

O ESTRANHO MUNDO DE TIM BURTON

Influências da literatura gótica e do Expressionismo Alemão em *Edward-Mãos-de-Tesoura* e *Frankweenie*¹

Fabíola Paes de Almeida TARAPANOFF²

FIAM-FAAM-Centro Universitário, São Paulo, SP

RESUMO

Estranho, bizarro e peculiar. O universo de de Tim Burton tem essas características e revelam influência tanto da literatura e do terror gótico quanto do Expressionismo alemão. O presente artigo busca mostrar como essas estéticas influenciam o diretor e traz uma análise em profundidade das obras *Edward Mãos-de-Tesoura* e *Frankweenie*. A fundamentação teórica inclui autores como Paul Woods, Joseph Campbell, Laura Cánepa, Ronald Bergan, Philip Kemp e Mikhail Bakhtin. Os procedimentos metodológicos incluem: levantamento bibliográfico e análise em profundidade das obras mencionadas segundo a Jornada do Herói.

PALAVRAS-CHAVE: Tim Burton; Expressionismo alemão; Gótico; *Edward Mãos-de-Tesoura*; *Frankweenie*.

1. BURTON, UM *OUTSIDER*

Um homem pálido, com aparência frágil, com olhos tristes e com um cabelo que expressava muito mais do que a briga da última noite com o travesseiro [...] Eu lembrei que a primeira coisa que pensei foi: ‘Durma um pouco’, mas eu não podia dizer isso, é claro. [...] As mãos – o jeito como ele as agitava no ar de forma quase incontrolável, nervosamente batendo na mesa, um discurso empolado (um vício que nós compartilhamos), olhos arregalados e focando em lugar nenhum, curiosos, olhos que já tinham visto muito, mas continuavam a devorar tudo. Aquele homem louco e hipersensível era *Edward-Mãos-de-Tesoura*.

O depoimento acima é de Johnny Deep e aparece no prefácio do livro *Burton on Burton* (New York: Faber and Faber, 1995), escrito pelo próprio diretor e descreve sobre o primeiro encontro do ator com o cineasta. Encontro que deu tão certo, que resultaria em uma parceria de décadas. Parceria rara em Hollywood e que talvez se justifique pelas semelhanças entre ambos: olhar triste, mas curioso, certa ingenuidade e

¹ Trabalho apresentado no DT4 - Comunicação Audiovisual, GP Cinema, do XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Professora do curso de Jornalismo do FIAM-FAAM-Centro Universitário. E-mail: fatarapanoff@gmail.com.

um constante sentimento de se sentir deslocado no mundo. Um *outsider*. Como disse Carlos Drummond de Andrade: “Vai ser *gauche* na vida.”

Como explica Paul A. Woods (2015, p.7-8), esse sentimento de não pertencimento, a atmosfera surreal e onírica e a influência do gótico viraram verdadeiras marcas registradas do diretor, que criou um estilo próprio e bastante autoral. Primogênito de Bill Burton e Jean Erickson, Burton era um garoto tímido, mas com uma imaginação tremenda. Em sua opinião a vida em casa e na escola eram difíceis e ele encontrava abrigo em um grupo chamado Ow Shit Studios (O.S.S.) e lendo livros sombrios de Edgard Allan Poe e assistindo a filmes de terror de baixo orçamento, como os de Ed Wood, tema de um dos seus filmes muitos anos depois.

Outra figura do cinema que marcaria muito sua vida é Vicent Price, ator que se tornou conhecido por fazer sempre tipos sombrios e enigmáticos em filmes de terror. Depois de terminar o colegial, Burton ganhou uma bolsa da Disney para estudar no Instituto das Artes da Califórnia, em Valencia, na Califórnia. Ele estudou Animação por três anos e foi contratado pelos Estúdios Walt Disney como aprendiz de animador, trabalhando no desenho *O cão e a raposa*, mas ficou insatisfeito com a direção artística do filme. Nesse período ele fez seus primeiros três curta-metragens: a animação em *stop-motion Vincent* e dois *live-actions: João e Maria* e *Frankenweenie*. O último era uma história de um cachorro morto em um atropelamento e que o menino ressuscita com eletricidade, como no livro *Frankenstein*, de Marry Shelley. Mas a história foi considerada sombria demais pela Disney, resultando na demissão de Burton.

O amor ao horror e o talento para a comédia levaram o diretor três anos depois a dirigir a obra *Os fantasmas de divertem (Beetlejuice)*, que eternizou Michael Keaton como o fantasma zombeteiro que aparecia após ser chamado por três vezes: “Beetlejuice, beetlejuice e beetlejuice!” De acordo com Paul Woods, com o filme:

Burton estava criando seu próprio nicho de juventude gótica. [...] Apesar de os filmes de monstros japoneses serem ridicularizados por seus efeitos especiais baratos, Tim Burton sempre foi um entusiasta do gênero, que conhecia muito bem o potencial onírico da técnica que combinava modelos de *stop-motion* crus e um homem em uma fantasia que dinossauro que cospe fogo. (“Porque eu era um garoto muito quieto”, testemunha Burton e “nem um pouco expressivo em nada do que fazia, aqueles filmes [do *Godzilla*] eram uma forma de me soltar (WOODS, 2015, p.10-11).

Apesar do orçamento baixo, o filme teve uma boa bilheteria e ganhou o *Oscar* de “Melhor Maquiagem”. A obra fez com que o diretor chamasse a atenção de Hollywood e o diretor ganhou um convite irrecusável: dirigir *Batman*, em 1989, com Michael Keaton como protagonista e Jack Nicholson como o Coringa e sua continuação (*Batman – O Retorno*), com Michelle Pfeiffer como a Mulher-Gato e Danny De Vito como o Pinguim.

O estrondoso sucesso dos filmes permitiu que o diretor tivesse mais liberdade e recursos para fazer um projeto pessoal: *Edward Mãos-de-Tesoura* (*Edward Scissorhands*), sobre um rapaz com tesouras no lugar de mãos. Para o projeto foi chamado John Deep, que colaboraria mais sete vezes com o diretor. Quatro anos depois, Deep protagonizou *Ed Wood*, sobre o pior diretor de todos os tempos e em 1996 a obra *Marte ataca!* (*Mars attacks!*), verdadeira carta de amor aos filmes “B” de ficção científica dos anos 1950.

Em 1999, ele filma um clássico do folclore norte-americano: *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (*Sleepy hollow*). Em 2001, ele filma *Planeta dos macacos*, mas a obra fracassa nas bilheterias e não é bem-recebida pela crítica. Dois anos depois, o diretor volta em grande estilo com *Peixe grande* (*Big fish*), bastante elogiado pela crítica especializada. Em 2005, ele lança a readaptação de *A fantástica fábrica de chocolate* e a animação em *stop motion* *A noiva cadáver* (*Corpse bride*), co-dirigida por Mike Johnson. Em 2009, ele adapta o famoso musical da Broadway: *Sweeney Todd, o barbeiro demoníaco da rua Fleet*. Em 2010, outra adaptação baseada na literatura: *Alice no País das Maravilhas*, adaptado das obras de Lewis Carroll: *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*. Mesmo não recebendo boas críticas, faturou 1 bilhão de dólares em todo mundo, sendo o filme considerado de maior sucesso financeiro da carreira de Burton.

Em 2012, o diretor mostra novamente sua incrível produtividade, lançando mais dois filmes: *Sombras da noite* e *Frankweenie*. O primeiro é baseado na novela dos anos 1960 *Dark shadows*, criada por Dan Curtis. O filme fracassou nas bilheterias e dividiu a crítica, mas despertou a curiosidade do público, ao trazer Johnny Depp como o vampiro Barnabas Collins. Já o segundo filme é *Frankweenie*, refilmagem de seu curta-metragem de 1984. A nova versão é em *stop-motion* e em preto-e-branco como seu curta. Em 2014, foi lançado *Grandes olhos* (*Big eyes*), filme de baixo orçamento que mostra uma talentosa artista interpretada por Amy Adams e explorada pelo marido,

Cristoph Waltz, que assumia a autoria de seus quadros. A nova versão é em *stop-motion* e assim como o curta, em preto-e-branco. E em 2014, foi lançado *Grandes olhos*, um filme de baixo orçamento, com Christoph Waltz e Amy Adams no elenco.

A fundamentação teórica inclui autores como Paul Woods, Joseph Campbell, Laura Cánepa, Ronald Bergan, Philip Kemp e Mikhail Bakhtin. Os procedimentos metodológicos incluem: levantamento bibliográfico e análise em profundidade das obras mencionadas segundo a Jornada do Herói. Antes é preciso conhecer melhor duas das principais influências em sua obra: a literatura e o terror góticos e o Expressionismo alemão.

2. INFLUÊNCIA GÓTICA

O termo “gótico” implica uma série de interpretações presentes em quase todos os aspectos da vida cultural e social. Inicialmente o termo gótico é um adjetivo que se refere à tribo dos Godos, povo de cultura germânica que habitava a região do baixo Danúbio, localizados na parte leste (Ostrogodos) e na parte oeste (Visigodos). Como explica Júlio França (2015), “gótico” é um conceito de difícil explicação, mas ele considera quatro sentidos principais:

(i) adjetivo pátrio, que se refere a uma das tribos germânicas responsáveis diretamente pela queda do Império Romano; (ii) o termo depreciativo que os renascentistas utilizaram para nomear a arquitetura da Idade Média; (iii) o estilo dos romances escritos entre o fim do século XVIII e o início do XIX, sobretudo na Inglaterra, notabilizados pela produção do horror e/ou terror como efeito de recepção; (iv) uma subcultura de arte e moda contemporânea, caracterizada pelo apreço pelos temas da melancolia, do horror e da morte. [...] É necessário, em primeiro lugar, entender o Gótico menos como um movimento artístico coerente, restrito a um local e a um momento histórico muito específicos, e muito mais como uma tendência do espírito moderno, que afetou profundamente os modos de pensar, de sentir e de expressar a arte na modernidade (FRANÇA, 2015, online).

Identifica-se seu início na literatura com *O castelo de Otranto*, de Horace Whalpole. Essa publicação apresenta muitas características que se tornariam marca da literatura gótica: cenários medievais (castelos, igrejas, florestas, ruínas), personagens melodramáticos (donzelas, cavaleiros, vilões, os criados) e temas e símbolos recorrentes, como segredos do passado, manuscritos escondidos, profecias e maldições.

A década de 1790 foi o auge da literatura gótica e é nesse período que suas principais obras são escritas, consagrando autores como William Beckford e Ann

Radcliffe. Radcliffe também usou as teorias de Edmund Burke sobre o “sublime” para atingir os efeitos de suspense nas suas histórias. Nas suas obras há descrições de quadros naturais, inspirados na poesia e na pintura. São eles: *O romance na floresta* (1791) e *Os mistérios de Udolpho* (1794). trabalho influenciou a geração subsequente de ilustres escritores, como Sir Walter Scott, Lord Byron e Charlotte Brönte.

Segundo Burke na obra *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*³:

O que quer que seja que sirva para excitar as idéias de dor e perigo, isto é, o que quer que seja de algum modo terrível, ou esteja familiarizado com objetos terríveis ou opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime: isto é, é produtivo da emoção mais forte que a mente é capaz de sentir (BURKE, 1756, p.13).⁴

Com a inquietação e o medo provocados pela Independência dos Estados Unidos, de 1776, a Revolução Francesa, de 1789 e pelas ideias do Iluminismo burguês, o público busca outros termos, voltando-se para os novos paradoxos do racionalismo, gerados pelo crescente desenvolvimento científico. Exemplos de obras desse período (século XIX) são: *Frankenstein* ou *O moderno Prometheus* (1820), escrito em 1818 por Mary Shelley. Esta obra, particularmente, influencia muito o trabalho de Burton e os filmes analisados: *Edward-Mãos de Tesoura* e *Frankweenie*.

Na obra, Shelley conta a histórica de Victor Frankenstein, o cientista que criou uma criatura que rejeita e nunca nomeia, mas que ironicamente vai ser conhecido mundialmente por seu sobrenome. Como explicam Lucia de La Roque e Luiz Antonio Teixeira (2001, p.13), além de condenar o cientista e sua ambição, critica a ciência que avança por terrenos perigosos, que trazem consequências terríveis a todos. Segundo Hindle, na sua introdução à obra:

Como uma fábula de advertência alertando para os perigos que podem ser lançados à sociedade por uma ciência experimental presunçosa, Frankenstein não tem igual. O tema, de arguta inspiração, de uma criatura descontrolada descarregando sua fúria vingativa sobre seu criador cientista e monomaniaco é sustentado de tal forma que o livro

³ BURKE, E. **A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. London: R. and J. Dodsley, 1756. (Parte I, Seção VII, p.13). Livro raro digitalizado e disponível completo em: <https://archive.org/stream/enqphilosophical00burkrich#page/n5/mode/2up>.

⁴ Tradução da autora do trecho: “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime: that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling” (Burke, 1756, Part I, Section VII, p.13).

se torna uma presença singular e inigualável na literatura inglesa (HINDLE apud SHELLEY, 1992, p. vii).

Outras obras representativas desse período são: *O estranho caso do Dr. Jeckill e Mr. Hyde* (1886), as inquietações vitorianas em *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells e *Dracula*, (1897), de Bram Stoker. Um grande autor norte-americano não pode ser esquecido: Edgar Allan Poe. Poe encena a fusão entre o que é aparentemente sobrenatural e a suspeição de uma confusão mental, sendo uma de suas obras mais famosas é o conto *O corvo*. A literatura gótica se apresenta na forma de romances e constitui uma manifestação literária ocorrida especificamente na Inglaterra e compreendida entre 1764 e 1820, ainda que alguns dos seus elementos reapareçam nos séculos posteriores, como no Romantismo e depois no cinema no terror gótico e no Expressionismo alemão.

3. LUZES E SOMBRAS NO CINEMA

Distorção de imagens e de cenários, por meio da maquiagem e da fotografia, o Expressionismo buscava mostrar a forma como seus realizadores expressavam o mundo. Mostra a ideia de um movimento de arte e uma negação do mundo burguês, sendo contrário ao racionalismo moderno e ao trabalho mecânico, combatendo a razão com a fantasia. Apesar da origem do termo “expressão” ter surgido na França, segundo Herbert Read (2001, p.38), quando o pintor Matisse publicou o artigo “Notes d’un peintre” (“Notas de um pintor”), em 25 de dezembro de 1908, na revista *La Grande Revue*, onde cunhou esta palavra dizendo: “O que procuro, acima de tudo, é a expressão”, foi na Alemanha, no entanto, que o movimento ganhou forma por meio de dois movimentos, segundo Behr (2000, p. 8): *Die Brücke*, em Dresden, no ano de 1905 e *Der Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), em Munique, em 1911.

Mas o termo “expressionismo” só se popularizou, de fato, após a divulgação do movimento alemão pelo mundo por meio da criação do jornal *Der Sturm* (*A tormenta*), pelo poeta e escritor Herwarth Walden, no ano de 1910. As primeiras manifestações expressionistas surgiram por meio da pintura, mas acabaram também se estendendo na literatura, música, cinema, teatro, entre outros campos da arte. Vários foram os artistas que contribuíram para a formação desse movimento como: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vicent Van Gogh e Edvard Munch.

Essa “arte de crise” se intensifica na Alemanha com a instalação da frágil República de Weimar após uma guerra perdida e o Tratado de Versalhes, que arruinou com a nação alemã, o que contribuiu com uma proposta estética de enfrentamento da autoridade. Razão pelo qual os nazistas consideraram o Expressionismo decadente.

Essas características seriam traduzidas com sucesso para o cinema: imagens construídas por meio da distorção de cenários e personagens com suas maquiagens marcantes, o uso de cores fortes e que remetiam ao sobrenatural, assim como o jogo de luz e sombra criando contraste. Existia também um retorno ao gótico e uma reação da sociedade ao desolador cenário racionalista moderno, do trabalho mecânico que então se instalava. São abordados temas como a morte, a angústia da grande cidade e o conflito de gerações.

Segundo Laura Cánepa, quando o expressionismo ganhou as telas de cinema, esse movimento já havia sido absorvido pelas artes no país sendo de grande destaque nas galerias de arte e peças de dramaturgos fazendo sucesso nos maiores teatros do país:

O que se conhece por “cinema expressionista alemão”, portanto, é um conjunto de filmes que dividiram um contexto e uma série de referência, mais do que um projeto comum de vanguarda cinematográfica. Pode-se dizer deste cinema que [...] não tinha como única ou maior preocupação trabalhar a expressão livre dos sentimentos envolvidos na concepção das obras, mas, explorar os clichês derivados desse tipo de trabalho artístico em produções cinematográficas industriais feitas com objetivos comerciais bastante claros (CÁNEPA, 2010, p.81).

Um dos filmes que deu origem ao Expressionismo alemão e um grande ciclo de filmes de terror foi *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene. O filme narrava uma história de horror que trazia nas suas imagens muito simbolismo, mostrando sentimentos e intenções dos próprios personagens que não tinham ligação com a realidade. Segundo Kemp (2011, p.44): “os cenários não realísticos, com sombras pintadas e perspectivas distorcidas eram um estratagem para perturbar os espectadores”. No filme o jovem Francis (Friedrich Feher) conta a um homem mais velho sobre acontecimentos que o traumatizaram. Na cidade de Holstenwall ele conhece o Dr. Caligari (Werner Krauss), charlatão que se apresenta em uma feira de variedades com sua atração: o sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt). Na feira, ele faz profecias que se concretizam: de que um homem vai morrer até o final do dia. Isso ocorre porque

Caligari envia Cesare, seu “escravo-zumbi” para matar o homem para que a profecia se concretize. No final, Francis deve buscar resgatar sua namorada Jane (Lil Dagover) e é revelado que é um paciente de um manicômio e que toda a história é um delírio do mesmo. No entanto, o diretor do manicômio é Caligari, deixando em dúvida os espectadores se tudo é fruto da mente de Francis ou realmente aqueles fatos ocorreram.

Esse aspecto de fantasia e onírico é traduzido de forma visual nas ruas tortuosas, nas casas tombadas, cenários assimétricos, contrastes exagerados de sombra e luz. O simbolismo procurava gerar no espectador sentimentos de insegurança e desconforto que contribuíam para potencializar os efeitos do filme. A composição engloba a cenografia, fotografia e *mise-en-scène* (luz, decoração, arquitetura, distribuição das figuras e organização em cena) reforçada pela maquiagem e figurinos estilizados.

Como explica Ronald Bergan (2010, p.26), logo depois outros filmes têm a marca expressionista, mas com cenários realistas. Obras como *Dr. Mabuse, o jogador* (1922), *M. o vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang, acabaram sendo profecias do Terceiro Reich e do nazismo ao trazer personagens sádicos em ambientes de pesadelo.

É importante citar *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau. Segundo Bergan, Murnau fez uma obra-prima do Expressionismo:

Usou a iluminação *chiaroscuro* em *Nosferatu* para estabelecer contrastes entre luz e trevas, natural e sobrenatural, racional e irracional. No centro de tudo, a figura espectral do ator Max Schreck (o primeiro conde Drácula das telas), rebatizado como Orlok para evitar problemas autorais), uma das figuras mais bizarras da história do cinema (BERGAN, 2010, p.26-27).

A tradição romântica também põe em cena o “desdobramento demoníaco” dando aos personagens características especiais e capacidades de assumirem várias identidades ou corpos, sempre com objetivos maléficos. Exemplo disso é *Metropolis* (1926) de Fritz Lang.

O chamado “terror gótico” inspira-se nos clássicos da literatura gótica e no Expressionismo alemão, embora tragam cenários mais realistas. Como explica Kemp, as obras de terror gótico surgem em Hollywood como resposta ao sucesso das obras do Expressionismo na Alemanha. A maioria dos filmes foi produzida pela Universal e marcaram época dois clássicos produzidos em 1931: *Drácula*, de Tod Browning com Bela Lugosi e *Frankenstein*, dirigido por James Whale e com Boris Karloff. Adaptado

do romance de Bram Stoker, *Drácula* traz o ator húngaro Lugosi no papel central, que com sua atuação hipnótica e teatral, marcaram história.

Mas Kemp considera *Frankenstein* o “filme de terror gótico mais famoso e icônico de todos os tempos”:

A história de um cientista, Henry Frankenstein, que realiza a experiência bem-sucedida de reanimar as partes reunidas de vários cadáveres, se concentra no Monstro (Boris Karloff) – uma criatura gentil, porém estabonada, que mata por acidente uma garotinha e então é caçado por habitantes de um vilarejo. Enquanto *Drácula* sintetizava tudo o que o cinema de horror podia fazer, *Frankenstein* acrescentou um novo elemento importante ao gênero: o sentimento de piedade pela figura do monstro, retratado como vítima da sociedade (KEMP, 2011, p.89).

4. ANÁLISE EM PROFUNDIDADE DE EDGARD MÃOS-DE-TESOURA E FRANKWEENIE

Tim Burton se especializou na criação de universos fantásticos e habitados por personagens estranhos, *outsiders*, como os da literatura gótica e do Expressionismo alemão. São obras que mexem com medos humanos, com cenários deformados, ambientes escuros e com interpretação exagerada, bem ao estilo do Expressionismo alemão. O presente artigo busca focar sua atenção na obra *Edward Mãos de Tesoura* e *Frankweenie* e suas relações com a literatura e o terror gótico e o expressionismo alemão.

Para a análise, foi considerada a “Jornada do Herói”, expressão utilizada por Joseph Campbell na obra *O herói de mil faces* (1949). Analisando os mitos de povos antigos, ele percebeu que muitos símbolos são recorrentes e que nascem de uma mesma fonte arquetípica. A aventura do herói pode ser dividida em três grandes blocos: A partida, a iniciação e o retorno. Na partida ele é convocado a deixar o seu cotidiano para cumprir uma missão e precisa buscar o autoconhecimento.

Essa estrutura foi adaptada para o cinema por Christopher Vogler. Conhecendo a obra de Campbell, Vogler começou a utilizar seu método na criação de roteiros para cinema e com o intuito de ensinar a disciplina de Análise de Histórias para seus alunos do Programa de Extensão de Escritores da University of California, Los Angeles (UCLA). Essa experiência serviu de base para o livro *A jornada do escritor: estruturas*

míticas para contadores de histórias e roteiristas, em que simplifica o esquema proposto por Campbell, de 17 passos para 12, divididos em três fases:

- ✓ Primeiro ato (Mundo comum / Chamado à aventura / Recusa do chamado/ Encontro com o mentor / Travessia do primeiro limiar);
- ✓ Segundo ato (Testes, aliados e inimigos / Aproximação da caverna oculta/ Provação suprema e Recompensa)
- ✓ Terceiro Ato (Caminho de volta / Ressurreição e Retorno com o elixir).

Ao analisar *Edward Mãos-de-Tesoura, segundo a Jornada do Herói*, é fácil identificar os 12 passos: Inicialmente Edward vivia em um castelo (“Mundo comum”), sendo “chamado à aventura” com a morte do seu criador. Ele fica com medo de sair do castelo (“recusa ao chamado”), mas uma atendente da Avon, encantada com sua fragilidade, o leva para casa (“Encontro com o mentor” / “Travessia do primeiro limiar”).

Ali Edward enfrenta o desafio e ter uma vida “normal” e acaba se encantando com a filha de Peg, Kim, personagem de Winona Ryder. Ele descobre que as tesouras, que antes eram ameaças, são verdadeiros trunfos e começa a cortar o cabelo de todas as mulheres da vizinhança, faz a tosa de cães e verdadeiras esculturas artísticas em árvores e blocos de gelo. Mas ao se aproximar de Winona, causa a fúria de seu namorado, Jim (Anthony Michael Hall) (“Testes, aliados e inimigos”). E também é perseguido por uma evangélica que vive no local e acha que Edward é uma figura do mal.

Chateado com o fim do namoro, Jim provoca Edward e luta com ele no antigo castelo em que o habitava (“Aproximação da caverna oculta”). Edward o mata por acidente e é perseguido pela população. Mas Kim diz que ele morreu e deixam Edward em paz. Por fim, a história mostra que ele continua fazendo suas belas esculturas no gelo e diz que por isso neva, de forma poética (“Caminho de volta” / “Ressurreição e retorno com o elixir”). Pode ser relacionado ao gótico por sua clara semelhança com a estética desse período: visual sombrio de Edward e com a história *Frankenstein*, de Mary Shelley, tem fortes resquícios dessa literatura e do filme de Whale, como abordagem sobre o tema da morte, personagens conturbados e que buscam se expressar em um mundo intolerante.

Ainda é visível a influência do Expressionismo alemão, que trabalha principalmente a imagem, utilizando o cenário para expressar a dramaticidade.

O personagem de Johnny Depp de *Edward Mãos-de-Tesoura* tem muito em comum com o sonâmbulo Cesare: ambos com roupas escuras, visual *dark*, cabelos escuros, rosto branco com olheiras profundas e certa ingenuidade e sentimento de inadequação perante o mundo. Além disso, o uso de tetos inclinados e cenários distorcidos (reparem que na enorme cama na qual está deitada a menina que ouve a história) parecem ter saído de Caligari.

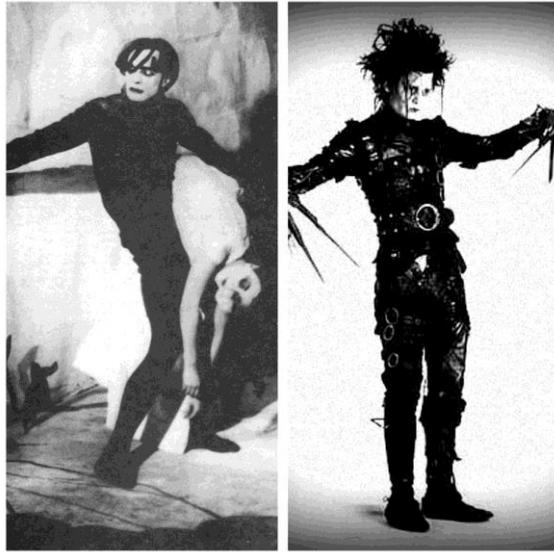


Figura 1. Cesare, de *O gabinete do Dr. Caligari* e Edward, de *Edward Mãos-de-Tesoura*

Também a Jornada do Herói pode ser aplicada a *Frankweenie*. Mesmo com um tema sombrio e sendo a *remake* de um curta realizado por Burton quando trabalhava na Disney em 1984 e que foi considerado pesado demais pelo estúdio, levando à sua demissão, o filme cativa o público infantil, com personagens graciosos, como o cão Sparky e o personagem Victor.

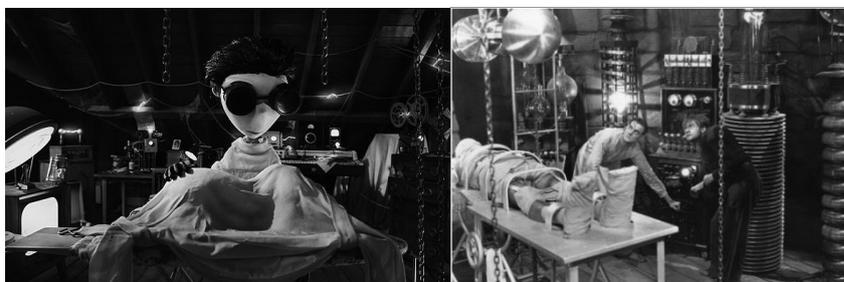
A história mostra o menino Victor (voz de Charlie Tahan) que tem como melhor amigo o cão Sparky, que morre atropelado por um carro. Triste pela morte do cão e influenciado pelas aulas na escola sobre eletricidade, o Sr. Rzykruski, ele pensa em ressuscitá-lo, mas tem medo das consequências (“Chamado à aventura”/“Recusa ao chamado”/“Encontro com o mentor” - professor). Por fim, ele aplica um choque elétrico e traz o cão de volta à vida (“Travessia do primeiro limiar”).

No entanto, o cão não é exatamente igual a quando estava “vivo” e fica difícil esconder de todos seu “experimento”. Os acontecimentos são: Victor para de ir à escola para cuidar de Sparky, que agora se esconde no sótão (casa, rua e sótão) e seus pais

começam a questionar seu comportamento. Sparky aproveita o cochilo do dono para poder sair de casa e assusta a vizinhança, que o considera um monstro. Alguns colegas descobrem o que Victor fez e querem fazer o mesmo para a feira de ciências (“Testes, aliados e inimigos”).

Para que a vizinhança não tema o animal, os pais resolvem apresentá-lo à vizinhança. Mas na noite em que vão fazer isso, Sparky foge e Victor sai à procura do animal (“Aproximação da caverna oculta”). Sparky e Victor então se refugiam em um moinho de vento de um campo de minigolfe. Ao serem encurralados pelos vizinhos, ficam presos quando, acidentalmente, um deles põe fogo no moinho. Os pais de Victor tentam tirá-lo de lá, mas não conseguem. Victor cai em um buraco do moinho e fica inconsciente. Heroicamente, Sparky consegue tirar Victor de dentro do moinho levando-o vivo para seus pais. Mas a estrutura do moinho cede e cai em cima de Sparky, matando-o novamente. Os vizinhos se comovem com a atitude do cachorro e decidem revivê-lo. Com a bateria dos motores de seus carros, os vizinhos formam um círculo em volta de Sparky, que é ligado por fios aos motores que entram em funcionamento e acabam ressuscitando o cachorro novamente, um momento de felicidade a todos. Aparece então a cadela pela qual Sparky se apaixona a primeira vista, levando a um fim clássico (“Caminho de volta”/”Ressurreição” e “Retorno com o elixir”).

Como explica Fabiane Führ (2016), na animação são visíveis as influências da literatura e do terror gótico, principalmente de Frankenstein, como no momento em que Victor dá vida ao cachorro, igual ao filme de Whale. Assim como as homenagens feitas ao diretor, como o “cabelo” da cadela Perséfone, igual ao da atriz de *A noiva de Frankenstein* (EUA, 1935 – Direção: James Whale) e o professor que ensina sobre eletricidade é igual ao ator Vicent Price, grande inspiração de Burton.



Figuras 2 e 3. *Frankweenie e Frankenstein*.

O personagem Victor é alterego de Burton e lembra a imagem de *Edward Mãos-de-Tesoura*, com seu rosto pálido. O personagem Nassor tem características físicas que lembra o *Frankenstein* com o ator Boris Karloff, assim como quando ele é mumificado,

tem-se uma referência ao filme *A múmia*, que também traz Karloff (EUA, 1932 – Direção: Karl Freund).

Há ainda reflexos do Expressionismo alemão, com o uso do preto-e-branco e contraste entre luzes e sombras. Em uma das cenas, há a projeção na parede da sombra de um dos personagens, lembrando claramente o vampiro *Nosferatu*, de Murnau. A personagem que encanta Victor lembra muito a musa de Cesare em *O gabinete do Dr. Caligari*, com seu rosto branco emoldurado por olheiras profundas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um diretor como Tim Burton quando traz essas referências, não procura a mera cópia, mas reelaborar um repertório de vida, recriando um universo próprio, como ele bem fez. Seus filmes são claramente autorais e essa recepção ou identificação das sintonias entre as obras depende do repertório cultural de quem assiste. É inegável a influência do Expressionismo alemão e de obras como *Nosferatu* e *O gabinete do Dr. Caligari* em sua estética e conteúdo, assim como a literatura gótica e romances como *Frankenstein*, de Mary Shelley e o conto *O corvo*, de Edgard Allan Poe, que guardam fortes resquícios do movimento.

Ou seja, essa intertextualidade entre obras e estilos só será compreendida dependendo da atenção do espectador em relação ao filme, do conhecimento sobre os filmes dos diretores e da percepção dos detalhes da estética e do conteúdo apresentados. Uma característica muito própria do cinema é a natureza intersemiótica, pois cada filme se compõe da mistura de linguagens e propõe muitas vezes um diálogo entre autores e ideias. O termo intertextualidade foi adotado por Julia Kristeva na França na década de 1960 a partir do dialogismo de Mikhail Bakhtin, na década de 1920 e pode ser compreendida como a releitura de algo, uma citação/referência, seja de um livro em uma peça de teatro ou filme. A inspiração para Kristeva criar o termo foi Mikhail Bakhtin, filósofo russo da década de 1920, com sua noção de dialogismo.

Para Kristeva, “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo das diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (KRISTEVA, 2005, p. 66). Kristeva explica que Bakhtin foi o primeiro a dizer que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade [...]” (2005, p.68).

E essa intertextualidade depende da percepção de mundo do receptor, que deve ter uma bagagem cultural, pois é o repertório que permite que identifique as sintonias de uma obra presentes em outra. Umberto Eco é um dos autores que abordou a relação do receptor com uma obra de arte. Em *A obra aberta* (São Paulo: Perspectiva, 1976), ele ressalta que:

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) mencionada obra, a forma imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma obra acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma perspectiva individual. Nesse sentido, uma obra de arte, acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade (ECO, 1976, p.40).

Símbolos subjetivos, mitos contemporâneos como Edward, que remetem a ao gótico e ao Expressionismo, mas trazem um frescor de modernidade, reelaboram antigas imagens e histórias, cativando o público contemporâneo com sua mensagem atemporal de mais amor e menos preconceito.

REFERÊNCIAS

- BEHR, S. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, 2ª ed.
- BERGAN, R.. **...ismos para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athenas, 2007.
- CÁNEPA, L. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 55-87.
- DEPP, J. Foreword apud BURTON, Tim & SALISBURY, Mark (Ed.). **Burton on burton**. New York: Faber and Faber, 1995.
- ECO, U. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- HINDLE M. apud SHELLEY. **Frankenstein**. Harmondsworth: Penguin Books, 1992.
- KEMP, P. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

READ, H. **Uma história da pintura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VOGLER, C. **A jornada do escritor: escrituras míticas para escritores (The writer's journey)**. 2nd edition. Studio City, CA: Michael Wise Productions, 1998 - Tradução Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006).

WOODS, P. A. **O estranho mundo de Tim Burton**. Tradução: Cassius Medauar. 2 ed. São Paulo: LeYa, 2015.

Livros e textos presentes em endereços eletrônicos (acesso em: 10 jul.2018).

BURKE, E. **A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. London: R. and J. Dodsley, 1756. (Parte I, Seção VII, p.13). Livro raro digitalizado e disponível completo em: <https://archive.org/stream/enqphilosophical00burkrich#page/n5/mode/2up>.

CÁNEPA, L. Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, nº19, p. 78-89, jul. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2608/2198>. Acesso em: 10 jul.2018.

FRANÇA, J. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)/Brown University/CAPES, 2015. In: **Academia.edu**. Disponível em: https://www.academia.edu/11773782/As_sombras_do_real_a_vis%C3%A3o_de_mundo_g%C3%B3tica_e_as_po%C3%A9ticas_realistas.

FÜRH, F. *Frankweenie*: adaptação fílmica e intertextualidade. In: **XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**. 26 a 28 mai. 2016. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-0129-1.pdf>

GIGLIOTTI, G. C. O uso da iluminação com estética expressionista em filmes da primeira metade do século XX. In: **Revista de Estética e Semiótica**. Brasília: PPG da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UnB). v. 2, n. 2 p. 58-84 jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.gestaoesaude.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/11905>.

ROCQUE, L. de L. e TEIXEIRA, L. A.: *Frankenstein*, de Mary Shelley e *Drácula*, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. **História, Ciências, Saúde — Manguinhos**, vol. VIII(1), 10-34, mar.-jun. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/0D/hcsm/v8n1/a01v08n1.pdf>. Acesso em: 10 jul.2018.

Créditos das imagens (acesso em: 10 jul.2018)

Figura 1. Center for Creative Media – Disponível em: https://centerforcreativemedia.com/wp-content/uploads/2015/01/WorldofLightandShadow_8.jpg.

Figura 2. Frankweenie, de Tim Burton – Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2012/10/frankenstein-de-tim-burton-abre-festival-do-cinema-de-londres.html>

Figura 3. Frankenstein, de James Whale – Disponível em: <https://www.gettyimages.com/photos/divergent---film?sort=mostpopular&mediatype=photography&phrase=divergent%20-%20film>