



As Escolhas Fotográficas no Cinema de Tim Burton: Uma Análise Sobre Composição e Enquadramento¹

Gabriela Ferreira GAMBASSI²

Carlos Alberto de SOUZA³

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, PR

Resumo

A presente pesquisa teve como objetivo a análise qualitativa das escolhas cinematográficas (as propriedades fotográficas aplicadas ao cinema) dos filmes do diretor contemporâneo Tim Burton, com ênfase nos enquadramentos, ângulos e composição. Para os propósitos dessa investigação, os filmes analisados foram “Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet” e “A Fantástica Fábrica de Chocolate”, a partir dos quais estabeleceu-se um padrão que pôde ser comprovado em outros filmes do diretor, assim permitindo-se estabelecer as implicações comunicacionais dessas escolhas.

Palavras-chave

Cinema; Cinematografia; Fotografia; Tim Burton.

Introdução

Conhecido por produzir filmes de realismo fantástico e sempre com um leve toque de terror, Timothy Walter Burton já dirigiu mais de 25 produções, entre filmes, curta-metragens, animações em stop-motion e produções para a TV. Com o passar dos anos, Burton desenvolveu marcas registradas que tornam qualquer filme seu facilmente reconhecível, como o uso de jogos de sombras, as parcerias com o ator Johnny Depp e o uso de listras em seus cenários e figurinos.

1. Trabalho apresentado na sub-área temática Comunicação Audiovisual (IJ4) do Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento pertence às atividades do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região sul, em junho de 2015.

2. Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Jornalismo da UEPG – Universidade Estadual de Ponta Grossa. Integrante do grupo de pesquisa Fotojornalismo, Imagem e Tecnologia e do grupo de extensão Fotorreportagem UEPG (Foca Foto). Email: gabyg1612@gmail.com

3. Professor Doutor em Ciências Humanas pela UFSC. Integrante do quadro de docentes de Jornalismo da UEPG. Orientador do trabalho. Email: carlossouza2013@hotmail.com

Analisar os filmes de Burton permitiu o estabelecimento de um padrão de comunicação através das luzes e dos enquadramentos que ele escolhe utilizar. Essa comunicação por ele articulada faz parte da importância do cinema para a sociedade como um todo. Afinal, o cinema, de acordo com KEMP e FREYLING (2011, p. 18), "cria e alimenta, ao mesmo tempo, um apetite pelo espetáculo, oferecendo a oportunidade de se recriar o passado, reimaginar (*sic*) o presente e visualizar o futuro."

Cinema e Fotografia

O Cinema, como apontado por KEMP (2011), surge em 1895 a partir dos irmãos Lumière, que inventaram o cinematógrafo, aparelho que permitia a captação de vários fotogramas em sequência, criando e depois repetindo a ilusão de movimento em frente à lente. Portanto, como afirma MARTINS (2013), "o cinema vem a ser a consecução no tempo da objectividade (*sic*) fotográfica". Então, sendo o cinema nada mais que fotos em sequência, foi natural que as técnicas básicas de fotografia, em particular quanto ao uso da luz e enquadramento, passassem a ser aplicadas também na produção cinematográfica.

No entanto, há uma importante diferença entre o tratamento dado à fotografia pelos fotógrafos e pelos cineastas, fato que leva MASCELLI (1965) a aplicar outro termo para as técnicas fotográficas aplicadas ao cinema: ele a chama de 'cinematografia'. Essa diferença pode ser apontada a partir das necessidades do fotógrafo como definidas por OLIVEIRA e VICENTINI (2009), que afirmam que

Na fotografia, é necessário pensar sempre no observador e transferir para a imagem toda sua sensibilidade, interagindo e imaginando como o receptor reagiria diante daquela cena, transpondo para a fotografia toda a sua expectativa, indignação, ternura e compaixão. Só assim ela se tornará verdadeira e bem próxima do real, transformando-se em uma imagem imortal. (OLIVEIRA e VICENTINI, 2009, p.71)

Enquanto isso, embora o filme também seja um registro (ficcional ou verdadeiro), o essencial é contar uma história, sendo as técnicas fotográficas apenas um auxílio, e não o aspecto mais importante da filmagem, (MASCELLI, 1965) já que nas produções cinematográficas existem escolhas mais deliberadas em relação ao enquadramento e outros aspectos fotográficos para ressaltar pontos da narrativa.

As técnicas cinematográficas baseadas na fotografia surgem já muito cedo dentro das produções de cinema, antes mesmo da década de 20, assim como as técnicas

narrativas, apenas sofisticando-se e ganhando mais agilidade à medida que os equipamentos iam ganhando aprimoramentos (KEMP, 2011). Esses aprimoramentos elevam a importância das câmeras, e KODATO (2010), afirma que

O surgimento de novas tecnologias, as atualizações constantes das câmeras analógicas, o aparecimento de inúmeras câmeras digitais de captação de imagens em movimento, os novos sensores e o aperfeiçoamento das lentes fazem surgir a “câmeramania” (KODATO, 2010, p.9)

A partir do aprimoramento das câmeras, Mascelli enumera aspectos básicos da cinematografia para a exposição de uma narrativa, entre eles a angulação de câmeras, importante pelo fato de que é o que determina o ponto de vista que o espectador terá do que está acontecendo. Vários fatores determinam o posicionamento da câmera em cada cena, mas em qualquer cena

Um ângulo escolhido de modo negligente pode distrair ou confundir o público ao representar a cena de uma maneira que dificulte a compreensão de seu significado. Portanto, a seleção de ângulos de câmera é um fator de extrema importância na construção de um filme que seja interessante do início ao fim (MASCELLI, 1965, p. 17)

Além do ângulo, Mascelli destaca ainda a continuidade, a composição, o corte e os closes como técnicas cinematográficas derivadas da fotografia que influenciam na narrativa fílmicas. A composição cinematográfica difere da fotográfica uma vez que “uma fotografia pode *sugerir* movimento, mas lida apenas com relações espaciais” (MASCELLI, 1965, p. 228). Enquanto isso, o cinema precisa lidar com o espaço e com o tempo. Porém, embora haja essa diferença, também reside aí a semelhança entre a composição da fotografia estática e da fotografia cinematográfica, já que em ambas existe na composição o ato deliberado de posicionar alguém ou algum objeto de forma a receber uma reação do público receptor. Para compor uma cena, há muitos aspectos a serem levados em consideração, entre eles o movimento dos olhos do público e a perspectiva de visão (MASCELLI, 1965).

Dentro dos aspectos de composição, está o enquadramento, aspecto extremamente intrínseco à própria fotografia, já que, assim como para fotos estáticas, na filmagem também “enquadramento é o posicionamento da imagem no quadro” (MASCELLI, 1965, p. 256), e “o fotógrafo precisa estar ciente dos méritos das várias posições no quadro para que possa conferir ênfase dramática da maneira mais conveniente.” (MASCELLI, 1965, p. 257)

A diferença reside no enquadramento de planos em movimento, aspecto que não preocupa fotógrafos de imagens estéticas; No cinema, esse enquadramento é tão

importante quanto o outro, e a maneira como ele será feito está relacionado ao que o diretor deseja passar ao público.

Outra importante técnica fotográfica aplicada pelos cineastas, é o entendimento da luz. O termo ‘fotografia’ significa ‘desenhar com a luz’, e esta é a matéria bruta da visão (LANGFORD, 2009). Uma boa captação de luz é imprescindível para que se capte uma boa fotografia, e o fotógrafo precisa conhecer e tirar vantagem da luz e de seu comportamento na hora de registrar a imagem (REVELL, 2012).

O diretor de fotografia no cinema deve, ainda, descobrir a melhor forma de posicionar a imagem em relação à luz, pois “utilizando a luz seletivamente, você pode revelar alguns aspectos escolhidos de um tema em frente à câmera e suprimir outros.” (LANGFORD, 2009, p.42), assim permitindo ao cineasta influenciar na atmosfera do enredo através da luz usada em seu filme. A fotografia também é importante no cinema porque “os olhos dos espectadores são atraídos para as áreas mais iluminadas, de tonalidade mais clara e mais coloridas de uma imagem” (MASCELLI, 1965, p. 252)

Nesse aspecto, existe também o uso da cor que, quando bem colocada, instiga determinadas reações nos espectadores, podendo ajudar a minimizar certos aspectos e realçar outros em relação ao enredo. Dependendo do brilho, saturação, características fundamentais da cor (fria, quente, primária, secundária), contraste e intensidade, pode-se alcançar o efeito desejado pelo diretor. (PEREIRA e FERREIRA, 2011).

Os cineastas e os recursos de fotografia

Um dos pioneiros em criar narrativas ficcionais utilizando os recursos e descobrindo as técnicas que viriam a definir o cinema mundial foi o ilusionista Georges Méliés (KEMP, 2011), que tinha como ponto chave em seus filmes fantasias mirabolantes (como o curta-metragem *Viagem à Lua*, de 1902, que apresenta o satélite como personagem e mostra, de forma muito avançada para a época, ETs e ‘efeitos especiais’). Outro aspecto importante do cineasta era “seu amor pelo ilusionismo, unindo o fantástico ao macabro” (KEMP, 2011, p. 17) No entanto, embora em muitos aspectos fosse um pioneiro, Méliés nunca conseguiu tirar de seus filmes uma atmosfera teatral.

O legado deixado pelo diretor foi muito vasto; ele influenciou o surrealismo do cinema na década de 20, o diretor David Lynch na década de 80 (KEMP, 2011) e, mais recentemente, o principal representante do cinema que busca unir o macabro ao fantástico é o diretor Tim Burton.

Nascido em 1958, Timothy William Burton (que depois adotaria o nome Tim Burton) começa seus primeiros trabalhos muito jovem, gravando filmes de *stop-motion* no quintal enquanto ainda morava com os pais (GONÇALVES, 2010). Desde criança, sempre foi ligado ao mundo do terror, assistindo filmes de Vincent Price (que mais tarde trabalharia ao seu lado em ‘Edward Mãos de Tesoura’ (1990)) e lendo livros e contos do autor vitoriano Edgar Allan Poe, grande nome da literatura de terror.

Além de Poe e Meliés, Burton também seria influenciado pelo cinema fantástico do começo do século, que traz “cenários distorcidos, expressionistas, do filme, que rejeitavam qualquer pretensão de realismo, as atualizações hiperestilizadas” (KEMP, 2011, p. 42). O filme *O Homem que Ri* (1928) em particular, parece ter influenciado a representação do diretor de alguns de seus personagens com o filme *Batman* (1989), destacando-se o Coringa de Jack Nicholson. Outro aspecto do cinema fantástico presente nos filmes de Burton é “a sensação de que forças sombrias estão assumindo o controle, de que as coisas estão saindo dos eixos e deslizando inexoravelmente rumo a um abismo fatal” (KEMP, 2011, p. 43)

Esse aspecto está muito presente em filmes de Burton; embora eles desenvolvam parte do enredo de forma a apresentar o conflito e expor o humor cínico do diretor, o espectador nunca consegue afastar a sensação de que algo não está certo, destacando-se *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Outro estilo cinematográfico que deixou impressões em Tim Burton e acabou por influenciar seus trabalhos foi o terror gótico desenvolvido em Hollywood na década de 30. Esse foi, por sua vez, derivado do expressionismo alemão, e era composto principalmente por adaptações de romances do período gótico, como *Frankenstein* e *Drácula*. (KEMP, 2011)

Seu primeiro trabalho oficial no mundo cinematográfico foi nos estúdios Disney, onde trabalhou como animador para filmes famosos da companhia nos anos 80. Ainda envolvido com animações, produz o curta *Vincent* (1982), já cheios de elementos que mais tarde se tornariam marcas registradas do diretor. (GONÇALVES, 2010). Burton voltaria aos Estúdios Disney em outras ocasiões, como para produzir sua animação *O Estranho Mundo de Jack* (1993) e filmar sua versão do conto *Alice no País das Maravilhas* (2010).

A partir de 1990, o diretor começa uma parceria bem sucedida com o ator Johnny Depp, que já protagonizou oito de seus filmes. Os dois artistas identificam-se principalmente por terem “uma visão artística muito parecida, um toque de comédia,

loucura e uma paixão pelo submundo” (GONÇALVES, 2010, p. 22). Dos filmes coletados para análise nesse trabalho, ambos são protagonizados por Johnny Depp.

Além das características de seus roteiros, que são em gerais recheados de humor negro e personagens solitárias e esquisitas, Burton também criou para si uma identidade em relação ao estilo visual de seus filmes, com o uso de listras, linhas curvas muito peculiares e maquiagens que aumentem os olhos e a palidez de seus personagens. De fato, o estilo de Burton pode ser definido como ornamental, estilo que

Enfatiza a atenuação dos ângulos agudos com técnicas discursivas que resultam em efeitos cálidos e elegantes. Esse estilo não só é suntuoso sem si mesmo, como também costuma ser associado à riqueza e ao poder. Os efeitos grandiosos que pode produzir constituem um abandono da realidade em favor da decoração teatral e do mundo da fantasia. (DONDIS, 1991, p. 176)

E realmente, é comum para os filmes de Burton que apresentem elementos de realismo fantástico ou pura fantasia. Um dos poucos filmes do cineasta que atém-se à realidade é o musical *Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (2007), mas ele compensa a falta de elementos fantásticos com o uso ainda mais forte de elementos góticos e escuridão na tela. Além da parceria com Johnny Depp, Burton também construiu uma sólida sociedade com o compositor Danny Elfman, responsável pela trilha sonora de quase todos os filmes do cineasta. As trilhas compostas por Elfman sempre contam com coros femininos, um tom levemente macabro e uma atmosfera que remete à circense, adequando-se perfeitamente aos filmes de comédia-horror de Burton (GONÇALVES, 2010).

Técnicas cinematográficas analisadas

Para o desenrolar dessa investigação qualitativa, cinco aspectos cinematográficos foram analisados; quatro deles estão de acordo com as classificações de MASCELLI (1965) e um com a classificação de PEREIRA e FERREIRA (2011).

Os aspectos analisados de acordo com o trabalho de Mascelli foram: os ângulos de câmera e objeto (tipos de ângulos, tipos de plano e tipos de ângulo de objeto), continuidade (tempo, direção, técnicas e transições visuais), closes (também um tipo de ângulo, mas por demais importante para o cinema para ser tratado de forma superficial) e composição (linguagem, formatos, movimento, equilíbrio). A análise baseada em Pereira e Ferreira foi a análise de cor.

A Fantástica Fábrica de Chocolate (2005)

A Fantástica Fábrica de Chocolate, lançado em 2007, trata-se de um *remake* do filme homônimo de 1971 dirigido por Mel Stuart. Os dois filmes são adaptações do livro *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, do autor Roald Dahl. O enredo é focado na história de Charlie Bucket (Freddie Highmore), um menino pobre que, junto com outras cinco crianças, recebe um convite dourado para entrar na misteriosa fábrica de chocolates do doceiro Willy Wonka (Johnny Depp). O filme dura aproximadamente 115 minutos, e encaixa-se nos gêneros aventura e infantil.

Quanto aos aspectos cinematográficos, em quesito de tipos de ângulo o filme apresenta dois; a câmera objetiva, que filma do ponto de vista externo, ou seja, dá ao público a sensação de ser um observador oculto da ação, sem interferir nela; e a câmera subjetiva, onde a sensação é a de se estar experimentando a ação por si próprio. A predominância, no entanto, é da câmera objetiva; a subjetiva aparece apenas em alguns momentos, como na abertura do filme e quando os visitantes da fábrica descem uma cascata de chocolate dentro de um barco, e tem como objetivo comunicacional despertar mais a atenção e o interesse do público, permitindo que este conecte-se de forma mais profunda com a vivência dos personagens.

Entre os planos exibidos no filme, o mais proeminente é o plano geral (PG), que compreende toda a área de ação e determina os elementos presentes na cena. A predominância do plano geral está relacionada ao público-alvo do filme ser o infantil, uma vez que a necessidade de situá-las no espaço da história é constante, considerando que sua capacidade de atenção é mais limitada. O plano médio, que mostra os atores do joelho para cima, também é usado de forma constante, embora menos do que o plano geral.

Ainda em relação aos planos, há um uso grande de closes, quase em sua totalidade mostrando a cabeça e os ombros do ator. Esse tipo de close é o mais predominante não só nos filmes de Burton, mas na indústria cinematográfica em geral. Isso acontece porque esse close permite uma boa visão da emoção interpretada pelo ator sem comprometer o fundo do enquadramento. Além dos closes em pessoa, A Fantástica Fábrica de Chocolate também faz uso frequente de *inserts*, ou seja, closes de objetos, para retratar aspectos da fábrica.

Em relação aos ângulos dos objetos, o filme faz um grande uso das filmagens em plongê (quando a câmera está mais alta do que o objeto enquadrado) e contraplongê

(câmera mais baixa em relação ao objeto), principalmente nos diálogos entre os atores mirins e os adultos. O uso de contraplongê é ainda mais evidente, e trata-se de outra tentativa de relacionar-se com o público infantil, mostrando o mundo de acordo com sua perspectiva, ou seja, sempre olhando para cima para enxergar o rosto dos adultos à sua volta. Por fim em relação a enquadramento, o diretor aproveita-se em vários momentos da regra dos terços da fotografia, escolhendo predominantemente o lado direito para enquadrar os seus centros de interesse.

Em relação à continuidade, o tempo do filme é contemporâneo ao de seu lançamento, constituindo-se em continuidade em tempo presente. Existe a presença de alguns flashbacks, para os quais é usada uma transição visual de dissolução da cena. No resto do filme, não há transições visuais, optando-se pelo uso de cortes secos. Quanto à direção, ela é variável em relação aos momentos do filme. Nas cenas fora da fábrica de chocolate, a direção é predominantemente estática (cenas como pouco movimento); dentro da fábrica, ela é dinâmica e predominantemente neutra (quando o objeto se afasta ou se aproxima da câmera) e contrastante (quando há variação entre o objeto ir da direita para a esquerda ou vice-versa).

A composição também é variável de acordo com as cenas dentro e fora da fábrica, em especial se tratando de linhas. As linhas de composição fora da fábrica são predominantemente retas e horizontais, que transmitem impressão de tranquilidade e força. Porém, ao entrar na fábrica, as linhas retas são substituídas por linhas curvas, tanto suaves quanto acentuadas, e formas radiais (espirais) irregulares, ambas utilizadas para representar alegria, ação e excentricidade, assim diferenciando a fábrica do mundo ao seu redor, dando a entender que trata-se de um lugar surreal. O filme também conta em alguns momentos com um aspecto de composição chamado ‘massa’, ou seja, um grande bloco que domina a tela e passa a impressão de grandeza. Isso é usado para representar a fachada da fábrica de chocolate.

Quanto a movimentos, estão presentes os horizontais, os verticais, circulares e de cascata. Para os horizontais, Burton escolhe a opção não ortodoxa de representa-los da direita para a esquerda, apontando para uma intenção de causar impacto, uma vez que vão contra a corrente, e deixar o público desconfortável, uma marca clara do diretor. Os movimentos verticais são usados, tanto de forma ascendente como descendente, a indicar perigo, poder e peso, embora o movimento ascendente do elevador também seja usado para indicar exaltação.

A iluminação do filme é predominantemente clara, com luz branca permitindo que cada aspecto da cena enquadrada seja bem percebida, transmitindo a impressão de asseio e certeza, especialmente dentro da fábrica. A exceção são as cenas de flashback com o pai de Willy Wonka (Christopher Lee), que aproveitam-se de luz amarela gerada pelas chamas de uma lareira, outro aspecto que deixa o espectador desconfortável. O equilíbrio é de forma geral informal e assimétrico, ou seja, os diferentes lados da cena não têm o mesmo peso. Novamente, o aspecto comunicacional que isso transpira é a excentricidade e o desconforto. As exceções são as sequências musicais, onde os *Oompa-loompas* realizam coreografias que são retratadas na tela de forma equilibrada, o que passa a impressão de sincronismo e igualdade. Embora, em geral, o equilíbrio simétrico passe a impressão de apatia e falta de força, o intenso movimento da cena elimina esse problema.

O aspecto cromático também é interessante; há um contraste forte entre a fábrica e a cidade; enquanto a segunda é monocromática e retratada principalmente em tons matizados, passando a impressão de sutileza, a primeira é muito colorida e com cores intensas e saturadas, passando a impressão de alegria, excentricidade e intensidade.

Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet (2007)

O filme *Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*, lançado em 2007, é uma adaptação do musical composto por Stephen Sondheim, e conta a história de Benjamin Barker (Johnny Depp), um barbeiro que é preso injustamente e volta à Londres em busca de vingança, tendo como sua parceira de crime a Sra. Lovett (Helena Bonham-Carter), dona de uma loja de tortas embaixo da sua barbearia. Com aproximados 120 minutos de duração, o longa-metragem encaixa-se nos gêneros terror e musical.

Desprovido de qualquer elemento fantástico, *Sweeney Todd* é o filme mais realista de Burton, mas também o mais sombrio, aspecto que se reflete nas escolhas cinematográficas presentes no enredo e nos enquadramentos.

Ele utiliza-se de forma praticamente integral da câmera objetiva, a não ser na sequência de abertura, que está desconectada do roteiro principal. O resto do filme é filmado inteiramente no aspecto do observador oculto, colocando o espectador apenas como observador.

O plano predominante em *Sweeney Todd* é o plano médio, em particular a técnica de *two shots*, onde dois atores são retratados conversando e a câmera altera-se

entre a perspectiva de um e de outro. O two-shot de profundidade, predominante no filme, retrata um ator no fundo e outro na frente, oferecendo uma perspectiva mais fácil de ser acompanhada. Essa técnica, eternizada pelo cinema de Hollywood, transmite a mensagem de dinamismo e permite ao público acompanhar de forma integral o diálogo.

Quanto aos closes, o filme utiliza-se muito dos closes *cut-in*, ou seja, quando uma parte do plano anterior é ampliada. Isso é realizado de forma objetiva, ou seja, impessoal, e busca enfatizar um aspecto importante do desenrolar da cena. Um exemplo seria a expressão no rosto de Todd quando o juiz Turpin (Alan Rickman), a pessoa de quem busca vingança, entra em sua barbearia. A cena passa de um plano médio para um close do rosto de Sweeney. Além disso, os closes em Sweeney Todd são predominantemente de cabeça e ombros e de rosto. Esses últimos são usados em especial para enfatizar emoções dos personagens, causando desconforto pela sua duração extensiva e intensidade.

Ainda em enquadramentos, Burton opta pelo uso da regra dos terços para enquadrar seus centros de interesse, colocando-os predominantemente do lado esquerdo da tela. Além disso, em vários momentos ele deixa a regra ainda mais explícita ao utilizar-se de janelas quadriculadas para efetuar a divisão da tela de forma visível ao público, causando ainda mais um direcionamento do olhar.

As sequências musicais utilizam-se da transição entre planos gerais e planos médios. A maioria das canções são em *alegro*, passando a impressão de dinamismo, e contam com bastante movimento, que em geral passa a impressão de desespero e desconforto. O principal exemplo é a canção *Epiphany* (Epifania), presente na metade do filme.

A continuidade do filme se dá no tempo passado em relação à sua data de lançamento, uma vez que se passa no século XIX. *Sweeney Todd* conta com alguns flashbacks, mas não há uso de transição visual para alcança-los. Eles são identificáveis pelo uso de iluminação diferenciada e ausência de falas, uma vez que são relacionados às letras das sequências musicais. Quanto à direção, é predominantemente dinâmica e neutra, apesar do espaço cênico ser praticamente restrito à barbearia e à loja de tortas. Além de dinâmica, é neutra e/ou constante (movimentos em uma única direção).

Quanto à composição, o filme conta predominantemente com linhas retas que sugerem força, e linhas irregulares, que desconcertam o espectador. Existem muitas linhas radiantes e formatos curvos estão muito presentes nas figuras das navalhas de Todd, que ganham uma atenção especial em closes, sendo quase um personagem



próprio. A mesma coisa acontece com o sangue, único aspecto do filme a ter um movimento além do horizontal e/ou circular, apresentando-se sempre em forma de cascata.

Os movimentos do filme são predominantemente horizontais e da esquerda para a direita, uma tentativa de retratar deslocamento, percurso, dinamismo, para não mencionar certo desespero e urgência. Algumas sequências musicais apresentam movimentos circulares em danças.

A iluminação e as cores de *Sweeney Todd* são sombrias. A luz dificilmente alcança todos os pontos da tela, e é geralmente representada por luzes de lareira e/ou lampiões. As cenas externas são as únicas com luz mais intensa, mas nelas o diretor opta pelo uso de roupas de cores sombrias para garantir um tom mais fechado à cena. Aliás, as cores claras em figurinos só são encontradas na personagem Johanna, que está lá para representar o único aspecto inocente de um filme sombrio e pesado. Os outros personagens usam sempre roupas de cores escuras, que contrastam de forma desconfortável com a palidez de suas peles. Além disso, as cores são matizadas e opacas, passando uma impressão de desconexão e sutileza. Do meio até o fim, o único elemento de cor é o sangue das vítimas de Todd, enfatizando ainda mais a sua presença desconcertante em cena.

O longa aproveita-se, em especial mais perto de seu fim, da composição de suspense, onde a real ação não é mostrada, mas sim imaginada pelo espectador enquanto a tela mostra uma cena estática que ‘esconde’ o acontecimento. Isso, é claro, causa no público uma sensação de expectativa e urgência, uma vez que o não mostrar é mais assustador do que o explícito. Outro aspecto marcante da composição do filme é o uso frequente de elementos cênicos como moldura, como a vela do navio ou as flores da feira logo no começo do filme.

Quanto ao equilíbrio, Tim Burton opta pelo equilíbrio assimétrico, sempre colocando mais peso no lado esquerdo da tela, o que não é usual. Isso também desconforta o espectador.



Conclusões

A Fantástica Fábrica de Chocolate e *Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* apresentam diferenças intensas entre seus enredos, gêneros e públicos-alvos. Portanto, é evidente que terão aspectos cinematográficos diferentes.

Sweeney Todd é um filme com um enredo adulto e pesado, que exige uma atenção mais focada. Portanto, Burton opta por opções mais ortodoxas de movimento e ângulos de câmera. *A Fantástica Fábrica*, por sua vez, tem um enredo mais leve e fácil de acompanhar, o que dá ao diretor uma maior liberdade de ser lúdico em seus enquadramentos.

Outra diferença notável está na cor e iluminação dos dois filmes. *A Fantástica Fábrica* é um filme claro, com cores saturadas, diversas e intensas. *Sweeney Todd* é mais modesto nesses aspectos, com poucos elementos de cor e ainda menos pontos de luz.

Apesar disso, é possível identificar aspectos semelhantes nos dois filmes que os identificam como filmes desenvolvidos por Tim Burton e permitem perceber o aspecto comunicacional que o diretor tenta transmitir.

Um deles é o uso intenso de ângulos plongê e contraplongê, que permitem uma certa subjetividade e tornam a cena mais pessoal. Outro aspecto são as peles pálidas em contraste com as roupas, coloridas ou escuras. Burton também usa nos dois filmes a regra dos terços, quase nunca situando seu centro de interesse no centro da imagem. O diretor também tem por costume a direção dinâmica neutra, que indica aproximação ou afastamento do objeto.

As linhas curvas e irregulares também estão presentes nos dois filmes, assim como movimentos horizontais e circulares. Burton também tem preferência pelo equilíbrio informal ou assimétrico, o que talvez seja o aspecto mais importante para entender a intenção dele em seus filmes.

Tim Burton faz diversas escolhas cinematográficas, mas todas elas têm como objetivo principal transmitir excentricidade e desconforto, dois aspectos presentes na própria figura do diretor. Seus filmes buscam esta reação de seu público; a de que fiquem com a sensação de que algo está fora do lugar, está fora do habitual.

Referências Bibliográficas

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p.



MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia:** técnicas de filmagem. 1. Ed. São Paulo: Summus Editora, 2010. 228 p.

REVELL, Jeff. **Exposição:** de simples fotos a grandes imagens. Rio de Janeiro: Alta Books, 2012. 284 p.

OLIVEIRA, Erivan M. **Fotojornalismo:** uma viagem do analógico ao digital. São Paulo: Congage Learning, 2009.

LANGFORD, Michael. **Fotografia básica de Langford:** guia completo para fotógrafos. 8. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2009. 440 p.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 237 p.

GONÇALVES, Thays de O. **O Fantástico Mundo de Tim Burton.** 2010. 34 f. Trabalho de Conclusão do Ensino Médio. COLUSP, São Paulo.

PEREIRA, Inajá Bonnig; FERREIRA, Arnaldo Telles. **A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica.** Unoesc & Ciência - ACHS, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 17-28, ago. 2011. ISSN 2178-3438. Disponível em: <<http://editora.unoesc.edu.br/index.php/achs/article/view/682>>. Acesso em: 28 Abr. 2015.

MARTINS, Célia. **A imagem fotográfica como uma forma de comunicação e construção estética:** apontamentos sobre a fotografia vencedora do World Press Photo 2010. 2013. 21 f. Universidade Fernando Pessoa, Porto.