

## O Conceito de Cinema Limítrofe para Além da Obra de David Lynch:

### Análise das Animações de Tim Burton<sup>1</sup>

Giovana Del Masso SILVEIRA<sup>2</sup>

Rogério FERRARAZ<sup>3</sup>

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

#### RESUMO

Há no cinema de Tim Burton marcas autorais que se repetem e a tendência de trabalhar com contrastes e oposições. Os filmes *Vincent*, *O Estranho Mundo de Jack*, *A Noiva Cadáver* e *Frankenweenie* são animações, dialogam com o público infantil, trazem elementos dos contos de fadas e o típico final feliz, mas são também monocromáticos, resgatam deformações e ambientes fúnebres do expressionismo alemão, a subjetividade e a morbidez da literatura romântica, além de críticas sociais. Com base em tais considerações, essa pesquisa vincula-se ao projeto *Autoria e gêneros no cinema limítrofe de David Lynch*, desenvolvida e supervisionada pelo orientador Rogério Ferraraz, e visa a entender e a expor as significações por trás das linhas de tensão, verificando se as obras de Burton se configuram dentro daquilo que Ferraraz (2003) denominou como *cinema limítrofe*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tim Burton; cinema limítrofe; animação; análise fílmica; gêneros cinematográficos; marcas autorais.

#### INTRODUÇÃO

O conceito de cinema limítrofe se refere a uma proposta fílmica que não tende a determinado polo estético-narrativo ou outro, mas que opera na linha de intersecção entre eles. O resultado é um trabalho entre fronteiras, em que o intermédio de contrastes e analogias explora o meio entre dois opostos, resgatando a força expressiva entre esses limites, o que gera complexidade, múltiplos significados e a arte propriamente dita. Característica correspondente ao cinema de David Lynch, como observado por Ferraraz (2003), estudo que este projeto de pesquisa busca estender ao verificar se o conceito de limítrofe pode também ser aplicado aos trabalhos de outro cineasta, no caso o diretor Tim Burton. Este estudo parte da análise dos seguintes filmes: *Vincent* (1982); *O Estranho Mundo de Jack* (1993); *A Noiva Cadáver* (2005); e *Frankenweenie* (2012).

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 17 a 19 de junho de 2016.

<sup>2</sup> Estudante de graduação do 6º semestre do Curso de Rádio e Tv da Universidade Anhembi Morumbi, e-mail: giovanadms@hotmail.com

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, e-mail: rogerioferraraz@anhembimorumbi.edu.br.

Para investigar essas obras, tem-se como foco a análise de elementos da composição fílmica, entre eles: estética, temática e o perfil dos personagens. Sobre a composição estética vista nos filmes de Burton, a junção dos aspectos ligados à *mise-en-scène* (luz, decoração, arquitetura, distribuição) é elaborada de forma que intensifique o drama, por meio de deformações expressivas. Por vezes, os cenários são associados ao estado emocional de seus personagens. Este uso fantástico dos recursos de cena é também encontrado no cinema expressionista alemão, a partir da década de 20.

Parte da temática recorrente e da elaboração do perfil dos personagens resgata elementos da literatura romântica. Burton agregou desses movimentos a violência, o suspense, o mistério, a rejeição e a morbidez, além de criaturas fantásticas, monstros, atemporalidade, lugares como cemitérios, casas mal-assombradas, florestas desertas e terras distantes. Há em seus filmes referências diretas a clássicos da literatura dos séculos XVII e XIX, como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e aos contos de Edgar Allan Poe, compilados em ‘Histórias extraordinárias’ (1833-1845). Da literatura também é agregada a subjetividade, o sentimentalismo e o exagero.

O ponto-chave desse cinema não está nesses referenciais que ele adota, mas com o que eles são confrontados

Dicotomia e mistura são temas que aparecem com destaque nas obras de arte e nos filmes de Tim Burton [...] que exploram a interação entre o terror e o humor [...] Burton dá equilíbrio entre esses gêneros aparentemente opostos.<sup>4</sup>

É justamente deste conflito equilibrado que o cinema de Burton se destaca e agrada a diversos públicos dentro de uma ampla variação etária.

### **O cinema de Tim Burton**

Há no cinema de Burton uma atmosfera própria, facilmente reconhecível, que combina temas recorrentes, além de técnicas e estilos próprios. Esta combinação se estende à trilha sonora, à narrativa e à iluminação bastante características. Como o próprio diretor afirma: “Creio que minha marca é claramente visível em todos os filmes que faço. Há temas que se repetem de maneira evidente em cada um deles” (TIRARD, 2006, p.220).

---

<sup>4</sup> Texto da exposição “O Mundo de Tim Burton”, organizada pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS) e pela curadora independente Jenny He, em colaboração com a Tim Burton Productions. (Fevereiro-Maio de 2016)

Esta peculiaridade começou a ser identificada nos trabalhos da *Nouvelle Vague*, em que a visão criativa e pessoal do diretor sobressaía no filme, gerando marcas autorais de fácil identificação do autor (MOROZOW, 2010, p.7). Tal teoria foi nomeada pelo crítico americano Andrew Sarris como “*La politique des auteurs*”.

Este tipo de obra cinematográfica, com o “cineasta que expressa a si mesmo através de seus filmes” (BERNARDET, 1994, p.31), somado a uma série de referências e a um tom bastante pessoal, faz dos filmes de Burton experiências inéditas para públicos variados.

As referências presentes nos filmes do diretor são inúmeras e oscilam entre gêneros e estilos opostos, como citou Canepa: “vão dos contos de fadas até o cinema B norte-americano, pulam do expressionismo alemão para os desenhos animados” (CANEPA, 2002, P. 10). Quanto ao tom próprio que Burton traz, há uma ligação entre influências recebidas, sua infância e uma carreira em que arte e vida são intrínsecas.

O estilo do cineasta tornou-se tão consistente e singular que o termo “Burtonesco” foi criado para designar seus trabalhos. Aludindo à subversão e a “imagens que têm raízes em estilos tão variados quanto o surrealismo pop e o expressionismo alemão”<sup>5</sup>.

Burton começou sua carreira como desenhista na Disney, numa época em que o estúdio não ia muito bem, mas ainda assim ele continuou empregado e usava seu tempo livre para desenvolver seus primeiros projetos: *Vincent e Frankenweenie*, curtas que tiveram boa repercussão e culminaram no convite para Burton realizar seu primeiro longa-metragem *As Grandes Aventuras de Pee-Wee* (1985). Desde então ele se envolveu em sucessivos projetos<sup>6</sup>, não só como diretor, mas também como produtor, além de outras contribuições, na elaboração dos enredos por exemplo. Seus filmes se dividem entre: *live-action*, que corresponde à maioria deles; e animações em *stop-motion*, que são o objeto de estudo desta pesquisa.

### **Aprofundando-se nas obras**

A escolha das animações para esta análise se justifica primeiramente pelo conflito de contrastes, isto porque as influências que Burton traz de forma reorganizada para seus filmes têm origens em gêneros como o terror. Mas ao mesmo tempo são

<sup>5</sup> Exposição “O Mundo de Tim Burton” Op.Cit.

<sup>6</sup> Inclusive com lançamentos no ano de 2016 (ano em que este artigo foi concluído), como *Alice através do espelho e O orfanato da Srta. Peregrine para crianças peculiares*.

produções em animação; técnica predominantemente associada ao público infantil; trazem ingredientes dos contos de fadas e aspectos das ilustrações infantis, como as do Dr. Seuss e de outros desenhos animados.

Esta pré-seleção reduz a filmografia de Burton a sete filmes, sendo um deles um curta-metragem. Levando em conta que a intenção desta análise é falar dos contrastes, o longa *James e o Pêssego Gigante* (1996) mostrou-se pouco interessante por se enquadrar muito mais no gênero infantil, e por combinar *live-action* às animações. Outra obra que foi excluída da análise foi *9 A Salvação* (2009), que teve Burton apenas como produtor.

As demais animações foram selecionadas para esta pesquisa, entre elas *Vincent* (1982) e *Frankenweenie* (2012), produzidas, roteirizadas e dirigidas por Burton e *Noiva Cadáver* (2005), produzida e dirigida pelo cineasta. Por fim, inclui-se a esta lista o longa *O Estranho Mundo de Jack* (1993), o qual não foi dirigido por Burton, mas teve a participação ativa do cineasta como produtor e roteirista, além de ter elaborado a estética do filme, o *storyboard* e a modelagem dos personagens<sup>7</sup>.

Para Morozow, um dos resultados positivos que o estilo de construção “Burtonesco” gera é a possibilidade de ser simultaneamente acessível e sofisticado para todos:

It is his attempt to achieve the golden middle, the ideal position in the triangle consisting of the director, the studio and the audience, that makes him simultaneously accessible sophisticated.<sup>8</sup> (MOROZOW, 2010, p. 11).

Baseado nesta dinâmica, Burton também encontrou um meio de abordar temas complexos, de modo a torná-los inteligível para o público infantil, sem criar versões polidas e fáceis de digerir (RAY in GREENHILL, MATRIX, 2010, p. 217), como acontece em muitos contos de fadas. Além disso, ainda que o cineasta se permita ir além das regras do cinema clássico, seus filmes não deixam de atrair grandes públicos e bilheterias.

Alguns autores defendem que é impreciso e equivocado classificar certos filmes como exclusivamente de arte; em que há uma temática séria, que contribui para o amadurecimento intelectual, carrega uma ideologia e possui estética impecável; ou como comercial; filmes associados ao lucro, ao entretenimento e ao espetáculo

---

<sup>7</sup> O envolvimento de Burton neste projeto se revela também nos traços autorais recorrentes em outras de suas obras, como as deformações expressivas, a morbidez, o sobrenatural e os estereótipos românticos de seus personagens. Outro fator que evidencia a participação de Burton nesta animação é a recente mudança no título original de *Nightmare Before Christmas* para *Tim Burton's The Nightmare Before Christmas*.

<sup>8</sup>(Trad. livre: É a sua tentativa de alcançar o meio dourado, a posição ideal no triângulo constituído pelo diretor, o estúdio e a audiência, o que faz dele simultaneamente acessível e sofisticado.)

hollywoodiano (ALVES, LEITE, 2008, P. 3). As filmografias de Tim Burton e David Lynch dão exemplos de que um filme de arte não é necessariamente hermético, e nem o comercial é superficial. O que os cineastas comprovaram é que é possível elaborar um cinema criativo, que se reinventa com base em outras referências e gêneros, vanguardistas por exemplo, ainda que haja certa oposição entre eles, como acontece com o expressionismo e os contos de fadas no caso de Burton, e do cinema experimental com os filmes de gênero no caso de Lynch. Esta técnica singular é o diferencial do trabalho desses cineastas:

Assim como David Lynch, diretor moderno que recria paradigmas do cinema surrealista, Burton atualiza procedimentos expressionistas que o cinema comercial hollywoodiano recria apenas como clichê. (CANEPA, 2002, p. 15).

No entanto, as intenções dos dois diretores ao construir este tipo de obra são distintas. Lynch tende a criar situações de ambiguidade como motivo condutor de boa parte dos seus projetos, enquanto Burton o faz como um complemento, que contribui para o desenvolvimento do enredo, da estética, do perfil dos personagens e das temáticas. Prova disso é que o não entendimento de certas referências não interfere na apreciação do filme, o espectador pode ou não ter em seu repertório noções do que eram os filmes B, nas décadas de 30 e 50, e ainda assim entender longas como *Frankenweenie*.

### ***Vincent***

Este curta é um *stop-motion*<sup>9</sup> realizado em preto e branco e conduzido por uma narração, em voz *off*, de Vincent Price<sup>10</sup>. Vincent Malloy, o protagonista, é o primeiro dos personagens excluídos e incompreendidos de Burton, trata-se de um menino solitário que vê o mundo através de suas fantasias mórbidas.

O enredo é composto pela alternância entre o mundo comum (Vincent é uma criança de sete anos, tem um cachorro chamado Abercrombie, vive com a irmã e sua mãe, a qual tenta trazê-lo para a realidade para que ele se comporte como um menino normal) e o mundo da sua imaginação mórbida (em que ele gostaria de ser Vincent Price, imagina mergulhar sua tia na cera quente e colocá-la em um museu, faz experimentos com seu cachorro para transformá-lo em zumbi, além de sentir-se sozinho

<sup>9</sup> A produção conta com desenhos na película, feitos durante a pós-produção, para simular efeitos especiais.

<sup>10</sup> Vincent Price (1911-1993), ator e narrador americano de destaque no gênero de horror, consagrou-se pela sua atuação em filmes como *House of Wax* (1953) e pela narração do clipe *Thriller* (1982). Além da narração de *Vincent* (1982), o ator trabalhou com Burton em *Edward Mãos de Tesoura* (1990).

e atormentado. Mesmo quando não está envolvido com tais pensamentos macabros Vincent tem devaneios, porque incorpora as histórias de Edgar Allan Poe (seu autor favorito). É quando passa a acreditar que tem uma esposa, que foi enterrada viva, ou que foi possuído por sua casa e não poderá deixá-la nunca mais.

Com base na classificação de curtas-metragens proposta por Vanoye e Goliot-Lété, *Vincent* se enquadra nas categorias de simetria e de simetrias inversas, quando há “o confronto do sonho e da realidade, do desejo com sua realização”. Além disso, o curta se realiza na forma de “repetições, variações e gradações” (VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p. 15). Isso porque não há uma divisão em atos, mas uma narrativa que se repete. Vincent Malloy alterna onze vezes entre o seu estado infantil e o seu universo adulto. Tais repetições revelam realidades opostas (simetrias inversas). Conforme o mundo fantasioso de Vincent reaparece, ele se torna gradualmente mais pessimista e trágico, até terminar com o trecho do poema *The Raven* (1845), de Edgar Allan Poe: “*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor. Shall be lifted-nevermore*”<sup>11</sup>.

No curta, o meio infantil e a comunicação aparecem como temáticas, Vincent é uma criança sozinha e deslocada, que tem dificuldades na interação com a família, portanto se comunica através de fantasias mórbidas (CANEPA, 2002, p. 194). A narrativa do curta tem aspectos cíclicos, se dá por repetições de idas e vindas do real para o imaginário, no entanto torna-se cada vez mais pessimista.

A estética e a definição do perfil do protagonista remetem às típicas referências que Burton traz em seus filmes. Sobre o assunto é dito por exemplo que “*Vincent is also consistently described as having a German Expressionist Style*”<sup>12</sup> (SULLIVAN, 2014, p.48). O que se justifica na sua imaginação mórbida, na dificuldade de adaptação, no ponto de vista interiorizado, nas emoções acentuadas e em sua personalidade dupla com aspectos monstruosos. O expressionismo também se manifesta na estética com os efeitos de luz e sombra, além da cenografia e caracterização distorcidas associadas às alucinações e perturbações mentais.

A literatura romântica pode ser notada nas referências a Edgar Allan Poe: indiretamente, tendo Vincent com características dos heróis românticos (angustiado, sensível, isolado e incompreendido); e diretamente, quando o protagonista acha que sua

<sup>11</sup> (O Corvo. Trad. livre: E a minha alma sai da sombra que está caída e flutua no chão. Não se levantará nunca mais.)

<sup>12</sup> (Trad. livre: Vincent é consistentemente descrito como tendo um estilo expressionista alemão.)

esposa foi enterrada viva ou que está possuído por sua casa (como no conto *A Queda da Casa de Usher*, de 1839), além da citação ao poema *O Corvo*.

Segundo Canepa, neste primeiro trabalho de Tim Burton encontram-se todos os elementos temáticos e estilísticos que fundamentam o restante de sua filmografia. Trata-se de características legitimadas nesta obra e que se repetem nos trabalhos seguintes. Além das já citadas, estão as referências ao horror dos anos 30, os seriados B dos anos 50, *Frankenstein*, os livros dos ilustradores Dr. Seuss e Edward Gorey, e os desenhos animados da UPA e da Hanna-Barbera (CANEPA, 2006, p. 1).

Ainda segundo a autora, este “universo baseado em um conjunto de obras fantásticas (literárias e cinematográficas) que se cruzaram” (CANEPA, 2006, p.6) é um dos aspectos mais importantes da obra de Burton.

### ***O Estranho Mundo de Jack***

Enquanto em *Vincent* a dualidade cria uma linha de tensão característica do cinema limítrofe, em *O Estranho Mundo de Jack* o contraste surge com a comparação de mundos bem diferentes (a cidade do Halloween versus a cidade do Natal) e a questão de ser um filme infantil, dos estúdios Disney, mas com aspectos macabros, semelhantes aos que são vistos em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Este conflito fez com que o lançamento do filme viesse com um aviso aos pais:

The movie is rated PG, maybe because some of the Halloween creatures might be a tad scary for smaller children, but this is the kind of movie older kids will eat up; it has the kind of offbeat, subversive energy that tells them wonderful things are likely to happen. (EBERT, 1993)<sup>13</sup>

O longa é baseado em uma paródia do conto *Night Before Christmas* (1823), de Clement Clarke Moore. Foi produzido por meio da técnica de *stop-motion*<sup>14</sup> e enquadrado nos gêneros: animação, família e fantasia (além de ser musical).

Na trama há mundos diferentes para cada data comemorativa (Natal, Halloween, Páscoa, Ação de Graças, Dia dos Namorados, entre outros) e a porta de acesso para eles fica em meio a uma floresta. O enredo se passa no mundo do Halloween, que tem Jack Skellington, o protagonista, como o rei da festa. Além dele, a cidade é povoada por

<sup>13</sup> (Trad. livre: O filme é classificado como PG [*Parental Guidance*], talvez porque algumas das criaturas do Halloween sejam muito assustadoras para crianças pequenas, mas este é o tipo de filme que as crianças mais velhas vão apreciar, o filme tem uma energia excêntrica e subversiva, que diz a elas que coisas maravilhosas podem acontecer).

<sup>14</sup> Uma novidade na produção foi a criação de cabeças intercambiáveis, conforme a expressão de cada personagem.

seres bizarros, que fazem deste um mundo de monstros (como vampiros, bruxas, fantasmas, múmias, lobisomens, palhaços e um cientista maluco).

Mesmo tendo o prestígio dos monstros do Halloween, Jack começa a não se identificar mais com a data; este é seu primeiro obstáculo, que dá origem ao objeto de busca desse herói: procurar por algo novo, que o complete. Neste contexto ele acaba encontrando as portas de entrada para os mundos das comemorações e visita o Natal, pelo qual se encanta. Jack vê na magia desta data uma forma de se sentir feliz novamente. Ao voltar para o seu mundo, ele propõe que os monstros roubem o Natal e sejam os responsáveis pela data naquele ano. No entanto, para fazê-lo Jack precisa entender o significado desta festa, este é seu novo obstáculo, cuja solução encontrada é sequestrar o Papai Noel.

Sally, uma garota criada em laboratório pelo Dr. Finkelstein, identifica-se com as angústias de Jack e tenta ajudá-lo, ela até alerta o protagonista quando percebe que a ideia do sequestro pode não ser boa. Mas Jack não dá ouvidos e toma o lugar do Papai Noel, enquanto o original fica nas mãos do bicho-papão, o único monstro realmente mau da história.

Porém a tentativa de Jack resulta em fracasso, uma vez que seus presentes são aterrorizantes e causam pânico entre as crianças e seus pais. Ao perceber o erro que cometeu, ele avalia sua situação e reafirma sua origem como rei da festa de Halloween. A história se conclui com Jack resgatando o Papai Noel e tendo um final romântico com Sally. Pode-se dizer que se trata de um final feliz, ainda que baseado em certo conformismo.

### *A Noiva Cadáver*

Neste longa há também uma divisão em dois mundos: o dos vivos e o dos mortos (SULLIVAN, 2014, p.47)<sup>15</sup>. Diferentemente dos contos de fadas, aqui não é a donzela ou o cavaleiro que caem nas garras de um monstro ou bruxa; na verdade, são os monstros que invadem o espaço dos não menos perigosos aristocratas burgueses. Ou seja, há uma “inversão da noção de contos de fada” (MURACA, 2010. p.123), em que os burgueses (vivos) parecem ter menos vitalidade do que os próprios monstros ou fantasmas. Neste longa, Burton trabalha com subversões à medida que a noção de

---

<sup>15</sup> Segundo o autor, tanto Poe quanto Burton costumam dividir o mundo da ficção em duas partes, uma repressiva, baseada no ambiente aristocrático; e outra, colorida e fantástica.

contos de fada é invertida e o terror se torna influência para um filme infantil (censura livre).

Trata-se também de um *stop-motion*<sup>16</sup>, com a mesma classificação do filme anterior, tendo novamente a música como parte do conjunto narrativo. Na trama há um casamento arranjado entre Victor Van Dort, cuja família acabou de enriquecer com a venda de peixes e busca ascensão social, e Victoria Everglot, que pertence a uma família nobre que se tornou pobre e enxerga no casamento a possibilidade de enriquecer novamente. Victor e Victoria se conhecem na véspera do casamento e criam afeição um pelo outro.

No entanto, Victor se atrapalha durante o ensaio da cerimônia, por não conseguir pronunciar seus votos corretamente, e vai até uma floresta onde pode praticá-los em paz. Quando finalmente consegue dizê-lo, superando seu primeiro obstáculo, ele se casa acidentalmente com um cadáver. Trata-se de Emily, uma jovem que morreu enquanto esperava seu namorado na floresta, a intenção do casal era casar-se em segredo, mas ele nunca apareceu e ela foi morta enquanto o esperava.

Com o casamento, Victor é levado para o mundo dos mortos, colorido, animado, repleto de musicalidade e festas, ainda que todos estejam mortos (menos Victor), trata-se de um ambiente acolhedor.

O protagonista até consegue viajar de volta para o mundo dos vivos para explicar o ocorrido, mas é obrigado a voltar. Agora os recém-casados estão angustiados, Emily por descobrir que na verdade é “a outra” na relação, e Victor por estar preso a essa condição (segundo obstáculo). Enquanto isso, os Everglot arrumam um novo noivo para Victoria, e a jovem é obrigada a se casar com o Lorde Barkis. A aparente irreversibilidade deste feito e o afeto criado por Emily levam Victor a aceitar sua condição; é decidido então que ele deve morrer no mundo dos vivos para se casar efetivamente com uma morta.

É instaurado certo caos com a ida de todos os mortos para o mundo dos vivos, os parentes se reencontram e fica evidente o contraste entre os dois lados. Há uma reviravolta na situação quando descobrem que Lorde Barkis é na verdade um golpista, era ele o namorado que abandonou Emily e que agora pretendia matar Victoria, sua nova esposa. Os obstáculos restantes são resolvidos quando após uma batalha entre

---

<sup>16</sup> Neste filme, em vez de a equipe modelar diferentes cabeças para a expressão de cada personagem, como em *O Estranho Mundo de Jack*, as cabeças de cada boneco tinham chaves; quando movimentadas, elas alteravam as expressões faciais, esta técnica deu maior sutileza aos movimentos.

Victor e Barkis o lorde se envenena acidentalmente. Com o feito, Emily se sente livre e permite que Victor também se sinta assim, abrindo mão do casamento. Ela se transforma em borboletas e Victor se casa com Victoria, estabelecendo um final feliz.

### ***Frankenweenie***

O longa de 2012 é um *remake* do curta-metragem homônimo de 1984, também dirigido por Burton. Além da duração, alguns aspectos foram modificados de um filme para o outro. Apesar da semelhança entre os enredos, a versão mais recente ganhou novos cenários e personagens, entre eles o ambiente escolar e os alunos. Outro diferencial é o aprofundamento na trama e no psicológico dos personagens; na nova versão, há mais detalhes e os sentimentos são mais explorados. A maior variação estética entre os filmes é a técnica, enquanto o curta foi filmado em *live-action*, o longa é uma animação 3D, produzida em *stop-motion*. A nova técnica permitiu personagens mais caricatos, com feições exageradas, além de texturas propositalmente ruidosas.

No longa, Victor Frankenstein (homônimo do protagonista no romance de Mary Shelley) é um jovem aspirante a cientista, que perde seu cachorro Sparky em um atropelamento. Inspirado por seu professor, o Sr. Rzykruski, Victor supera seu primeiro obstáculo ressuscitando seu animal de estimação em um experimento durante uma tempestade de raios. No entanto, mesmo tentando manter o feito em segredo, os colegas de Victor descobrem o ocorrido, por meio de Edgar, um dos alunos. Motivados pela competição na feira de ciência e na tentativa de superar o experimento de Victor, outros alunos testam suas invenções, mas o resultado desastroso gera descontentamentos nos pais e a demissão do Sr. Rzykruski.

Por falta de ideias para a feira de ciências, os alunos copiam o experimento e revivem seus animais de estimação já falecidos. A tentativa culmina em desastre, já que a motivação deles não foi nobre como a de Victor, e em vez de trazer os animais de volta à vida os experimentos criam monstros determinados a invadir a cidade e gerar o caos. Instaura-se um novo obstáculo e Victor precisa descobrir um a um como derrotar os monstros, entre eles uma tartaruga gigante, um gato-vampiro, um lobisomem, um hamster-múmia e pequenas criaturas marinhas.

A última das criaturas a ser derrotada é o gato-vampiro, o monstro atrai Persephone (a poodle da vizinha de Victor) para o moinho da cidade, o qual acidentalmente é incendiado; com a ajuda de Sparky, todos conseguem sair do local,

porém o cachorrinho acaba morrendo novamente quando o lugar desaba. Mas graças à ação coletiva dos moradores da cidade, que usam as baterias dos carros para gerar uma forte descarga elétrica, Sparky é ressuscitado pela segunda vez, gerando mais um final feliz.

### **As características e influências recorrentes neste cinema**

Provavelmente a primeira referência que surge neste cinema seja a própria técnica, o *stop-motion*. A possibilidade de capturar um movimento com fotografias a cada frame foi fundamental para o surgimento do cinema. Porém a técnica, tal como vista nos filmes de Burton, deve-se ao trabalho do holandês George Pal, que em 1938 fez o primeiro filme usando o método<sup>17</sup>. Entre as animações pioneiras a trabalhar com influências do expressionismo e da literatura está o curta *The Tell-Tale Heart*, de 1953, que adaptou um conto de Edgar Allan Poe.<sup>18</sup>

Mais do que a técnica a intenção desta pesquisa é abordar as influências ligadas ao conteúdo, que geram os contrastes como:

Filmes de monstros e de ficção científica japoneses, histórias como Godzilla, Mothra, a deusa selvagem [Mosura], Gamera e A Invasão dos Gargântuas, o ator Vincent Price, o poeta Edgar Allan Poe e o diretor Alfred Hitchcock são algumas influências que se somaram mais tarde ao surrealismo, expressionismo alemão, cultura gótica e elementos da cultura pop.<sup>19</sup>

O expressionismo alemão nasce durante a década de 20, em um contexto de desesperança e pessimismo, após a derrota do país na Primeira Guerra. Caracterizam esse cinema as deformações expressivas; os cenários irreais e as maquiagens exageradas; os contrastes de luz e sombra, claro e escuro; a maldade como temática, com personagens perversos e criminosos; o humor cínico; além do fantástico, dos monstros, das emoções acentuadas e da dualidade. Em Burton, as referências a esse cinema se manifestam nas evocações fúnebres e nas atmosferas de pesadelos (como em *Vincent*) e principalmente de forma indireta “através do ambiente repleto da distorção da forma, dos ângulos estranhos e da recorrência de cenários góticos e medievais” (CANEPA, 2002, p. 181).

<sup>17</sup> Pal utilizou bonecos esculpidos em madeira, com cabeças intercambiáveis de acordo com cada expressão (assim como Burton). O projeto intitulado “*La Grande Revue*” foi um comercial de divulgação de rádios Philips.

<sup>18</sup> O curta foi dirigido por Ted Parmelee e produzido pela UPA (United Productions of America), o nome do curta é homônimo ao conto adaptado (em português ‘O Coração Delator’).

<sup>19</sup> Exposição “O Mundo de Tim Burton” Op.Cit.

A tendência expressionista de usar estéticas para traduzir emoções em deformidades pôde ser ampliada com a técnica de animação, a qual permitiu que não só os cenários ganhassem aspectos bizarros e tortuosos, mas também os personagens, principalmente em *A Noiva Cadáver*, quando as feições e corpos ganham proporções irreais. Sobre a tematização da maldade, o bicho-papão, de *O Estranho Mundo de Jack*, exerce o papel do ser impuro de aspecto nojento e humor bizarro.

O perfil dos protagonistas de Burton se delimita muito mais ao gênero romântico da literatura do que aos caricatos personagens expressionistas; são inocentes, desajustados, despertam compreensão e se contrapõem em relação ao restante da sociedade, como o próprio cineasta descreve:

This weird, alternative character that's protecting, that's fighting off things on the world-and has mutated into something that's separate. I just see him as an outside character dealing with the world, in a heightened way.<sup>20</sup> (BRESKIN, 1997, p. 348).

Além do já citado Edgar Allan Poe, Mary Shelley aparece como referência ligada ao movimento romântico e principalmente à questão do monstro com *Frankenstein* (1818)<sup>21</sup>. O clássico da literatura ganhou inúmeras adaptações para o cinema, mas quase sempre a criatura é representada por um ser desumano, violento, incapaz de refletir e que se comunica por grunhidos, diferente do original, que passa por uma trajetória de rejeições e desapontamentos antes de se tornar um assassino. Ainda que na tela não seja viável aprofundar-se no perfil dos personagens, assim como na literatura (CRISTÓFANO, 2010, p. 257), Burton foi um dos poucos a trazer inocência e carisma aos chamados monstros.

Apesar das semelhanças, Vincent é o único dos protagonistas realmente trágico e amante do luto, mesmo que de forma irônica, já que trata-se de uma criança. Nesse sentido os personagens de Burton se aproximam mais do trabalho de ilustradores como Edward Gorey e Dr. Seuss<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> (Trad. livre: Este estranho personagem alternativo que está protegendo, está lutando contra as coisas do mundo - e se transformou em algo à parte. Eu apenas o vejo como um personagem excluído lidando com o mundo, de forma intensificada.)

<sup>21</sup> Entre as animações de Burton, *Frankenweenie* é a que mais se aproxima do original *Frankenstein* por ser baseada no livro, ter a mesma temática, assim como o nome do cientista e a rejeição das pessoas em relação ao seu experimento.

<sup>22</sup> Edward Gorey foi um ilustrador americano que trabalhou com experimentações, arte *nonsense* e aspectos góticos, um de seus trabalhos teve até a participação de Vincent Price. Dr. Seuss, outro ilustrador americano, realizou um trabalho mais voltado para o público infantil, assim como Burton traços curvilíneos e arquiteturas bem elaboradas caracterizam seus desenhos.

Por fim, os contos de fadas se manifestam expressivamente nos finais simbólicos e nas lições ensinadas. Sobre isso, Burton afirma que:

Everything is under the umbrella of life and death and the unknown, and a mixture of good and bad, and funny and sad, and everything at once. It's weirdly complicated. And I find that fairy tales acknowledge that.<sup>23</sup> (BURTON, 1997, p. 347).

Esta referência é empregada de forma bastante consciente pelo cineasta. Suas heroínas se impõem e seus heróis têm o emocional desenvolvido. Além disso, Burton não esconde do universo infantil os obstáculos e maldades do mundo: “*You got to understand, things are not perfect for children. There's a lot of darkness, there's a lot of abstraction. The only way to get through it is to explore it*” (BURTON in BRESKIN, 1997, p.336). Ou seja, sua solução é renovar o modelo de conto de fadas sem criar versões suavizadas, embora haja cautela<sup>24</sup>.

## Conclusão

Existe na filmografia de Tim Burton uma infinidade de aspectos a serem amplamente analisados e discutidos. Aqui a proposta foi resumidamente abordar os traços mais díspares de alguns de seus filmes. Além do rearranjo das referências recuperadas de outros cinemas, nos filmes e obras de arte de Burton se destacam elementos próprios. Entre eles tabus como a morte, o desconhecido e a perda da vitalidade na sociedade, com base em estruturas subjetivas, com personagens anti-heróis, no entanto sensíveis, e estéticas sombrias com iluminação e ângulos de câmera (*plongée* e *contra-plongée*) bastante particulares.

Alguns dos pontos a serem levados em conta antes de classificar os filmes como limítrofes ou não são o gênero (animação) e o público infantil. A animação permite que certos limites sejam ultrapassados sem causar estranhamento. Há nos desenhos animados um distanciamento da realidade e a constante noção de que trata-se de um mundo fantástico ou irreal. Além disso, os filmes destinados ao público infantil estão abertos a certas variações:

They range from comedies to adventure stories, from fairy tales do science fiction, and, apart from the frequent presence of child or

<sup>23</sup> (Trad. livre: Tudo está debaixo do guarda-chuva da vida, da morte e do desconhecido, e da mistura entre o bem e o mau, do engraçado e do triste, e tudo de uma só vez. É estranhamente complicado. E eu acho que os contos de fadas reconhecem isso.)

<sup>24</sup> Mesmo estabelecendo um diálogo aberto com o público infantil, certos cuidados são tomados, Sparky, por exemplo, não aparece morto após seu atropelamento, assim como não é dito que Emily foi assassinada; o fato fica implícito.

---

animal protagonists and slapstick humor as well as magical spectacle.<sup>25</sup> (KRÄMER in NEALE, S, 2002. p. 186).

Ou seja, sendo esta pluralidade pressuposta nesse tipo de filme, *O Estranho Mundo de Jack*, *A Noiva Cadáver* e *Frankenweenie* não se enquadram na definição de cinema limítrofe, isto porque certas variações são aceitas e podem ser entendidas como uma mistura criativa de gêneros, em que os contrastes criados enriquecem as histórias sem gerar linhas de tensão ou ambiguidades. Algumas das referências são empregadas mais com a intenção de homenagear filmes e atores do que interferir nos enredos, como é o caso dos personagens semelhantes a Vincent Price. Isso acontece principalmente em *Frankenweenie*, em que ícones dos filmes B encontram-se recuperados em vários personagens. Outra possível função para a inserção das referências é a aproximação em relação ao público, que, tendo conhecimento desse processo, torna-se cúmplice e participa da história, como acontece com o uso de pastiche<sup>26</sup> (TUDOR in NEALE, 2002, p.113).

O mesmo não acontece em *Vincent*, pois no curta a ambiguidade e as linhas de tensão não são mero complemento ilustrativo, são a essência da história, assim como visto nos trabalhos de David Lynch, em que as fronteiras entre sonho e realidade, consciente e inconsciente são rompidas, deixando um fluxo desconexo de informações. Trata-se de narrativas misturadas de forma incoerente e personagens contraditórios, que povoam o espectador com dúvidas e incertezas. Portanto, assim como a maior parte das produções de Lynch, *Vincent* pode também ser classificado como limítrofe.

Tim Burton cria em seus filmes mundos próprios, pelos quais o espectador é engolido e se depara com situações subversivas e elementos criativos. São experiências por vezes conflituosas e ambíguas, mas singulares e imprevisíveis, em que sempre há algo novo para ser descoberto e explorado.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Mariana de S., LEITE, Gabriela F. Sobre a possibilidade de os filmes comerciais apresentarem características de “filmes de arte” a partir do trabalho do diretor Tim Burton. São Paulo: Revista Anagrama, 2008.

---

<sup>25</sup> (Trad. livre: Eles vão desde comédias a histórias de aventura, de contos de fadas à ficção científica, além da frequente presença de uma criança ou animal como protagonista e do humor pastelão, assim como o espetáculo mágico.)

<sup>26</sup> (Trad. livre: O uso de pastiche e do humor são vistos como uma forma de convidar a audiência a ser cúmplice e autoconsciente.)

BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema - a política dos autores: França, Brasil 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 31.

BRESKIN, David. Tim Burton. Inner Views Filmmakers in Conversation. New York: Da Capo Press, 1997. p.321-364.

CANEPA, Laura Loguercio. O expressionismo no cinema de Tim Burton. 2002. Dissertação (mestrado) - Mestrado em Ciências da comunicação.

\_\_\_\_\_. Vincent: Filme síntese de Tim Burton. São Paulo, 2006.

CRISTÓFANO, Sirlene. O diálogo entre o cinema e a literatura em “Frankenstein”. Mato Grosso: Universidade Federal de Grande Dourados, 2010. 253-265.

EBERT, Roger. Tim Burton’s The Nightmare Before Christmas. Chicago Sun-Times, 1993. disponível em :  
<<http://www.rogerebert.com/reviews/tim-burtons-the-nightmare-before-christmas-1993>>(acessado em 25/04/2016).

EXPOSIÇÃO "O MUNDO DE TIM BURTON". São Paulo: MIS, 2016.

FERRARAZ, Rogério. O cinema limítrofe de David Lynch. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC, 2003.

MOROZOW, Helena Bassil. Tim Burton: the monster of the crowd - a post-Jungian perspective. Nova York: Routledge, 2010.

MURACA, Márcio Henrique. Tim Burton e o Burtonesque: A inversão do conto de fadas. Rio de Janeiro: Revista Semioses, 2010. Volume 01, número 07. pg 118-126.

NEALE, Steve. (org). Genre and Contemporary Hollywood. Londres, Reino Unido: The British Film Institute, 2002.

SULLIVAN, Daniel. “The consolation and dangers of fantasy: Burton”. In MCMAHON, Jennifer L. The Philosophy of Tim Burton. Kentucky, 2014. p. 47-49, p. 60-64.

RAY, Brian. “Tim Burton and the Idea of Fairy Tales”. Em GREENHILL, Pauline. MATRIX, Sidney Eve. Fairy Tale Films: visions of Ambiguity. Utah, 2010. p. 198-200/ 213-218.

TIRARD, Laurent. Grandes diretores de cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 217-227.