumas cenas que revelam a tristeza do menino após a morte do cão e, na sequência, um diálogo dele com seu grupo de colegas, conversando se ele não pretende adotar um novo animal de estimação. Chegando à escola, Victor assiste uma aula de ciências, na qual o professor explica sobre os efeitos da eletricidade em uma rã morta. O menino ao ver a rã mover as pernas com o choque inicia um desenho. Na medida em que a câmera se aproxima da personagem, o espectador vê um esboço do plano de Victor: trazer o cachorro de volta à vida através da eletricidade.

Nas cenas seguintes, acompanha-se o preparo de Victor para cumprir seu plano: leituras sobre eletricidade e vida, tentativas de esconder dos pais a ideia e a organização de um laboratório para reavivar o cão. Tendo organizado seu laboratório no sótão da casa, Victor foge de casa à noite para desenterrar o cão no cemitério; cena que fica apenas sugerida com a chegada do garoto, segurando uma pá e um saco, na cova do cão. Ao retornar ao laboratório, Victor, já vestido de cientista, observa os raios que caem durante a tempestade. Observa-se um laboratório extremamente improvisado: tábua de passar como maca, torradeira e liquidificador como condutores de eletricidade e rodas de bicicleta que giram com o auxílio da força elétrica;

¹⁰¹ *Frankenweenie*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Walt Disney, 1982.

denotando que tais aparelhos foram criados pela criança. O corpo do cão é conduzido para fora do telhado e recebe a descarga de um raio. Victor, ao puxá-lo de volta, fica observando o efeito, crendo que seu plano dera errado. Entretanto, o rabo do cão começa a se movimentar, e, em seguida, o cão lambe a mão do dono. Mesmo assim, seu corpo aparece tapado, mantendo um suspense quanto à atual aparência do animal.

Na manhã seguinte, o menino mente para mãe que iria à escola. Todavia, o menino aguarda ela sair de casa para que ele possa retornar ao sótão e alimentar o cão. Ao dar comida para Sparky, o espectador observará que há algo de errado com o animal: ele está remendado e quando come os líquidos que ingere escorrem pelas costuras de seu pescoço – cena que é conduzida pelo viés da comicidade.

O cão acaba fugindo de casa e indo para a vizinhança. Ele adentra o pátio dos Chambers e Mr. Chambers sente-se observado por algo enquanto está na garagem. Ao tentar acender a luz, a lâmpada pisca e ele continua no escuro, causando uma tensão. Ao virar-se ele percebe a sombra de um cão na parede. Mr. Chambers tenta acertar um objeto no cão que foge envolto em pedaço de plástico, o que impede o vizinho de reconhecê-lo. Solto no pátio dos Chambers, Sparky ronda a casa de bonecas de Anne, amiga e colega de Victor, que brinca deitada no chão. Ela percebe que algo ronda a casa e ao olhar pela janela vê o cão. Porém, o espectador enxerga somente Anne e a sombra do cão projetada na parede atrás da menina, criando uma tensão na cena, a qual é aumentada pela iluminação oscilante que distorce as sombras.

Mr. Chambers reclama para Ben, o pai de Victor, que os Frankenstein devem cuidar melhor de seu novo animal. O pai do menino diz que eles não têm um novo cão, mas é surpreendido ao entrar na casa e ver o filho conversando com o animal ressuscitado. Ben, mesmo após ver o cão, retorna à rua e diz a Mr. Chambers que não ocorreu nada, protegendo o filho.

Ben e Susan conversam com o filho sobre o que ele fez, indagando se o menino tem consciência de sua atitude. Mesmo repreendendo o menino, eles resolvem que irão aceitar a criatura. Apesar do ocorrido, Ben decide que eles devem apresentar o cão aos vizinhos, o que é feito durante uma pequena reunião na casa dos Frankenstein. A reunião acaba dando errado, uma vez que os vizinhos se assustam com a aparência do cão, que foge para um campo de golfe desativado.

Victor vai atrás do cão que se escondeu em um moinho – parte do cenário temático do campo de golfe – os vizinhos chegam, na sequência, segurando tacos de *baseball* e agindo hostilmente. Mr. Chambers, ao tentar iluminar uma possível entrada do moinho com um fósforo, desequilibra-se e põe fogo no local. Com o moinho em chamas, Sparky sai arrastando

o menino para fora do espaço, salvando-o. Isso fez com que Sparky ficasse desacordado. Mr. Chambers comenta que foi o cão que salvou o menino.

Na cena seguinte, vê-se uma roda de carros e Mr. Chambers dizendo que eles precisam ser rápidos para salvar o cão. Os vizinhos fazem uma espécie de ligação direta das baterias dos carros no corpo do cão para reavivá-lo. Com o sucesso do procedimento, aparece uma *poodle* na cena – figura que remete à Noiva de Frankenstein – e se aproxima de Sparky. Uma das vizinhas fala que se trata de amor à primeira vista e a frase “The End” aparece na tela.

Assim como em *Vincent, Frankenweenie* mantém uma relação de transtextualidade com a Literatura. Não se trata necessariamente de uma relação de hipertextualidade ou de uma metatextualidade, mas sim de uma intertextualidade com *Frankenstein*, de M. Shelley por meio de alusões – ou até mesmo de citações diretas se se considerar algumas transposições de elementos que não sofrem alterações quando aplicados ao filme, como, por exemplo, o nome e o sobrenome do garoto. O cão ressuscitado, o corpo da criatura feito de remendos, o menino cientista, alguns momentos do desenrolar do roteiro, o laboratório e o impacto da ciência na vida humana são exemplos de elementos herdados da obra de Shelley, os quais concretizam essa conexão com o texto literário. Até mesmo o título do curta-metragem é uma alusão ao nome da novela de Shelley, porém perde-se o sufixo *stein* e acrescenta-se *weenie* – referente no inglês norte-americano ao nome informal da raça do cão, algo como “linguicinha” em português – formando um trocadilho¹⁰².

Entretanto, em *Frankenweenie*, esses elementos ganham novas dimensões a fim de problematizar outras questões. Primeiro, observa-se que a relação criador/Criatura sai do âmbito das discussões da Ética e dos possíveis impactos negativos da ciência na existência humana. Ela é retomada através de uma relação em que o criador tem uma afetividade positiva sobre sua criatura – algo que não ocorre em *Frankenstein* -, principalmente, para discutir como a sociedade reage perante ao que é diferente e monstruoso – o cão. Essa relação é diferente da apresentada em *Frankenstein*, pois no curta-metragem de Burton trata-se de um criador que possui uma relação afetiva com a sua criatura, a qual é a de um menino e seu animal de estimação.

Tanto na produção literária quanto na produção fílmica, a Criatura é perseguida pela sociedade, mas, em *Frankenweenie* Sparky, através da perseguição, consegue provar sua bondade, tendo a sociedade que o julga como plateia. Se na narrativa literária gótica a perseguição é um elemento que confirma a expulsão do monstro do convívio social, na

¹⁰² O próprio nome “Sparky”, em inglês, remete à brilho, à faísca e à fagulha, palavras do mesmo campo semântico de eletricidade, força que será usada para revivê-lo.

produção fílmica é um meio que o leva à aceitação, algo que ocorre após o animal salvar o próprio dono, mostrando que ele possui sentimentos. Nesse sentido, mais do que uma adaptação cinematográfica de um recurso da literatura gótica (a perseguição), esse elemento no curta-metragem analisado é um meio de expor ao espectador que a personagem considerada monstruosa, possui mais compaixão do que as personagens humanas, as quais se revelam, em certos momentos, frias e pouco empáticas em relação ao outro.

Ainda, em *Frankenstein*, por mais que a narrativa exponha a sensibilidade da Criatura, bem como os conhecimentos que ela adquiriu, o ser volta-se contra o criador, cometendo uma série de assassinatos de personagens ligadas a Victor Frankenstein. Por outro lado, em *Frankenweenie*, Sparky não se volta contra aqueles que o perseguem, tampouco contra o seu criador, Victor, que não mostra arrependimento do que fez quando os pais perguntam por que ele fez aquilo. O cão revela-se inofensivo ao dono justamente pelo laço afetivo que os une, o de animal de estimação e seu dono. Em *Frankenstein*, a revolta da criatura ocorre pelo fato dela ter uma relação conturbada com seu criador, a qual envolve arrependimento por parte do criador, sendo que ambos não conseguem desenvolver uma relação de afetividade, diferentemente, do que é percebido no curta-metragem. Por mais que na cena em que Sparky ronda Anne remeta ao momento em que a Criatura, em *Frankenstein*, estrangula Elizabeth em seu quarto, Sparky não a ataca; é Anne quem se assusta ao ver o cão. A criatura, em *Frankenweenie*, é inofensiva, pois não apresenta uma revolta contra os que o cercam, ao contrário, são aqueles que estão em volta de Sparky que se revoltam com sua presença, pois temem aquilo que lhes é desconhecido.

A monstrosidade tanto em *Frankenstein* quanto em *Frankenweenie* é relacionada ao grotesco que permeia a representação de seus corpos: cadáveres que ganham vida, mantendo remendos e fissuras pelo corpo. Essa corporalidade reavivada de ambos é um empecilho para que tais personagens vivam em sociedade, uma vez que esses corpos fogem do normal. Entretanto, em *Frankenweenie*, esse corpo ganha um tratamento que, em certos momentos remete à comicidade; como na cena em que o menino dá comida a Sparky e a água jorra de seu pescoço, ou como na cena em que a mãe arruma as costuras do cão tentando deixá-lo “bonito” para apresentá-lo aos vizinhos. Observa-se que essa comicidade ocorre somente quando Sparky está no âmbito familiar, dentro do lar dos Frankenstein. Mesmo assim, a presença do cômico torna mais leve a abordagem sobre a corporalidade do cão. Na cena em que ele foge do sótão, é interessante observar que ou a câmera assume a perspectiva de Sparky – enquanto ele foge – ou foca nos rostos de Anne ou Mr. Chambers excluindo Sparky da cena, já que apenas sua sombra é projetada. Assim, a corporalidade é colocada como estranha quando os de fora do

contexto familiar de Sparky ficam de frente com o animal. Além disso, à medida que o cão auxilia e salva a vida de um humano, o seu dono Victor, a perspectiva do como as outras personagens o enxergam muda, tornando-se positiva. Dessa forma, Sparky se torna menos grotesco aos olhos dos vizinhos ao ser útil e bondoso com um humano. O espectador também é conduzido a aceitar essa corporalidade grotesca não somente por causa da atitude de bondade de Sparky com Victor, mas também, por desde o início do filme receber uma série de informações sobre a ligação que ambos possuem.

É importante frisar que essa não é a única criação de Burton que referencia *Frankenstein*: *Edward Scissorhands* (1990) também o faz. Nesse longa-metragem em *live action*, observa-se o cientista; a criatura, Edward; o castelo; a perseguição e a personagem feminina indefesa. Porém, ao final do filme, Edward não consegue ser aceito socialmente: ele tem de retornar à reclusão em seu castelo. Ele consegue o reconhecimento e a aceitação da família que o acolhe, diferentemente da Criatura de *Frankenstein*, mas não os conquista dentro da comunidade onde se inseriu, trunfo alcançado por Sparky. O reconhecimento e a aceitação de Edward não se concretizam, pois ele assume dois crimes, um roubo e um assassinato, os quais cometeu, mesmo que forçadamente, para salvar a amada, a personagem Kim. Mesmo assim, ela conta que teria sido ele que cometeu os crimes, mas prefere dizer que ele morreu depois de matar seu ex-namorado, para que a comunidade não torne a procurá-lo em seu castelo. Nesse sentido, se Edward consegue a empatia do público, ao provar que, por mais monstruoso que parecesse, na verdade, possuía bons sentimentos; a personagem não alcança a empatia dos moradores do subúrbio. Sparky, por sua vez, consegue tanto o reconhecimento/empatia dos vizinhos quanto o do público.

Nesse sentido, é possível relacionar o desenrolar da trama com o público a que o filme se direciona em uma primeira instância: o infantil. Por mais que que muitos adultos sejam espectadores do filme, ao ser pensado primeiramente para crianças, seria inapropriado para esse público uma abordagem mais pesada do gótico e do grotesco. Além disso, essa abordagem também revela uma outra configuração da monstruosidade no que tange esses estilos: a personagem vista como monstro, Sparky, é vista como tal, pois aqueles que o cercam, os vizinhos, não compreendem a sua singularidade e, logo, perseguem-no, pois entendem o cão como algo que representa perigo. Nesse contexto, a aceitação, como mencionado, só ocorre no momento em que Sparky demonstra solidariedade aos humanos ao salvar Victor.

O curta-metragem também critica o *American way of life*: o subúrbio em que os Frankenstein vivem, a organização familiar deles (pai que trabalha, mãe dona de casa e um filho) e classe social reforçam um estereótipo que perpassa a produção fílmica. Tendo em vista os padrões que esse estilo de vida defende, a figura de Sparky fissa esses moldes. Essa crítica também é percebida de forma mais sutil em *Vincent*, todavia nesse curta-metragem também se percebe a tensão entre um menino peculiar e o meio em que ele se insere (representado pela mãe que lhe exige um comportamento considerado normal). Além disso, a personagem Victor, assim como Vincent, questiona o senso comum sobre a figura infantil: ambos desafiam a ordem, por outro lado, o protagonista de *Frankenweenie*, semelhante a Victor de *Frankenstein*, (re)cria a vida. Embora o menino transgrida ao fazer a experiência com Sparky, Victor não é punido ao final do filme, o que ocorre com Victor Frankenstein no decorrer do romance.

Assim, é possível dizer que a reutilização dos elementos das narrativas góticas e abordagem mais cômica do grotesco, além de atualizá-los, também serve para expandi-los a novos públicos e para veicular uma crítica aos padrões da sociedade norte-americana. A figura da criança, assim como em *Vincent*, em *Frankenweenie* é *ex-cêntrica*, no sentido explicado por Linda Hutcheon (1988), e transgressora, mas no último não por motivos do psicológico perturbado, mas, porque ousa quebrar as regras naturais de criação da vida. Em ambos os curtas-metragens há uma problemática em comum: a da criança *ex-cêntrica* que, através do protagonismo de narrativas góticas, questiona o papel desses indivíduos dentro da sociedade fissurando a possível ordinariedade em torno de suas existências.

5.3 *CORPSE BRIDE*¹⁰³ (2005)

*Corpse Bride*¹⁰⁴ é um longa-metragem de 77 minutos em *stop motion*, o qual apresenta uma influência do gênero musical. A película se passa em torno da história de Victor Van Dort, um jovem burguês destinado a casar-se com Victoria Everglot, moça pertencente a uma família abastada que empobreceu com os anos, que, acidentalmente, casa-se com uma noiva cadáver, chamada Emily.

O filme inicia com o ensaio do casamento dos jovens e, nessa ocasião, Victor encontra-se nervoso e não consegue dizer os votos matrimoniais à Victoria. Ele acaba sendo repreendido pelas famílias e pelo sacerdote. Acidentalmente, Victor derruba uma vela causando um

¹⁰³ *Corpse Bride*. Dir. Tim Burton, Estados Unidos/Inglaterra, Warner Bros, 2005.

¹⁰⁴ Título em português: *Noiva Cadáver*.

princípio de incêndio, o qual é acudido pelo Lord Barks Bittern, nobre empobrecido que se infiltra no ensaio a fim de desbancar Victor, pois pensa que os Everglot ainda possuem fortuna.

Victor fica sabendo que a cerimônia só ocorrerá quando ele conseguir decorar os votos e muito entristecido, naquela noite, ele sai pela cidade, atravessando uma ponte que leva para um bosque. Nesse lugar, Victor começa a declamar os votos e ensaiar frente a um galho seco, pondo a aliança na ponta do galho e dizendo que o desposaria para todo sempre. Ao final de sua fala “o galho”, começa a sair da terra revelando-se a *Corpse Bride*, Emily. Ele tenta fugir de Emily, mas a personagem o alcança, enquanto um grupo de corvos rodeiam os dois. Emily olha para ele e diz que já pode beijar a noiva e Victor acorda no mundo dos mortos.

Enquanto isso, em sua cidade, espalha-se um boato de que Victor fugiu com outra mulher, notícia que é levada à família dos noivos por Lord Barks com a intenção de desfazer o noivado. Victoria se mostra surpresa e triste com o ocorrido, enquanto a família de Victor tende a não acreditar no fato. Por sua vez, Lord Barks sai de cena colocando-se à disposição para “ajudá-los”, pois tem a intenção de desposar Victoria.

No mundo dos mortos, Victor tenta, sem sucesso, fugir de Emily e quando encontrado por ela, é presenteado com um pacote de ossos que, quando aberto, formam o corpo do falecido cão de Victor, Scraps¹⁰⁵. Victor começa a persuadir Emily para que ela conheça seus pais no mundo dos vivos, fato que os conduz até a morada de Gutknecht, um velho sábio do mundo dos mortos que teria conhecimento sobre feitiços que os conduziria ao mundo dos vivos. Ao chegarem nesse lugar, Gutknecht faz um feitiço que os reconduz ao mundo dos vivos. Entretanto, Victor foge de Emily, que acredita que esse irá buscá-la na floresta. Por outro lado, o jovem vai em busca de Victoria para explicar a ela o que realmente havia acontecido. Ele jura amor a Victoria, porém, é interrompido por Emily que, com ciúmes, o reconduz ao mundo dos mortos. Nesse mundo, eles discutem e Victor diz que eles não podem ficar juntos, pois são diferentes demais. Já Emily, ao ficar só, começa então a avaliar se realmente as palavras de Victor fazem sentido.

No mundo dos vivos, Victoria tenta contar para a mãe que Victor a procurou e que precisava de ajuda. A mãe, ao saber que Victor invadiu o quarto da filha, considera o ocorrido um escândalo e crê que Victoria esteja louca. A mãe ordena que a filha seja presa em um quarto no alto da casa. Ela foge fazendo uma corda com os lençóis e vai à procura do sacerdote e, ao encontrá-lo, pede ajuda para que ele possa solucionar o caso de Victor. Ele fica convencido de

¹⁰⁵ Destaca-se, que assim como em *Frankenweenie*, *Corpse Bride*, mesmo que sutilmente, também fala da amizade entre o dono e seu cão, que, nesse caso, transcende a morte, revelando-se uma relação tão importante quanto a de um humano para com outro de sua espécie.

que Victoria está louca e a leva para casa, onde ela retorna à clausura. Lord Barks reaparece e oferece casamento à família de Victoria, prometendo riquezas e dinheiro, e a família, iludida com as promessas, aceita a proposta.

No mundo dos mortos, Victor faz as pazes com Emily, mas, com a chegada de um novo morto ele fica sabendo do casamento de Victoria e decide que tem de retornar ao mundo dos vivos. Emily é alertada por Gutknecht que seu casamento é inválido, pois os mortos não podem casar-se com os vivos. Gutknecht diz que há um meio de ambos casarem-se realmente: subirem ao mundo dos vivos e repetirem lá os votos, fazendo com que Victor bebesse o vinho dos tempos, o que implicaria a morte de Victor. Victor acompanha a conversa atrás da porta e assusta-se com a notícia e Emily diz ao feiticeiro que não teria coragem de pedir isso. Victor adentra a sala e diz que ele se oferece de espontânea vontade para o ato. Os dois vão ao centro do mundo dos mortos e anunciam que todos irão ao mundo dos vivos celebrar a cerimônia.

No mundo dos vivos, Victoria já está casada quando a cidade é invadida pelos mortos e Lord Barkis sugere que eles peguem o dote e fujam dali. Porém, Victoria o alerta que não há dote nenhum e foge. Ela encontra Victor casando com Emily, mas a cerimônia não se concretiza, uma vez que Emily diz que não pode continuar com o evento, pois ama Victor e não quer que ele morra. Ela junta Victor e Victoria no altar, enquanto Lord Barks adentra a igreja. Emily reconhece Lord Barks e revela que foi ele quem a matou para ficar com seu dote. Barks e Victor entram em luta pela vida de Victoria e, descuidadamente, Barks toma o vinho dos tempos e morre. Ao morrer, os outros habitantes do mundo dos mortos retiram o seu corpo dali, conduzindo-o a uma outra sala, na qual subentende-se que eles punirão Barks. Emily abandona o buquê, que cai nas mãos de Victoria, e se aproxima da porta, onde se despede de todos. Seu corpo se transforma em pequenas borboletas azuis que voam em direção à Lua cheia, enquanto Victor e Victoria assistem à cena abraçados e os créditos finais são apresentados.

Diferentemente dos dois curtas-metragens analisados, *Corpse Bride* não possui uma relação direta com uma ou mais obras literárias. Porém, esse longa-metragem relaciona-se com dois objetos anteriores: uma lenda europeia e a organização do romance inglês do século XIX. A lenda da noiva cadáver é uma história que atravessa gerações no continente europeu, sendo percebida até mesmo na cultura norte-americana, especialmente, como uma personagem do Halloween. Essa história, assim, é parte do imaginário coletivo europeu e das regiões anglófonas e é pouco conhecida ou explorada no contexto brasileiro. Por ser uma história oral, ela sofre alterações em cada época e/ou localidade onde é contada. Por mais que o roteiro não seja de Burton, os créditos colocam o diretor como criador das personagens e em nenhum momento se expõe a lenda como um pano de fundo ou inspiração da história. Nesse sentido, é

possível relacionar o longa-metragem a uma relação de metatextualidade com a lenda, pois observa-se uma *relação difusa e não declarada com a história original e com todo um gênero literário* (STAM, 2006, p. 31 [grifos em negrito meus]).

No que tange a relação com as técnicas de composição do romance do século XIX, em especial o romance inglês, observa-se um esquema de bifurcações e enchimentos, conceitos levantados por Franco Moretti, no artigo “O século sério” (2003)¹⁰⁶. A bifurcação seria o desdobramento da trama, ações de grande importância para o desenvolvimento dessa, enquanto o enchimento seria o que acontece entre uma mudança de ação e outra. Em termos de bifurcações os romances do século XVIII e XIX seriam “pobres”, a conta está na casa das dezenas, enquanto os enchimentos estão na casa das centenas. Os enchimentos estão relacionados às cenas cotidianas (jantares, conversas, passeios, entre outros) que acontecem entre os desdobramentos da narrativa. Tais momentos parecem não possuir grande importância para o desenvolvimento da ação da história, muitas vezes o leitor chega a “pular” tais partes, mas é através desses episódios que o leitor aprofunda os seus conhecimentos sobre as personagens e sobre o desenvolvimento delas na narrativa. Tais conhecimentos, somados às informações concedidas pelos diferentes elementos, tais como designadores, as falas e gestos das personagens, perspectiva da narrativa, entre outros; fazem parte da construção da personagem.

Vale ressaltar que o gosto pelos enchimentos ocorreu uma vez que esses revelavam a regularidade da vida burguesa, público leitor do romance nesse contexto histórico, o qual se agradava desse tipo de conteúdo. Não que os enchimentos observados em *Corpse Bride* exponham esse conteúdo, entretanto eles colocam o espectador em contato com a construção das personagens. Por exemplo, na cena em que Victor e Emily conversam e ela o presenteia com seu falecido cão, o espectador pode perceber que Victor está mentindo para Emily, enquanto ela está agindo com sinceridade. Ou quando os pais de Victor estão se dirigindo para o ensaio do casamento, a mãe dele arruma-se de forma tão pomposa que se torna caricata, evidenciando que ela tenta passar um refinamento que não tem, pois enriqueceu sendo comerciante e não descende da nobreza.

O romance inglês do século XIX também estava permeado pelas problemáticas da burguesia. No filme, essa questão também é abordada: a família de Victor é composta por novos ricos, sem nome, porém com fortuna; já a família de Victoria é tradicional, mas empobrecida.

¹⁰⁶ MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos: CEBRAP*. n° 65, março de 2003, p. 3-33. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627_seculo_serio.pdf>. Acesso em: 20/10/2016.

O casamento, nesse contexto, oferecia uma dupla vantagem: a melhoria financeira da família de Victoria e a aproximação entre a família de Victor e outra de ascendência nobre, constituindo uma nova família com sobrenome e com dinheiro. Além disso, os elementos do cenário e do figurino remetem à época vitoriana, reforçando essa relação com esse tipo de romance. Essa relação também constitui uma metatextualidade no filme, pois esse tipo de transtextualidade também se refere a uma relação difusa com todo um gênero literário (STAM, 2006, p. 31).

Como discutido por F. Bottin (2002), a ficção gótica tem preferência pelo passado em detrimento do presente ou do futuro. Desse modo, o longa-metragem tanto remete a um tempo passado (século XIX) quanto a uma forma passada (o romance inglês do século XIX). Ainda, observa-se que, assim como as películas já analisadas, *Corpse Bride* também é classificado inicialmente como um filme infantil¹⁰⁷ – seja pelo estúdio ou pelos órgãos de censura e classificação de cinema – o que ocasiona um tom ameno no longa, já que temas mais pesados, como o assassinato, o casamento por interesse e a loucura, são tratados de forma branda. Essa amenização da temática – seja ela causada devido ao público alvo ou por uma exigência do estúdio/órgãos de censura - reforça o caráter gótico do filme, pois, como discutido por Kavka (2002), o filme gótico aborda seus temas de forma mais branda do que um filme de terror ou horror, recorrendo a abordagens que deixam acontecimentos subentendidos, por exemplo.

Já o grotesco, semelhantemente aos curtas-metragens analisados, está relacionado à construção do gótico no filme e à corporalidade das personagens. Os mortos continuam “vivos” no longa-metragem e carregam em seus corpos marcas da decomposição e do como eles morreram, traços os quais podem provocar estranhamento no receptor. Mesmo assim, o aspecto cômico transparecido em diversas cenas, através de olhos que caem, braços que se despregam, cabeças sem corpo, etc; podem causar o riso no espectador, sendo que as próprias personagens riem da situação, o que também ameniza a cena. Nesse sentido, tais corpos apresentam remetem ao riso grotesco discutido por Bakhtin (2003), bem como, o caráter gótico do grotesco, como discutido por Kayser (2013), uma vez que o grotesco vem de um contexto que envolve a morte, algo relacionado ao gótico. Dessa forma, observa-se que filme, ao buscar um tratamento ameno de suas temáticas, relaciona-se com a noção de filme gótico discutida por Kavka (2002). Tal abordagem, ao ser relacionada às características do filme gótico, expõe um tratamento das temáticas abordadas que suaviza os possíveis temas e acontecimentos violentos, asquerosos ou sanguinolentos.

¹⁰⁷ Tal classificação também é reforçada pelo meio com que o longa é gravado: o *stop motion*, que é constantemente utilizado como um meio para gravar animações infantis.

Ainda, a mescla dos mundos (mundo dos mortos vs. mundo dos vivos) acentua o grotesco do filme, já que o estilo dialoga com a aproximação de opostos, como discutido por Bakhtin (2003). Todavia, é importante destacar que a representação que se faz desses referidos extremos vai contra o senso comum. Associa-se ao mundo dos vivos à alegria, às cores e aos sentimentos como amor, amizade e carinho; enquanto tudo que cerca a morte é cinzento, frio e triste. No filme, observa-se justamente o contrário. O mundo dos vivos é sem cores e as relações interpessoais se dão por interesse – como percebido no arranjo do casamento de Victor e Victoria -, sem apresentar muita empatia uns pelos outros. Por outro lado, o mundo dos mortos é colorido, festivo e os “cadáveres” desenvolvem laços de amizade e de proteção uns com os outros – como percebido no momento em que os outros mortos retiram Barks da igreja para castigá-lo pelo que fez com Emily. A composição dos cenários também reflete essa divisão: os cenários predominantes do mundo dos vivos, são os interiores das casas, a igreja e as ruas lotadas pelo comércio, espaços com poucas cores e pouca iluminação em que as personagens pouco interagem; já o mundo dos mortos se resume à rua e a um bar, onde todos os personagens daquele contexto aparecem socializando, cantando e dançando em ambientes coloridos e iluminados.

A vida dos mortos fica sugerida como sendo mais divertida e animada do que a vida dos vivos. A pacata da vida dos vivos parece acontecer justamente pelas práticas que eles desenvolvem: o gosto pelo lucro e pela construção de um nome de prestígio e à sustentação de um título de nobreza. Nesse aspecto, o filme indica uma crítica às práticas e aos valores burgueses, relacionando-os à causa de certos problemas percebidos na sociedade (ganância, crimes, desunião, entre outros). Nos curtas-metragens a crítica está mais ligada à classe média norte-americana, às suas práticas e aos seus pensamentos, por causa dos contextos em que as histórias dos filmes se desenvolvem (subúrbio estadunidense). Mesmo contendo essas diferenças, no geral, as três produções fílmicas analisadas parecem ter um alvo crítico: as práticas e as consequências geradas pela classe média/burguesia.

Nesse sentido, o longa-metragem aborda a vida burguesa de um modo distante do que o romance inglês do século XIX o fez. No caso dessas narrativas, por mais que haja momentos de crítica à burguesia, a vida burguesa e sua moral foram ressaltadas e enaltecidas, transformando esse tipo de romance em um meio de veiculação da moral burguesa¹⁰⁸. *Corpse Bride* evidencia o lado negativo desses valores e práticas e, assim, pode-se dizer que o filme

¹⁰⁸ Ver MORETTI, Franco [org.]. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

usa de uma organização narrativa que remete *metatextualmente* à organização do romance inglês vitoriano, mas que subverte a ideologia exaltada por tais manifestações.

6 ANÁLISE DE *THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY AND OTHER STORIES*

6.1 ASPECTOS GERAIS

The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories é uma coleção de 23 histórias em verso (OZAKI, 2013, p. 45) publicados por Tim Burton em 1997. No Brasil, foi traduzido¹⁰⁹ para o português como *O triste fim do pequeno menino ostra e outras histórias*¹¹⁰ por Márcio Suzuki, em 2007 pela editora Girafinha. Burton também é autor das gravuras que acompanham as histórias, em sua maioria *sketches* coloridas ou em preto e branco.

Tais textos também poderiam ser associados à forma lírica “balada”, tipo de escrito que tem sua origem nas canções orais do povo alemão e francês. No que tange à balada antiga, Franca Neto destaca que essa é “[...] uma canção narrativa perpetuad[a] pela tradição oral [que] se caracteriza por sua linguagem simples, concreta e objetiva [...] não raro dramática, em termos de estrutura notadamente elíptica” (FRANCA NETO, 2011, p. 175)¹¹¹.

Com o passar dos anos, a balada também se desenvolveu na Inglaterra, cuja característica mais marcante é narrar uma história, na qual predomina um tom emotivo. A balada, no contexto inglês do século XVIII, foi uma das formas mais utilizadas para veicular escritos que remetem ao gótico, tais como a *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) de Samuel T. Coleridge¹¹². Nos Estados Unidos, a balada também fora veículo da lírica gótica, tendo o seu maior exemplo em *The Raven* (1845), de Poe.

Observa-se que os escritos de Burton possuem uma liberdade formal que os afasta de o que Coleridge e Poe desenvolveram em suas obras, cujas manifestações apresentam uma certa constância formal. Entretanto, tendo em vista que tais escritos possuem uma relação com o gótico, com a narrativa em verso e que envolvem a musicalidade, poder-se-ia pensar em uma

¹⁰⁹ Outra opção de tradução é a feita por Fabiane Ozaki (2013), a qual pode ser conferida em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/33773/R%20-%20D%20-%20FRANCINE%20FABIANA%20OZAKI.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 09/08/16.

¹¹⁰ BURTON, Tim. *O triste fim do pequeno menino ostra e outras histórias*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Girafinha, 2007.

¹¹¹ FRANCA NETO, Alípio Correia. “A balada do velho marinheiro” como representação do devaneio dos românticos. 2011. 372f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em teoria literária e literatura comparada, USP, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-20012012-105413/pt-br.php>>. Acesso em: 09/08/16.

¹¹² COLERIDGE, Samuel T. *The Rime of the Ancient Mariner, Kubla Khan, Cristabel, and The Conversation Poems*. Estados Unidos: Digireads.com Publications, 2009, pp. 01-30.

relação dos escritos de Burton com a balada antiga, uma vez que ambos prezam pelo conteúdo objetivo e narrativo, e pela linguagem simples, apresentada de forma musicada.

O conteúdo de *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* foi produzido em um período um pouco turbulento da carreira de Burton. Por volta de 1995, o projeto do filme *Superman Lives* foi cancelado, mas, apesar do ocorrido, Burton também vinha trabalhando paralelamente em alguns *sketches* e em pequenos textos que ele havia escrito para esses desenhos. De acordo com o próprio Tim Burton, essas histórias são:

Just little things – stories for the modern person with short attention span. But it was fun for me. Luckily I was doing while I was doing *Superman*, so I had a little bit of an outlet there. I've kind writing for a long time. In a weird way it's how I think about things, so it's a bit of a peek into how I think. [...] It helps centre me and focus my thinking a little bit because I get all over the place (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 156).

Salisbury complementa a ideia de Burton afirmando que as histórias são:

[...] typically Burtonesque in content and tone, and once again managed to convey the anguish and pain of the adolescent outsider in a matter that was both delightfully comic and mildly macabre, and which, in the words of the New York Times, was 'both childlike and sophisticated' (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 156) [grifos em itálico do autor].

Tais histórias também evidenciam o processo criativo do diretor e, de acordo com Burton, seus trabalhos sempre nascem de desenhos, os quais se referem aos personagens: "Every time I do anything I start with the character" (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 76). Nesse sentido, tanto os desenhos quanto as histórias estão em diálogo com sua produção cinematográfica. Sobre esse aspecto, Francine Fabiana Ozaki (2013) destaca que:

Assim como nos filmes, vemos já nos títulos das histórias um movimento que coloca em foco o personagem. A exemplo de filmes como *Vincent* (1982), *Batman* (1989) e *Edward Mãos de Tesoura* (1990), algumas das histórias são nomeadas a partir do personagem em torno do qual ela se constrói. Os nomes dos personagens literários são, em grande parte, nomes próprios comuns na cultura norte-americana, como Sam, Roy, James, Sue *etc.* Quando não é o nome do personagem que dá título à história, vemos outros dois tipos de título: 1) aqueles criados a partir de uma característica do personagem, acompanhados da palavra "boy" ou "girl", como um nome de super-herói ("Robot Boy", "Stain Boy", "Junk Girl", "Staring Girl"); 2) e aqueles que trazem uma pequena frase com uma definição do personagem, que geralmente carrega algum de seus traços distintivos ou se referem a algum evento na vida do personagem ("The Girl with Many Eyes", "The Girl Who Turned into a Bed", "The Melancholy Death of Oyster Boy" *etc.*) (OZAKI, 2013, p. 45-46).

No que tange à forma, os poemas possuem estrofes regulares e irregulares. Essa escolha formal também afeta as rimas: o número de versos de cada estrofe determina o tipo de rima.

Por exemplo, em “Stick Boy and Match Girl in Love”, observa-se duas estrofes com quarto versos, e as rimas ocorrem sempre nos versos pares:

Stick Boy liked Match Girl, [verso 1]
 he liked her a **lot**. [verso 2]
 He liked her cute figure, [verso 3]
 he thought she was **hot** [verso 4] (BURTON, 1997, p. 1 [grifos meus]).

Outras histórias, como “Stain Boy” e “The Girl with Many Eyes”, possuem o mesmo padrão formal. Já histórias como “Stick’s Boy Festive Season”, por mais que possuam uma forma em verso, não apresentam rima. Outras, como “The Melancholy Death of Oyster Boy”, possuem versos e rimas que variam ao longo do texto:

He proposed in the dunes,
 they were wed by the sea,
 Their nine-day-long honeymoon
 was on the isle of Capri.
 For their supper they had one spectacular **dish**-
 a simmering stew of mollusks and **fish**.
 And while he savored the broth,
 her bride's heart made a **wish**.
 That wish came true – she gave birth to a **baby**.
 But was this little one human?
 Well,
maybe (BURTON, 1997, p. 29; 31;32 [grifos meus]).

No texto, observa-se uma variação tanto na divisão dos versos ao longo das estrofes, bem como uma variação no esquema rítmico. Os versos também são intercalados por imagens, compondo uma produção que remete a um *story board*, e uma sequência de desenhos, geralmente em quadros, que mostra como o diretor imagina a cena, incluindo ângulo de câmera, iluminação, figurino, entre outros fatores. Eles servem tanto para um planejamento visual da cena a ser gravada quanto para expor à equipe, o que o diretor espera da cena. No caso do poema, essas imagens estão sempre na página ao lado do texto (à esquerda), e, por isso, elas fazem parte do texto, complementando o seu sentido. As posições das rimas se mostram variáveis. Na penúltima estrofe, têm-se quatro versos, sendo que no primeiro (*dish*), no segundo (*fish*) e no quarto (*wish*), há rima. Na última estrofe apresentada, tem-se apenas no primeiro (*baby*) e quarto (*maybe*).

Ozaki considera que os dois primeiros versos (“He proposed in the dunes, / they were wed by the sea”¹¹³) constituam uma única estrofe, contrariamente à leitura de Ozaki (OZAKI, 2013, p. 48), no entanto, cada verso pode ser visto como estrofes independentes, como ocorre com os versos “their nine-day-long honeymoon / was on the isle of Capri”¹¹⁴. Além disso, outra característica que reforça a ideia de que os primeiros versos podem ser considerados estrofes de apenas um verso, é o fato de que as estrofes maiores respeitam um padrão de divisão a partir do modo com que elas estão dispostas na página. Isto é, cada estrofe é delimitada pelas imagens e não pela pontuação, e a cada nova imagem tem-se uma nova estrofe, o que também ocorre com os dois primeiros versos. Não obstante, cada verso possui um sentido autônomo: o pai de Oyster Boy fez o pedido de casamento em uma duna, eles foram casados próximo ao mar, e a lua de mel de nove dias foi na ilha de Capri, o que reforça tal ideia.

Tais histórias contam com uma voz enunciativa que oscila entre o singular e o plural, mas que sempre tende a se mostrar próxima às personagens. Mesmo quando em primeira pessoa do singular, a voz fala sobre a personagem que observa, como em “The Girl with Many Eyes”, texto em que a voz em primeira pessoa do singular (*I*) apresenta a personagem (The Girl with Many Eyes) como uma amiga. Semelhantemente, uma voz na primeira pessoa do plural (*we*) apresenta Roy, personagem de “Roy, the Toxic Boy”, como um amigo próximo. A voz enunciativa, quando na primeira pessoa do plural (*we*) acaba por incluir o leitor naquilo que conta e, conseqüentemente, a relação entre leitor e personagem é estreitada. Tanto a voz em primeira pessoa do singular (*I*) quanto na primeira pessoa do plural (*we*) buscam fazer o leitor identificar-se e/ou compadecer-se das personagens. Esse processo também é reforçado pelo modo com que a voz enunciativa expõe os sentimentos de dor e de sofrimento vividos pelas personagens. Essa voz também é percebida em uma história de três versos, “Jimmy, the Hideous Penguin Boy”, cujos versos estão entre *quotation marks*:

“**My** name is Jimmy,
but my friends just call me
‘the hideous penguin **boy**’.” (BURTON, 1997, p. 101 [grifos meus]).

Tal organização evidencia o *reported speech*¹¹⁵, estrutura em que uma voz enuncia a fala de outrem, a qual é escrita entre aspas, indicando uma reprodução do que foi dito pelo outro. Logo, essa voz enunciativa estaria presente mesmo quando se observam as palavras da

¹¹³ BURTON, 1997, p. 29.

¹¹⁴ BURTON, 1997, p. 31.

¹¹⁵ Tal estrutura faz parte do chamado *reported speech* e, na forma direta, implica que alguém exponha diretamente a fala de outrem. Por exemplo, *She said: “I am really happy”*.

personagem. Se essa voz mantém um padrão ao longo dos textos, fica o questionamento de quem ela seria. Na história “The Girl with Many Eyes”, a primeira ilustração mostra um garoto de costas para o leitor observando a menina¹¹⁶. Ele contrasta do restante da imagem, por ser em tons de preto, cinza e branco, como se não fizesse parte do mundo ali representado. Nesse sentido, pode-se relacionar esse garoto ao narrador dos outros textos em primeira pessoa do singular, pois a maneira de enunciar é semelhante à do texto “The Girl with Many Eyes”. Mesmo quando na variação da primeira pessoa do plural (*we*), o menino pode ser incluído nesse “nós”, por manter as mesmas estratégias linguísticas e textuais para narrar os fatos. Entre as estratégias, pode-se destacar: a onisciência, a exploração dos sentimentos da personagem – principalmente os de dor –, a organização livre dos versos e das rimas, e a tentativa de clamar pela empatia do receptor.

Observa-se que tais personagens, em sua maioria, possuem corpos que causam estranhamento: possuem muitos olhos; formas que remetem a um pinguim, a uma múmia, a um galho; e hábitos incomuns, como cheirar cola ou olhar fixamente para tudo. Mesmo assim, tais corpos ainda mantêm características humanas (braços, tronco, pernas, corpos que remetam ao infantil), evidenciando uma mescla entre o humano e o inumano. Logo, a corporeidade das personagens é o primeiro elemento grotesco da coletânea, já que se trata do humano que é estranhado associado à mescla de elementos inumanos. Além disso, são essas características corporais que fazem com que as personagens sejam excluídas socialmente e por suas famílias. A exclusão torna-se o cerne de seus conflitos, juntamente com o modo como elas reagem psicologicamente e sentimentalmente em relação aos seus corpos.

Apesar de parecerem distantes da realidade, tais personagens podem ser lidas à luz do conceito de indivíduos *ex-cêntricos* (HUTCHEON, 1988), uma vez que são colocados à margem do contexto em que se encontram e carregam características peculiares que favorecem esse posicionamento. Assim, as histórias de tais personagens podem ser compreendidas como uma crítica à maneira com que a sociedade age mediante a diferença do outro; expondo que o apelo grotesco do livro possui um fundo de crítica social, aos sentidos assumidos pelo grotesco na Idade Média e Renascença, como discutido por Bakhtin (2003).

Observa-se que a peculiaridade corporal se desdobra em aspectos que reincidirão ao longo dos poemas (o conflito familiar, o amor como forma de destruição, olhos estranhos, os conflitos do eu gerados pela corporalidade peculiar, por exemplo). Tendo em vista que a

¹¹⁶ Anexo A.

coletânea apresenta uma reincidência desses eixos temáticos, optou-se por dividir a análise a partir desses temas.

6.2 OLHARES ESTRANHOS

Um dos aspectos recorrentes ao longo do livro é o olhar/visão *sui generis*, expresso através de personagens com olhos/olhares que se configuram como estranhos. “Starning Girl”, “The Girl with Many Eyes”, “Voodoo Girl” e “The Boy with Nails in His Eyes” são exemplos do desdobramento desse aspecto. Na primeira e na segunda história, as personagens femininas tornam-se peculiares justamente por causa de seus olhos.

A personagem Starning Girl costuma olhar para tudo de modo fixo, causando estranhamento nos outros. Ao final, seus olhos saltam as órbitas e tiram férias, evidenciando que eles são partes do corpo com autonomia. O corpo da personagem remete ao grotesco devido ao drama corporal: um corpo que exagera em seus atos, sofrendo modificações em seus membros, que têm a capacidade de se desprender e agir como quiserem.

Em “The Girl with Many Eyes”, o drama corporal está na exagerada quantidade de olhos que a personagem possui na face. Ao chorar, o ato corporal faz com que ela molhe quem estiver ao seu redor, remetendo ao corpo grotesco e suas excrecências:

It is great to know a girl
who has so many eyes,
but you really get wet
when she breaks down and cries (BURTON, 1997, p. 25).

Observa-se que o poema está em primeira pessoa, mas quem enuncia não é a menina, mas sim um observador. Este, aparece na ilustração como um menino virado de costas para o leitor. Ao contrário da Starning Girl e do cenário, ele está representado em preto e branco, destacando-se como à parte do local¹¹⁷. Nesse sentido, esse jogo de objeto observado – a menina – e observadores – o menino e o leitor -, percebe-se que a estranheza é sentida por quem observa: “She was really quite pretty/ (and also quite shocking!)” (ibdem). A menina, apesar de ter muitos olhos, não tem a sua perspectiva explorada, o que se torna um tanto irônico, tendo em vista que seu diferencial é a quantidade de olhos.

¹¹⁷ Anexo A.

Já a personagem Voodoo Girl tem seus olhos em forma de discos de hipnose, os quais ela usa para enfeitiçar os rapazes. O olhar de Voodoo Girl pode ser interpretado como uma alusão ao olhar feminino da conquista, que lhe traz consequências catastróficas:

But she knows she has a curse on her,
a curse she cannot win.
For if someone gets
too close to her,

the pins stick farther in (BURTON, 1997, p. 53).

O olhar feminino, por muitas vezes está associado ao mistério (vide o exemplo de Capitu) ou à destruição do outro (vide o exemplo da Medusa). Mas, nesse caso, esse olhar, por mais que torne os rapazes “zumbis” apaixonados pela Voodoo Girl, causa malefícios principalmente a ela, pois quanto mais os “zumbis” se aproximam, mais a morte fica próxima. O olhar para a personagem está intrinsecamente associado à autodestruição. Assim, o final da personagem é algo inevitável, pois a hipnose é algo inerente ao seu corpo. Ela sempre estará hipnotizando mais rapazes e, conseqüentemente, ferindo-se mais ainda. A história de Voodoo Girl pode ser lida como uma alusão à conquista feminina e ao sofrimento que essa pode causar às mulheres

Em “The Boy with Nails in His Eyes”, o garoto possui um prego cravado em cada um dos olhos. Ao montar uma árvore de Natal de alumínio, como enfatizado pelo texto, o personagem acaba estruturando-a de cabeça para baixo:

The Boy with Nails in His Eyes
Put up his aluminum tree.
It looked pretty strange
because he couldn't really see (BURTON, 1997, p.23).

Se os pregos – que são do mesmo material da árvore – desestruturaram a natureza física do garoto, no texto, ironicamente, o garoto tem a chance de desestruturar o aspecto físico de algo semelhante ao que lhe danificou a visão, uma árvore feita de metal assim como os pregos. Assim a sua falta de visão acaba por alterar o contexto que o rodeia, transformando-o em algo disforme, assim como a árvore. A disformidade é uma característica essencialmente grotesca, mas não é tratada como algo pejorativo, pois em momento algum se tem um juízo de valor.

Ao longo desse eixo, observa-se que a perspectiva adotada é a da personagem com os olhos/olhares peculiares, fazendo com que através desses olhos o leitor vislumbre o mundo da forma como eles o veem. Além disso, essa perspectiva estranha acaba por modificar o contexto

que rodeia as personagens, como visto em “The Boy with Nails in His Eyes”, cuja personagem subverte a árvore de natal. Ao se pensar o grotesco nesses poemas, observa-se que o corpo hiperbólico, como discutido por Bakhtin (2003), é o elemento que se destaca, seja através da quantidade exagerada de olhos, do olhar que é fixo e do olhar hipnótico. Nesse sentido, os olhares estranhos criam uma relação de *voyeurismo* peculiar, em que o leitor, além de observar uma personagem *ex-cêntrica*, também pode experimentar, por vezes, a sua perspectiva.

6.3 O AMOR COMO FORMA DE DESTRUÇÃO

Se de uma maneira geral, o amor é associado a um sentimento construtivo, capaz de melhorar o indivíduo, nos poemas de Burton, esse pensamento é negado e o amor toma forma de um sentimento que não redime, tampouco constrói ou melhora. Ele tende a afetar negativamente as partes, como em “Voodoo Girl” – como já mencionado –, “Junk Girl”, “Stick Boy and Match Girl in Love” e “Anchor Baby”.

Em “Junk Girl”¹¹⁸, a personagem tem o corpo feito de lixo e vive em meio dele: ela reflete o meio em que se insere. Estando em um espaço tão degradado, um desfecho que remeta a isso parece inevitável, pois a personagem decide suicidar-se em um triturador de lixo. No desenrolar da história, sabe-se que o lixeiro Stam tenta pedi-la em casamento, porém, momentos antes, ela já tinha cometido suicídio. Mesmo que os sentimentos de Stam não estejam diretamente relacionados ao motivo da personagem Junk Girl ter escolhido a morte, o desfecho da personagem pode ser compreendido como algo tão inevitável que nem o amor de Stam seria capaz de salvá-la. Ou seja, esse poema revela que o amor pouco teria a fazer pela situação da personagem, negando um senso comum de que esse sentimento pode salvar ou melhorar a condição humana.

Em “Stick Boy and Match Girl in Love”, o garoto graveto apaixona-se pela menina palito de fósforo:

Stick Boy liked Match Girl,
he liked her a lot.
He liked her cute figure,
he thought she was hot.

But could a flame ever burn
for a match and a stick?
It did quite literally;

¹¹⁸ É viável relacionar a personagem com a noção de *white trash*, termo depreciativo usado nos E.U.A para se referir a pessoas brancas de baixo nível socioeconômico. Surgido no século XIX, o termo era usado pelos latifundiários brancos para se referirem aos lavradores pobres, que, apesar de serem brancos, eram sem a cultura e sem a polidez exigida pelos padrões da alta sociedade norte-americana.

he burned up pretty quick (BURTON, 1997, p. 2-3).

O texto traz uma ironia: pergunta-se se a chama, que remete à da paixão, poderia ser acesa em se tratando de um fósforo e um graveto apaixonados. O sujeito enunciativo parece saber que tal relacionamento não daria certo. Ela, assim, acaba queimando o graveto. Ao final, Stick Boy termina queimado, com o corpo todo retorcido pelo fogo. Assim, pode-se compreender a história alegoricamente: o fogo pode ser compreendido como relacionado ao sentimento da paixão que, apesar de “aquecer os corações”, também destrói causando consequências negativas nas partes envolvidas. Além disso, o casal também é muito semelhante – ambos são feitos de madeira -, o que acaba condenando a relação.

Na história de Anchor Baby, uma das mais longas do livro, vislumbra-se um caso amoroso no qual a mãe – uma criatura que habita o mar – torna-se “mãe solteira”. Ela, após engravidar de um músico, dá à luz a um bebê em forma de âncora, que preso a ela pelo cordão umbilical não permite com que a mãe saia do mar:

And she was alone
with her baby anchor
who got so oppressive
that it eventually sank her.

As she went to the bottom,
not fulfilling her wish,
it was her, and her baby...
and a few scattered fish (BURTON, 1997, p. 111).

A história pode ser compreendida como uma metáfora para às mulheres que, abandonadas pelo parceiro, ficam com toda a responsabilidade de cuidar da criança gerada na relação. Nesse contexto, o bebê torna-se um fardo que a mulher terá de carregar para sempre. O fato da mãe de Anchor Boy ficar presa e sozinha no mar, pode ser compreendido como uma leitura da exclusão social que essas mulheres enfrentam. O amor e os relacionamentos amorosos, nesse poema, tomam proporções devastadoras para a vida da mulher. Ainda, destaca-se que esse texto, em relação a toda coletânea, é o que mais explora um conteúdo pró-feminista, ou seja, o poema explora ideias que se relacionam com as discutidas pelo Feminismo.

Além disso, o poema contraria os discursos sobre maternidade como algo sempre feliz e uma experiência positiva, o que também perpassa os poemas “Robot Boy” e “The Melancholy Death of Oyster Boy”. No texto, explora-se totalmente o contrário: um ser feminino que tem no filho um verdadeiro fardo que a prende para sempre no contexto onde ela está. Por isso, é possível dizer que em “Anchor Baby”, a maternidade é trabalhada de um modo cético e

questionador. Apesar de o poema chamar atenção para o bebê, através do título, são a mãe e a maternidade os grandes temas do texto, já que não se apresenta nada sobre a perspectiva do bebê, que se quer tem um nome próprio.

Dessa forma, ao longo dos poemas analisados nesse eixo, é percebido que os relacionamentos amorosos e o sentimento amoroso são trabalhados de forma que contrariam o senso comum (amor como belo, nobre, positivo e feliz; e o relacionamento amoroso como algo tão positivo como o sentimento que o gera). Ao expor que ambos podem ser problemáticos, os poemas se aproximam do grotesco, pois revelam a feiura e a destruição causadas pelo amor e pelos relacionamentos amorosos.

6.4 CONFLITOS FAMILIARES: FILHOS INCOMUNS

Outra temática da coletânea de poemas narrativos é a dos problemas familiares, principalmente as relações problemáticas entre pais e filhos, como em “Robot Boy”, “The Melancholy Death of Oyster Boy”, “Roy, the Toxic Boy”, “Mummy Boy” e “Jimmy, the Hideous Penguin Boy”. “Robot Boy” e “The Melancholy Death of Oyster Boy”.

No primeiro, o filho é rejeitado, pois é um robô e supostamente a personagem teria nascido assim devido a um possível adultério que sua mãe teria cometido com o micro-ondas:

The doctor said gently,
 “What I’m going to say
 will sound pretty wild.
 But you are not the father
 of this strange-looking child.
 You see, there still is some question
 about the child’s gender,
 but we think that its father
 is a microwave blander” (BURTON, 1997, p. 7).

Assim a rejeição se dá por três motivos: ele ter um corpo estranho, ele ser o fruto de um possível adultério e o bebê não possuir um gênero definido – o que remete à intolerância em relação aqueles que fogem à dicotomia masculino/feminino. Sendo uma criança *queer*, o filho é rejeitado e fica jogado em um canto da casa. Sua única função é ser usado como lixeira. A sua utilidade remete ao como a sociedade enxerga aqueles que fogem a determinados padrões: essas pessoas são colocadas à margem e se tornam dispensáveis ou, até mesmo, indesejáveis.

Robot Boy, assim, problematiza o corpo que é grotesco porque nasce de uma circunstância ilegítima socialmente – o adultério feminino – bem como porque é *genderless*, uma vez que não se encaixa no binarismo de gênero, como percebido nos versos:

You see, there still is some **question**
 about the **child's gender**,
 but **we think that its father**
is a microwave blander" (ibdem [grifos meus]).

Dessa forma, por mais que ele carregue "Boy" no nome, pode se depreender que essa nomenclatura foi uma imposição que não levou em conta o fato de que o gênero da personagem é indefinido.

Em "The Melancholy Death of Oyster Boy", a rejeição do filho é retomada e as ações tomam proporções que remetem ao trágico. O primeiro ocorrido que choca o leitor quanto à relação de Oyster Boy com os pais é quando sua mãe tenta abandoná-lo na estrada em um dia de chuva. Entretanto, ela retorna para buscá-lo, pois se apieda do filho. Após o nascimento da criança, o pai passa a sofrer de impotência sexual, e o médico recomenda-lhe o consumo de frutos do mar. Ele, em uma noite, pergunta ao filho:

[...] he come on a sly,
 sweat on his forehead,
 and on his lips – a lie.
 "Son, are you happy? I don't mean to pry,
 but do you dream of Heaven?
 Have you want to die? (BURTON, 1997, p. 43).

Sam – o nome do Menino Ostra – não responde verbalmente, mas ainda deitado em sua cama pisca os olhos duas vezes. A imagem que acompanha a estrofe mostra Sam com um leve sorriso nos lábios, como se concordasse com o pai. O pai o tira da cama, abre sua cabeça e come o conteúdo da "cabeça ostra". O texto termina com Oyster Boy sendo sepultado perto do mar, com a seguinte frase grifada na areia: "Jesus will save", que é apagada por uma onda, como se percebe na imagem¹¹⁹. O epitáfio torna-se irônico, já que Sam nunca cometera algum crime ou erro, logo, não precisaria ser salvo. Dessa forma, compreende-se que personagem estaria a salvo das expectativas de seus pais e da intolerância. O fato de as ondas apagarem sua lápide também mostra que sua lembrança será efêmera, o que é reforçado pelas imagens que mostram a cruz da lápide sendo desfeitas pelas ondas¹²⁰. Os acontecimentos na história são circulares, uma vez que essa termina em uma praia (assim como ela começou), mostrando os pais desejando um filho como no início do poema.

¹¹⁹ Anexo B.

¹²⁰ Anexo C.

“The Melancholy Death of Oyster Boy” choca o leitor por mostrar a crueldade do pai com o seu próprio filho. Além disso, subverte o mito de Édipo, ao mostrar o pai que mata o filho para afirmar a sua força (nesse caso, representada pela potência sexual). O grotesco encontra-se na desmedida dos atos e na subversão das estruturas. Se, no grotesco discutido por Bakhtin (2003), o corpo velho morre para que o novo corpo assuma o lugar do antigo, nessa história o corpo novo morre para dar forças ao velho. Nesse sentido, a história atualiza as configurações do grotesco, sendo que a própria corporeidade da personagem revela traços do estilo, gerando o conflito entre pais e filhos. Todavia, cabe ressaltar que esse conflito também se dá na medida em que os filhos não correspondem às expectativas dos pais – tema que atravessa a coletânea.

O poema pode ser considerado o que remete ao gótico de forma mais evidente: o título já evidencia um conteúdo sombrio pela palavra “melancholy”. Além disso, todos os desenhos não possuem cores, refletindo a atmosfera sombria que perpassa o poema. O sombrio é uma característica que se constrói através do conflito familiar – ocorrido pela peculiaridade do filho. O gótico contemporâneo, como discutido por Steve Bruhm (2002), está comprometido a trabalhar os conflitos psíquicos do ser humano. O tema do Complexo de Édipo seria desdobrado em diversas narrativas contemporâneas, como por exemplo, em *The Shining*, de Stephen King. Nesse sentido, seria possível deduzir que a forma com que esse complexo é trabalhado no poema de Burton é perversa, pois coloca o pai em conflito com a figura do filho. Esse complexo em que o pai exclui o filho também é desenvolvido em “Robot Boy”, mas nesse, a exclusão remete, principalmente, à possibilidade do filho ser fruto de um suposto adultério cometido pela mãe.

Em “Mummy Boy” observa-se uma aceitação do filho, porém, ele é excluído socialmente por causa de seu corpo de múmia. Mummy Boy é o único personagem que responde de forma hostil, tentando vingar-se dos que riem dele. Mas, é confundido com uma *piñata*¹²¹ e morre sendo espancado por outras crianças. Ao ser confundido, observa-se que a sociedade não legitima o seu corpo como tal, abrindo margem para que ele seja destruído. Por outro lado, a cena que poderia ser chocante, é amenizada, pois as crianças matam Mummy Boy por engano.

“Jimmy, the Hideous Penguin Boy” é um pequeno poema em que se dá voz ao próprio personagem – como exposto em uma das seções anteriores. Os amigos o chamam de “Hideous Penguin Boy”, evidenciado um desprezo pela aparência dele. Já a família o chama pelo nome,

¹²¹ Enfeite em forma de animal comum nas festas infantis norte-americanas no qual se coloca doces e pequenos brinquedos. Para ser aberto, costuma-se vendar o aniversariante para que ele quebre o enfeite com um taco.

o que sugere aceitação, o que é incomum nos poemas de Burton. Mesmo assim, tanto Mummy Boy quanto Jimmy, possuem corpos que destoam da normalidade, o que lhes ocasiona a segregação social e/ou a não aceitação no âmbito familiar. Dessa forma, a corporalidade grotesca torna-se para ambas as personagens o cerne do conflito entre gerações, a quebra da ideia de filho idealizado e o fracasso das relações interpessoais.

Dessa forma, a temática dos conflitos familiares problematiza, principalmente, a questão de filhos que não correspondem à imagem idealizada pelos pais, adentrando a questão da concepção dos filhos. Por exemplo tanto Robot Boy quanto Oyster Boy são negados não somente por causa de seus corpos, mas também porque suas concepções envolvem atos questionáveis (um possível adultério no caso de Robot Boy e o pedido que os pais fazem em Capri, no caso de Sam)¹²². A estranheza dos corpos é dada pelo aspecto grotesco desses, uma vez que ocorre a mescla do humano e do inumano e esses corpos grotescos também evidenciam como a sociedade exclui o que é diferente e fora de um padrão, como ocorrido com Mummy Boy, que morre porque seu corpo é confundido com uma *piñata*.

6.5 CORPOREIDADES CONFLITANTES

The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories também possui textos em que o conflito com o corpo – seja ele sofrido pela personagem com o corpo estranho ou pelos que o cercam – fica em evidência¹²³, como em “Stain Boy”, “Stain Boy’s Special Christmas”, “James”, “Stick Boy’s Festive Season”, “Brie Boy”, “The Pin Cushion Queen”, “Melon Head” e “Char Boy”.

Stain Boy é um super-herói sem poder algum; sua única capacidade é manchar de óleo tudo o que toca:

[...]
He can't fly around the buildings,
or outrun a speeding train,
the only talent he seems to have
is to leave a nasty stain.

Sometimes **I know it bothers him**,
that he can't run or swim or fly,
and because of this one **ability**,
his dry cleaning bill's sky-high (BURTON, 1997, p. 27[grifos meus]).

¹²² Observa-se que, se a concepção envolve problemas, a paternidade torna-se algo questionável, por isso a revolta da figura paterna com os filhos. Assim, o corpo estranho vem a reforçar um problema que começa na concepção da criança

¹²³ Isso não significa que nos outros eixos o corpo estranho não seja de suma importância para o desenvolvimento das histórias, mas nesses eixos a temática aparece em concomitância com outras (questão familiar e os olhos e olhares diferentes).

Apesar de estar na primeira pessoa, no poema um observador fala sobre Stain Boy. Mesmo assim, como destacado em negrito, observa-se que a habilidade do herói o deixa incomodado. Ironicamente, no próprio texto, a característica é chamada de “habilidade”, mas o que Stain Boy¹²⁴ menos apresenta são habilidades heroicas, já que não pode voar, parar trens, nadar ou correr.

O cerne da falência e da tristeza da personagem é o seu corpo que o incapacita de ser um super-herói competente. A dor da personagem continua a ser explorada em “Stain Boy’s Special Christmas”, poema no qual a personagem ganha um novo uniforme. Em um primeiro momento, ele se mostra feliz e de peito estufado, como evidenciado pela imagem¹²⁵. Porém, ele mancha o uniforme em poucos minutos de uso e acaba chorando, como a última imagem ilustra¹²⁶. Esse choro mostra o descontentamento da personagem consigo mesma, evidenciando que sua principal característica é algo que nunca será modificado: por mais que troque de roupa a mancha irá retornar e isso acontecerá enquanto existir, isto é, ele não pode mudar ou esconder quem é.

Em “James” e “Stick Boy’s Festive Season”, observam-se corpos que foram mutilados. No primeiro, um poema de apenas um verso, sabe-se que o garoto sofreu o ataque de um urso pardo, e, em uma atitude perversa, ganha do Papai Noel um ursinho da mesma espécie que o feriu: “Unwisely, Santa offered a teddy bear to James, unaware that he had been mauled by a grizzly earlier that year” (BURTON, 1997, p.71). Na imagem no texto, observa-se que o olho do menino foi ferido e ele está sentado no chão e o leitor só vê a mão do Papai Noel entregando o urso a James, que está de costas para o presente. A imagem é em preto e branco, acentuando a infelicidade da personagem¹²⁷. Em “James”, não se tem explicitamente o garoto ou o sujeito enunciativo dizendo que a personagem está infeliz com o seu corpo ou sua condição, mas é essa corporeidade que causa o desconforto na ilustração.

Assim, o grotesco em “James” resulta tanto do corpo mutilado do menino, quanto a figura do Papai Noel. Essa figura que tanto agrada às crianças, causa uma situação desconfortável e a infelicidade do menino, tornando-se uma imagem perversa no texto. Ao se subverter a imagem do Papai Noel, “James” torna-o uma figura grotesca, como discutido por

¹²⁴ Em sua camiseta, há um “S” grafado, uma alusão ao uniforme do Super Man, se levado em consideração que o livro foi escrito em um momento em que Burton via seu projeto de gravar um filme desse super-herói ser cancelado, a personagem pode ser uma referência a ideia de algo falido, semelhante ao projeto do filme. Dessa forma, A inaptidão do herói pode ser relacionada à frustração sentida pelo diretor ao ver seu projeto ser cancelado.

¹²⁵ Anexo D.

¹²⁶ Anexo E.

¹²⁷ Anexo F.

Bakhtin (2003) e por Kayser (2013). Além disso, a própria imagem representando a face desfigurada de um menino causa um desconforto no leitor, já que se vislumbra um olho afetado e com cicatrizes em volta, remetendo a um tipo de grotesco desconfortável e mórbido, como apresentado por Kayser (2013).

Já em “Stick Boy’s Festive Season”, a personagem, com o corpo queimado devido ao seu encontro com Match Girl, observa sua árvore de Natal, concluindo que ela parece mais saudável do que ele. Esse texto se assemelha a “The Boy with Nails in His Eyes”, já que ambos montam uma árvore natalina; entretanto, em “Stick Boy’s Festive Season”, a árvore reflete o contrário da condição física da personagem: “Stick Boy noticed that his Christmas tree looked healthier/ than he did” (BURTON, 1997, p. 73). Assim, é o corpo deformado de Stick Boy em contraste com a árvore – que também é retorcida – que causam um efeito de comicidade no texto, o que atenua o fato de que Stick Boy foi queimado. Mesmo assim, a imagem¹²⁸ evidencia a surpresa da personagem ao ver a árvore, o que mostra que essa tem consciência de que seu corpo está afetado.

Em “Brie Boy” o menino tem a cabeça feita de queijo *brie* e por ser assim, a personagem não é bem aceita pelas outras crianças. A voz enunciativa ressalta que ele daria um bom aperitivo: “The other children never let Brie Boy play.../ ...but at least he went well with a nice Chardonnay” (BURTON, 1997, p. 75). Mas o problema de Brie Boy não é dele consigo mesmo, já que seu medo é um dia acordar com a cabeça em forma de fatia: “Brie Boy had a dream he only had twice/ that his full, round head was only a slice” (BURTON, 1997, p. 75). Percebe-se através desse medo que a personagem possui algum apreço por si, o que é contrariado no verso mencionado, pois são os outros que não aceitam Brie Boy. A voz, ao dizer que, ao menos, a personagem renderia um bom *Chardonnay*, tenta aliviar a situação, mas isso implicaria, ironicamente, o fatiamento da cabeça de Brie Boy.

A personagem Pin Cushion Queen remete à personagem Voodoo Girl, já que ambas são feitas de pano e possuem alfinetes no corpo. Essa rainha tem como cerne de seu sofrimento o ato de sentar-se em seu trono, pois os alfinetes machucam suas nádegas. Os fonemas /i:/, /I/ e /p/ prevalecem ao longo do poema, remetendo ao som de um alfinete sendo espetado:

Life isn't easy
for the **P**in Cushion Queen
When she sits on her throne
pins **p**ush through her spleen (BURTON, 1997 p. 93 [grifos em negrito meus]).

¹²⁸ Anexo G.

Assim como Stain Boy e Voddo Girl, seu ciclo de sofrimento é vicioso, pois como uma rainha, ela sempre terá de sentar em um trono, e por ser uma porta-alfinetes, sempre os terá espetados no corpo. O poema enfatiza o traseiro como área do corpo mais afetada pelos alfinetes, relacionando-o com o corpo grotesco discutido por Bakhtin (2003), o qual ganha destaque em partes específicas como as genitais, o nariz, o traseiro e o ventre, por exemplo. É justamente o espetar de alfinetes no traseiro da personagem que causa a comicidade do texto o que, para o leitor, alivia a situação cíclica dessa, além de relacionar o poema ao estilo grotesco.

Já Melon Head e Char Boy são duas personagens cuja estranheza corporal é determinante para as suas respectivas mortes. Por causa de seu corpo, a personagem Melon Head desejava a morte, mas a voz enunciativa adverte:

But you should be careful
about the things that you wish.
Because the last thing he heard
was a deafening squish (BURTON, 1997, p. 95).

Acima da estrofe citada, uma imagem mostra um pé esmagando Melon Head¹²⁹. Nesse sentido, compreende-se que a morte foi uma consequência do que a personagem almejava; logo, o ocorrido pode não ser tão terrível quanto parece, pois o liberta Melon Head de condição. Outra personagem que também possui um desfecho semelhante é Toxic Boy, cuja alma é representada indo em direção ao céu na ocasião de sua morte. Destaca-se também o som provocado pelas rimas (*wish/squish*), que remetem ao som do esmagamento da fruta. Desse modo, o som sugere o que acontecerá à personagem.

Em “Char Boy”, durante o Natal, o menino é confundido com um amontoado de cinzas e acaba sendo varrido: “For Christmas, Char Boy was mistaken for a dirty fireplace/ and swept out into the street” (BURTON, 1997, p. 103). Nesse sentido, compreende-se que seu corpo não foi reconhecido como tal, resultando no ocorrido. O texto possui três estrofes, as quais contam os fatos durante o Natal e assim como “The Melancholy Death of Oyster Boy”, a história também é em forma de *story board*.

Já em “Jimmy, the Hideous Penguin Boy”, o menino declara que seus amigos o chamam de “the hideous penguin boy” ao invés de Jimmy. Ainda que haja certa intimidade entre Jimmy e seus amigos, ele continuaria a se esconder. Além disso, a personagem remete ao Penguin de

¹²⁹ Anexo H.

Batman Returns (1992), através de sua vestimenta e aspecto físico, como percebido na imagem que acompanha o texto¹³⁰, indicando uma possível inspiração para sua concepção.

Por fim, tem-se “Sue” e “The Girl Who Turned into a Bed”. Sue, de acordo com a voz enunciativa, gosta de cheirar cola, o que remete ao uso do produto como entorpecente. Para “acalmar” o leitor, a voz adverte que ela só pratica o ato para ver os lençinhos de papel colarem em seu nariz quando o assoa. A história não apresenta uma personagem com um corpo estranho, mas sim com um hábito incomum, que possui um duplo sentido. Mesmo a menina não utilizando a cola como uma droga, o fato de uma criança possuir um vício é algo inquietante. Esse teor é atenuado pela justificativa dada pela voz, que desde o início tenta afastar o ilícito da personagem:

To avoid a lawsuit,
we'll just call her Sue
[...]
The reason I know
that this is the case
is when she blows her nose

kleenex sticks to her face (BURTON, 1997, p. 97-99).

O grotesco, nessa história, reside nessa atitude; o vício infantil, que, mesmo sendo um tema perturbador, possui um efeito de comicidade, já que se trataria de uma criança. O fato inesperado não se trataria de um vício ilícito em si, pois a personagem cheiraria cola para grudar lenços de papel no rosto, como uma atitude inocente de uma menina. Para Bakhtin (2003), o grotesco acentua as regiões corporais que liberam as secreções, esvaziando o corpo, ao mesmo tempo em que prolongam o contato do corpo humano com o mundo exterior. Entre essas regiões, o nariz é destacado, tendo representações que geralmente exageram o seu tamanho, causando o riso. No caso do poema, o é uma suposta falha moral relacionada a essa parte do corpo que causa a comicidade grotesca, bem como a região corporal exaltada. Nesse sentido, a maneira com que o poema “Sue” representa essa parte do corpo e aborda uma criança cometendo uma falha moral faz com que o poema se relacione com o grotesco discutido por Bakhtin.

Em “The Girl Who Turned into a Bed”, a personagem, após tocar um galho enfeitiçado, tem seu corpo transformado em cama, ocorrido que é narrado por um observador em primeira pessoa: “It was so terribly strange / that I started to weep” (BURTON, 1997, p. 61). O estranhamento em “The Girl Who Turned into a Bed” se dá por se acompanhar o processo de

¹³⁰ Anexo I.

metamorfose de um corpo em cama, tanto que o próprio enunciador se manifesta assustado. Mesmo assim, ao final, a atmosfera incômoda é suavizada ao se declarar: “But at least after that/ I had a nice place to sleep” (BURTON, 1997, p. 61). Nesse sentido, o grotesco que permeia a história remete ao corpo em transformação, o qual sempre dá origem a uma nova existência sem excluir a anterior, semelhante a um corpo que se prolonga através dos tempos renovando-se de diferentes maneiras; remetendo às discussões bakhtinianas sobre o tema.

6.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE *THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY AND OTHER STORIES*

Ao longo da análise, é possível perceber que *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* apresenta uma relação intertextual com outros gêneros literários, tais como a balada. Já no que tange ao gótico e ao grotesco, diferentemente das produções fílmicas, o grotesco possui maior destaque. O gótico aparece diluído em momentos sombrios, como a morte, a tristeza, o abandono e nas temáticas que remetem aos problemas da psique, como em “The Melancholy Death of Oyster Boy”, no qual se percebe uma inversão do Complexo de Édipo.

O grotesco figura um papel central na produção de Burton e está intrinsecamente relacionado ao aspecto corporal: é o corpo estranho o cerne dos problemas das personagens. Esse corpo é desproporcional e híbrido (meio humano/ meio animal/ meio vegetal/ meio inorgânico), remetendo diretamente às questões levantadas por Bakhtin (2003) e por Kayser (2013). O aspecto da comicidade, evocado em diferentes momentos, torna as personagens e os ocorridos de fácil aceitação para o leitor. Essa leveza, dada pelo cômico, remete às discussões de Bakhtin (2003) sobre o grotesco medieval e afasta a produção do grotesco mais obscuro discutido por Kayser (2013).

Ainda que o grotesco medieval soasse, eventualmente, absurdo, ele estava comprometido com a crítica aos aspectos da sociedade, por exemplo, Bakhtin (2003) cita uma história em que a mulher engravidava por ficar debaixo da sombra de um mosteiro. Apesar de o acontecimento parecer sem sentido e despertar o riso, a história criticava os monges que não cumpriam o celibato. Semelhantemente, em *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, percebe-se diversas histórias impossíveis de acontecer na realidade, mas que são críticas em relação a essa. As histórias, cada uma a seu modo, criticam um aspecto do caráter e da existência humana: a não aceitação do diferente, as relações amorosas frustradas, os conflitos familiares, etc.

Nesse sentido, o grotesco do livro também está comprometido com uma crítica social e cultural, a qual se volta ao como os indivíduos excluem e prejudicam aqueles que estão fora de um padrão, como os do *American Way of Life*. Ainda, percebe-se que o mundo infantil possui grande importância para a manifestação literária, pois, assim como nos filmes, essa faixa etária é evocada como parte do público-alvo do livro, cujos personagens são também vulneráveis e infantis. De forma semelhante ao filme *Vincent* e ao curta-metragem *Frankenweenie*, *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* dá visibilidade a personagens infantis como protagonistas de seus poemas narrativos e explora como as crianças podem ser excluídas da sociedade se não corresponderem às expectativas dessa. O infantil e a figura da criança também podem garantir a empatia do leitor, uma vez que essas características podem conduzir a uma identificação do leitor com as personagens. O cômico e o infantil também podem suavizar certos aspectos, aumentando a abrangência da coletânea: se o conteúdo não é censurável, logo, tanto adultos quanto crianças podem lê-lo.

Mais do que a primeira experimentação literária publicada por Burton, *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* é uma produção literária que retoma diversos aspectos do grotesco, como o humor e o riso, a mescla entre os domínios, a corporeidade estranha, o estranhamento, a monstruosidade, as próprias ilustrações que acompanham os poemas, e, principalmente, a crítica social que o grotesco carrega consigo. Apesar de as personagens serem monstruosas, mais monstruosos ainda são os seres humanos ditos normais e seus comportamentos. O último texto do livro, “Oyster Boy Steps Out”, sintetiza essa ideia, ao colocar o humano como monstruoso: “For Halloween, / Oyster Boy decided to go as human” (BURTON, 1997, p. 113). É, ironicamente, o ser humano o monstro escolhido por Sam para ser sua fantasia¹³¹. Metaforicamente, ao longo do livro também é o ser humano que esconde por trás de seu rosto um monstro. Ao fim, observa-se que o único ser a que se deve temer é o próprio ser humano.

¹³¹ Anexo J.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa discussão, percebe-se que a autoria, em Tim Burton, é delineada, em grande parte, pela presença do gótico e do grotesco, estilos cujas características se apresentam tanto na filmografia quanto na literatura de Burton. No âmbito cinematográfico, o gótico se presentifica e se revitaliza através de relações transtextuais com a Literatura. Nos três trabalhos analisados, as referências literárias mais recorrentes foram os textos *Frankenstein* de Mary Shelley e a obra de Edgar Allan Poe, especialmente os contos e o poema “The Raven”. Tendo em vista que o gótico se faz presente em tais manifestações, os filmes, conseqüentemente, transpõem para o Cinema os principais elementos abordados por elas: cenários obscuros, a figura do cientista, as relações entre criador e criatura, os conflitos psicológicos das personagens impotentes e/ou incompreendidas o criador e a criatura, por exemplo; reforçando a ideia de Kavka (2002) de que o filme gótico parodiaria aspectos consagrados na Literatura, os quais permitem que o espectador reconheça o filme como tal. Assim, esse mecanismo de paródia discutido pela autora pode também ser compreendido como algo semelhante às relações transtextuais (intertextualidade, metatextualidade, hipertextualidade, etc.) que esses filmes estabelecem com o literário. Ao estabelecer essas relações, os filmes contribuem para uma manutenção de um imaginário gótico, garantindo longevidade a um estilo com mais de quatro séculos de existência.

Para Steve Bruhm (2002)¹³², é característico do gótico a chamada “paródia de ressurreição”, estratégia pela qual o gótico faria ressurgir velhos medos que a humanidade não superou, como, por exemplo, o Complexo de Édipo e o medo dos indivíduos que fissuram a noção de ordem. Entretanto, observa-se que a ressurreição praticada pelo gótico também está em diálogo com a paródia discutida por Kavka (2002). Os filmes de Burton analisados também ressuscitam os aspectos consagrados do gótico, como o cenário obscuro, o monstro, o laboratório, entre outros; mas, ao fazê-lo, adaptam-nos ao contexto contemporâneo. Os acontecimentos não se desenrolam mais em mansões ou castelos medievais, mas, sim, em uma casa do subúrbio, onde as personagens enfrentam seus problemas psicológicos, como em *Vincent*, ou onde se concede nova vida a um cadáver, como em *Frankenweenie*. Além disso, as próprias questões sobre o campo psicológico humano ressurgem: em “The Melancholy Death of Oyster Boy”, em que gótico se faz presente pelo sentimento de melancolia e pelo Complexo de Édipo, vivido pelo pai, que destrói o filho para recuperar sua potência sexual. Nos filmes

¹³² As considerações de S. Bruhm (2002) e M. Kavka (2002) podem ser retomadas através da leitura do capítulo 3 desse trabalho.

de Burton, o gótico também problematiza os indivíduos incompreendidos pela sociedade, os quais são vistos como monstruosos. Porém, essas personagens não apresentam uma conotação negativa ou uma ideia de que elas devam ser punidas – como Victor, que sequer é castigado pelos pais por ter revivido o cão morto -, ao contrário: observa-se uma crítica à inaceitação e à estigmatização do indivíduo ex-cêntrico¹³³.

Dessa forma, observa-se que tanto a o texto literário quanto os trabalhos fílmicos de Burton, ao ressuscitarem os elementos consagrados do gótico, dando-lhes nova roupagem, atualizam-no; mesmo que o sucesso desse processo dependa daquilo que foi feito no passado. O gótico, quando surgiu, dependeu do imaginário medieval para suscitar questões pertinentes ao seu contexto (século XVIII), por isso, é possível dizer que as produções analisadas exemplificam a forte relação com o passado que o gótico possui desde seu surgimento. Sendo assim, seria plausível pensar que o gótico avança através dos tempos por meio de mecanismos discursivos – paródia de estilos e temas e relações de transtextualidade - que retomam algo passado e que trazem esses elementos para o presente de forma renovada.

O gótico em Burton também está comprometido com uma crítica sócio-cultural, relacionada à maneira com que as pessoas reagem ao que é lhes é estranho ou diferente. Observa-se que tanto os filmes, quanto o livro apresentam situações em que os indivíduos ex-cêntricos enfrentam a não aceitação vinda dos indivíduos “normais” e é através da presença desses seres estranhos que o receptor (seja ele um leitor ou espectador) será convidado a pensar como essa ordem age diretamente sobre aqueles que escapam a ela.

A estranheza desses indivíduos excêntricos é causada não somente por suas perturbações psicológicas ou por suas atitudes desmedidas, mas também por seus corpos dissonantes, tema que fica evidente em *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* e em *Corpse Bride*. Ao pensar nessas corporeidades, adentra-se nos aspectos grotescos da produção de Tim Burton. O corpo estranho, disforme e híbrido (meio vivo/meio morto, meio humano/meio animal, etc.) é sempre o elemento que desestabiliza a ordem e que causa o conflito no meio em que se insere: seja o conflito de uma determinada personagem consigo ou das outras personagens para com a personagem *ex-cêntrica*. A materialidade do corpo grotesco torna-se de suma importância na produção, pois é a partir dela que se revela o lado negativo da classe social criticada.

¹³³ Como percebido em *Vincent*, uma vez que, ao final, o menino apresenta sinais de estar perturbado psicologicamente, pois sua família não lhe dá ouvidos, repreendendo-o.

Ainda, observa-se que o grotesco é um aspecto observado com mais força no trabalho literário do que nos trabalhos cinematográficos analisados. Em *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, o corpo grotesco, percebido em todas as personagens, é o centro do conflito, enquanto o gótico é evocado pelo sentimento de melancolia que perpassa tais histórias, bem como pela relação com a forma “balada”, a qual foi utilizada para compor poemas góticos. Por outro lado, no Cinema de Burton, o gótico “protagoniza” como estilo predominante, enquanto o grotesco aparece como “coadjuvante”, juntamente com outras vertentes como o fantástico. Nesse sentido, seria possível pensar que o gótico, em Burton, é construído também por uma relação com outros estilos (grotesco, fantástico, horror, etc.) e não somente pela remissão a certos elementos, tais como o obscuro, o castelo e o monstro.

Observa-se também que as criações de Tim Burton possuem um grande reconhecimento do público, rendendo boas bilheteiras e dando origem a *franchisings*¹³⁴ altamente lucrativos. Ao agradar grandes parcelas de público, tais produções reforçam um aspecto às vezes pouco lembrado do gótico: o popular. No seu auge literário, durante o século XVIII, o gótico foi uma leitura extremamente rentável para o então iniciante comércio de livros e de folhetins e consumida pelos diferentes tipos de público leitor. Livros e publicações folhetinescas de baixo custo veiculavam o gótico, tornando-o um estilo difuso e de fácil acesso. Destaca-se que o grotesco, como discutido por Bakhtin (2003), também foi um estilo inerente à cultura popular na Idade Média. Ele estava presente tanto nas festividades populares, quanto nas produções literárias de Rabelais. Nesse sentido, as produções cinematográficas e literárias de Burton retomam esse caráter popular do gótico e do grotesco, o qual é reforçado à medida que as criações de Burton rendem outros produtos não vinculados ao literário ou ao cinematográfico.

Tamanha é a popularidade do diretor que os críticos de Cinema mais conservadores tendem a dar pouca atenção à produção de Burton devido a um preconceito frente ao popular. Mas esse aspecto comercial/popular de suas produções não desmerece suas qualidades artísticas. Como é possível perceber ao longo das análises, tem-se um material artístico que dialoga com toda uma tradição literária e que construído através de técnicas – *stop motion*, preto e branco, a adaptação poemas para roteiros cinematográficos, etc. - cujo cuidado artístico é evidente. Ainda, observa-se que tais produções, ao mesmo tempo em que se inserem em uma ordem mercadológica regida por um pensamento capitalista, à sua maneira, também estabelecem um diálogo com a Literária, a qual é considerada uma tradição de maior prestígio.

¹³⁴ Venda da licença ou venda parcial dos direitos de imagem de um ou mais personagens para que se criem produtos vinculados a um filme ou a um livro.

A produção cinematográfica e literária de Burton também se encontra alinhada com caminhos abertos pela escrita de Poe: o sucesso de tais manifestações também é fruto de uma forte tradição gótica iniciada por Poe nos Estados Unidos e continuada por escritores como H. P. Lovecraft, Stephen King e Anne Rice, por exemplo. Ainda, se o autor de “Black Cat” deu um novo fôlego ao gótico ao trazê-lo para o contexto do conto e ao remodelar a figura do monstro; Tim Burton também lhe deu novo fôlego ao trazê-lo para o Cinema e ao atualizar o gótico, colocando-lhe em diálogo com o grotesco, repaginando-o através das relações de transtextualidade e através da paródia da ressurreição, como discutido anteriormente. Dessa forma, Tim Burton mostra-se alinhado com uma tradição do gótico no âmbito norte-americano, sendo expoente dessa expressão no âmbito cinematográfico, mas recorrendo, principalmente, à Literatura para construí-lo. Nesse sentido, poder-se-ia pensar em um gótico norte-americano, como um gótico ressuscitador, que dá novo fôlego ao estilo em momentos em que se acredita que o gótico estaria desgastado.

Tim Burton, apesar de nem sempre ocupar a tríade – diretor, roteirista e produtor - considerada necessária para que ocorra o autorismo cinematográfico, imprime sua assinatura em seus trabalhos cinematográficos justamente pelo uso do gótico e do grotesco que faz. Essa assinatura acaba por transpassar os limites midiáticos e chega à Literatura, como percebido na análise de *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*. Ao reconhecer o uso peculiar do gótico e do grotesco feito por ele, encontra-se o Universo de Tim Burton, um espaço no qual diferentes artes se interligam carregando consigo a estranheza, a crítica às práticas de exclusão e à instituição familiar, elementos, ao que parece, bem acolhidos pelo público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera stylo. *Ecran Français*, n. 144, [19--].
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Nathan Cinéma, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 4. ed. São Paulo: Hucitec. 1988.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1992.
- BOTTIN, Fred. Gothic Darkly: Heterotopia, Hystory, Culture. In: PUNTER, David (Ed.). *A New Companion to the Gothic*. London: Blackwell Publishing, 2012. p. 13-24.
- BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1992.
- BRONTE, Charlotte. *Jane Eyre*. England: Penguin Books, 1966.
- BRUHM, Stven. The Contemporary Gothic: why we need it? In: HOGLE, Jerrold (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 259-276.
- BURTON, Tim. *Things You Can Think about in a Bar: The Napkin Art of Tim Burton*. New York: Steels Publishing, 2015.
- _____. *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*. Londres: Faber and Faber, 1997.
- _____. *O triste fim do pequeno menino ostra e outras histórias*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Girafinha, 2007.
- BURTON, Tim; SALISBURY, Mark (Eds.). *Burton on Burton*. 2. ed. Londres: Faber and Faber, 2006.
- CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: _____. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966a. v. 1, p. 7-24.
- _____. *Images, images...: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris: Corti, 1966.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

COLERIDGE, Samuel T. *The Rime of the Ancient Mariner*. In: *The Rime of the Ancient Marine, Kubla Khan, Cristabel, and The Conversation Poems*. Estados Unidos: Digireads.com Publications, 2009, pp. 01-30.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

CLERY, E. J. The Genesis of Gothic Fiction. In.: HOGLE, Jerald E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 21-40.

CLÜVER, Claus. Inter Textus/Inter Artes/Inter Media. *Aletria* (UFMG). v. 14, Belo Horizonte, jul./dez., 2006. p. 11-41. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em 28/04/2016>.

ESTEVES, Ana Camila de Souza. Autoria no cinema e análise fílmica: uma aproximação metodológica. *Comtempo: Revista Eletrônica do Programa de PósGraduação da Faculdade Cásper Líbero*. v. 1, São Paulo, jul.-dez., 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comtempo/article/viewFile/7568/7217>>. Acesso em: 28/04/2016.

FANTASTIC. In: Oxford DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/fantastic>>. Acesso em: 01/05/2016.

FIELDING, Henry. *Shamela*. London: Objective Systems Pty Ltd., 2006.

FELIPPE, Renata Farias de. *As (arqueo)genealogias perversas no cinema de Pedro Almodóvar*. 2009. 161f. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-Graduação em Letras, UFSC, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93422>>. Acesso em: 09/08/16.

FLÖGEL, Karl F. *Geschichte des Grotesk-Komischen*. Leipzig: Berlog von Udolf Werl, 1862.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2000.

FRANCA NETO, Alípio Correia. “A balada do velho marinheiro” como representação do devaneio dos românticos. 2011. 372f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em teoria literária e literatura comparada, USP, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-20012012-105413/pt-br.php>>. Acesso em: 09/08/16.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.

GOLIOT-LÉTÉ, Anee; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

HENRY, James. The Turn of The Screw. In: _____. *The Turn of The Screw and Other Stories*. London: Penguin Modern Classics, 1973, p. 7-121.

HOFFMANN, E. T. A. *Contes Nocturnes*. Paris: Folio, 2012.

HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Arte Poética*. São Paulo: CULTRIX. pp. 53-68.

HUCTHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 2003.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas no século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

INIBIÇÕES, SINTOMAS E ANGÚSTIAS, In: PLON, Michel; ROUDINESCO, Elizabeth. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 381-3.

IRVING, Washington. The Legend of Sleepy Hollow. In: IRVING, Washington. *The Legend of Sleepy Hollow and Other Stories*. New York: Penguin Books, 1999, p. 272-297. JEAN-PAUL [Friedric Richter]. *Vorschule der Ästhetik*. Neuausgabe: Hrsg. v. Wolfhart Henckmann, 1804.

JEAN-PAUL [Friedric Richter]. *Vorschule der Ästhetik*. Neuausgabe: Hrsg. v. Wolfhart Henckmann, 1804.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KAVKA, Misha. The Gothic on Screen. In: HOGLE, Jerrold (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 209-228.

KING, Stephen. *The Shining*. New York: Random House, 2012.

KLINGEMANN, A. *Las vigílias de Bonaventura*. Barcelona: Ed. Acantilado, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LE BLANC, Michelle; ODEL, Collin. *Tim Burton: The Pocket Essential*. U.S.A: Pocket Essentials, 2005.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.

MORETTI, Franco [org.]. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

_____. O século sério. *Novos Estudos: CEBRAP*. n° 65, março de 2003, p. 3-33. Disponível em:

<http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627_seculo_serio.pdf>.

Acesso em: 20/10/2016.

OZAKI, Francine Fabiana. *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, de Tim Burton: Crítica e tradução. 2013. 202f. Dissertação de mestrado (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, 2013. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/33773/R%20-%20D%20-%20FRANCINE%20FABIANA%20OZAKI.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 09/08/16.

POE, Edgar Allan. Berenice. In: *Complete Stories and Poems by Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday, 1966, pp.171-176.

_____. Murders in the Rue Morgue. In: *Selected Tales*. Great Britain: Penguin Books, 1994, pp. 118-153.

_____. Philosophy of Composition. In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. New York: Perennial Classics, 2004, pp. 528-541.

_____. *Tales of Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1840.

_____. The Fall of the House of Usher. In: *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Great Britain: Penguin Books, 2003, pp. 90-99.

_____. The Masque of the Red Death. In: *Selected Tales*. Great Britain: 1994, pp. 192-198.

_____. The Oval Portrait. In: *Selected Tales*. Great Britain: Penguin Books, 1994, pp. 188-191.

_____. *The Raven*. Washington D.C.: Harper & Brothers, 1883. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/14082/14082-h/14082-h.htm>>. Acesso em: 09/08/2016.

RICE, Ann. *Interview with the Vampire*. New York: Random House, 1997.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or Virtue Rewarded*. London: Penguin Books Classics, 1985.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. In: CAUGHIE, John (Ed.). *Theories on Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

_____. Toward a Theory of Film History. In: CAUGHIE, John (Ed.). *Theories on Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

SOARES, Carla Marina M. J. S. *O imaginário fantástico de Tim Burton: exemplos de Gótico Moderno*. 2008. 170f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Mestrado em Estudos Americanos, Universidade Aberta de Portugal, Portugal. 2008. Disponível em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1368>>. Acesso em: 07/05/2016.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Wordsworth Classics, 1999.

STAM, Robert. *Film Theory: Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publications, 2000.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*. Florianópolis. nº 51, jul/dez. 2006, p. 19-53. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 9/8/2016.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jerkyll and Mr. Hyde*. New York: Dover Editions, 1991

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*, São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

WALLACE, Daniel. *Big Fish: a Novel of Mithic Proportions*. Chapel Hill: Algonquim Books, 2012.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. U.S.A.: Dover Publications Inc; 2004.

FILMOGRAFIA

FILMOGRAFIA DE TIM BURTON MENCIONADA

Alice in Wonderland. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Walt Disney Studios, 2010.

Batman. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Warner Bros, 1989.

Batman Returns. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Warner Bros, 1992.

Beetlejuice. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, The Gaffen Company, 1988.

Big Fish. Dir. Tim Burton, Reino Unido, Columbia Pictures/ Jinks Cohen Company/ Zanuck Company, 2003.

Corpse Bride. Dir. Tim Burton, Estados Unidos/Inglaterra, Warner Bros, 2005.

Charlie and the Chocolate Factory. Dir. Tim Burton, Estados Unidos/ Reino Unido/ Austrália, Warner Bros/ Village Roadshow/ Zanuck Company/ Plan B, 2005.

Ed Wood. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Touchstone Pictures, 1994.

Edward Scissorhands. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Twentieth Century Fox, 1990.

Frankenweenie. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Walt Disney, 1982.

Hansel and Gretel. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Burton and Heinrichs Productions, 1983.

Mars Attacks! Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Warner Bros, 1996.

Pee Wee's Big Adventure. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Warner Bros, 1985.

Planet of the Apes. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, 20th Century Fox/ Zanuck Company, 2001.

Sleepy Hollow. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Paramount Pictures/ Scott Rudin Productions/ Mandalay Pictures, 1999.

Sweeney Todd. Dir. Tim Burton, Estados Unidos, Dream Works/Warner Bros, 2008.

Tim Burton's The Nightmare Before Christmas. Dir. Henry Selick, Estados Unidos, Touchstone Pictures, 1993.

Vincent. Dir. Tim Burton. Estados Unidos, Walt Disney Studios, 1982.

FILMOGRAFIA MENCIONADA

Alice in Wonderland. Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Estados Unidos, Disney, 1951.

Frankenstein. Dir. James Whale. Estados Unidos, Universal Pictures, 1931.

Hotel Transilvânia, Dir. G. Tartakovsky. Estados Unidos, Columbia Pictures. 2012.

Labirinto do fauno, O. Dir. Guillermo del Toro. Espanha/México, Picturehouse, 2006.

Malévola. Dir. R. Stromberg. Estados Unidos, Walt Disney Studios Motion Pictures. 2014.

Plan 9 from Outer Space. Dir. Ed Wood. Estados Unidos, Valiant Pictures, 1959.

Willy Wonka & the Chocolate Factory. Dir. Mel Stuart. Inglaterra/Estados Unidos, Paramount Pictures, 1971.

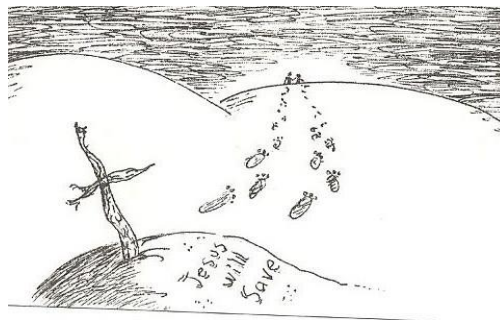
ANEXOS

ANEXO A- IMAGEM DE “THE GIRL WITH MANY EYES”

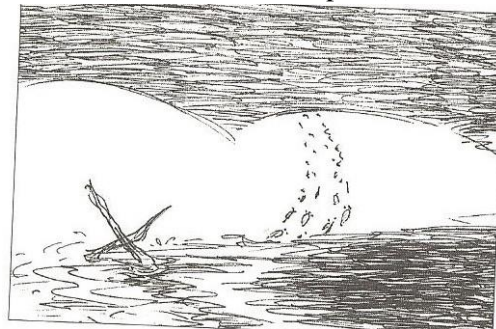


The Girl with Many Eyes (BURTON, 1997, p. 24).

ANEXO B – LÁPIDE DE SAM DO POEMA “THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY”

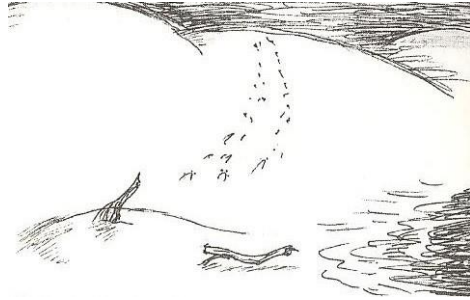


(BURTON, 1997, p. 46).

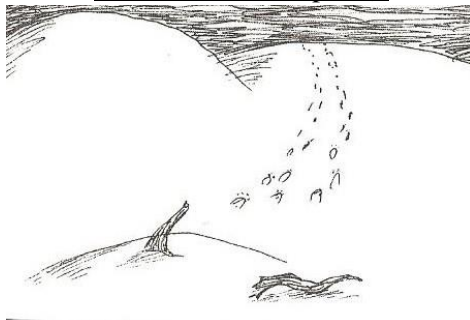


(BURTON, 1997, p. 46).

ANEXO C – LÁPIDE DE SAM JÁ DESTRUÍDA



(BURTON, 1997, p. 48).

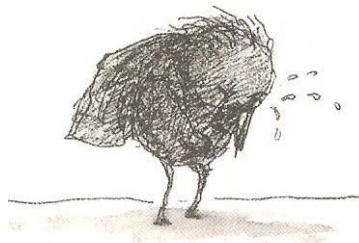


(BURTON, 1997, p. 48).

ANEXO D – IMAGEM DA PERSONAGEM STAIN BOY



(BURTON, 1997, p. 56).

ANEXO E – IMAGEM DE STAIN BOY CHORANDO

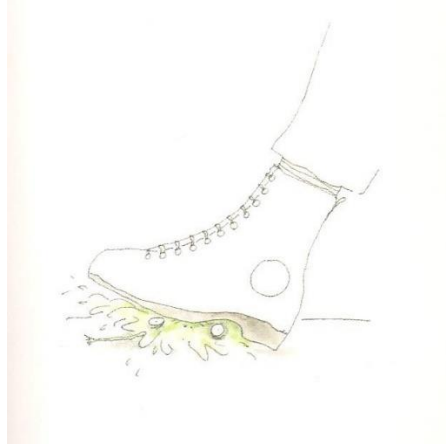
(BURTON, 1997, p. 57).

ANEXO F - ILUSTRAÇÃO DA PERSONAGEM JAMES

(BURTON, 1997, p. 70).

ANEXO G – PERSONAGEM STICK BOY E SUA ÁRVORE DE NATAL

ANEXO H - PERSONAGEM MELON HEAD TENDO A CABEÇA ESMAGADA



(Burton, 1997, p. 95).

ANEXO I – ILUSTRAÇÃO DE JIMMY



(BURTON, 1997, p.100).

ANEXO J – IMAGEM DE SAM NO POEMA “OYSTER BOY STEPS OUT”

(BURTON, 1997, p. 112).