

A CRIAÇÃO DO PERSONAGEM NO “FILME DE ARTISTA”: DIVAGAÇÕES SOBRE A OBRA DE TIM BURTON

Maria Angélica Amâncio Santos

RESUMO

O trabalho pretende refletir sobre a obra cinematográfica do diretor norte-americano Tim Burton, em sua relação com a literatura, e destacando sua acuidade na construção de personagens. Para isso, efetua-se um paralelo entre o gênero “livro de artista” e os estudos realizados em Literatura Comparada acerca de artistas que atuam em mais de uma mídia – como William Blake e Wassily Kandinsky –, destacando-se tal justaposição, na contemporaneidade, em obras cinematográficas de diretores como Peter Greenaway, Ingmar Bergman e, em especial, de Tim Burton, na busca de definir a expressão “filme de artista”. Procura-se, ainda, refletir brevemente sobre as mudanças operadas pelo cinema na percepção da arte, bem como sobre as particularidades do cinema de animação. Em um momento posterior, busca-se pensar a transposição intersemiótica, especialmente na transposição do poema “The Nightmare Before Christmas” para o filme homônimo. Mencionam-se outras obras do diretor, mas focalizam-se, além deste filme, a animação “Noiva Cadáver” e o livro de poemas *O triste fim do menino ostra – e outras histórias*, que são, à medida do possível, descritos, com o fim de destacar aspectos relevantes para o encaminhamento desta análise intersemiótica.

Palavras-chave: Tim Burton. Transposição intersemiótica. Personagem. “Filme de artista”.

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est de réfléchir sur l'oeuvre cinématographique du metteur en scène américain Tim Burton et son rapport avec la littérature en mettant en évidence la construction des personnages. Pour cela, on a fait un parallèle entre le "livre d'artiste" et les études réalisées par la Littérature Comparée sur des artistes qui produisent plus d'un type de média, comme William Blake et Wassily Kandinsky – et, actuellement, les metteurs en scène comme Peter Greenaway, Ingmar Bergman et, principalement, Tim Burton, dans le but de définir l'expression "film d'artiste". On veut, aussi, réfléchir en passant sur les changements opérés pour le cinéma dans la perception de l'Art et aussi penser à la transposition inter-sémiotique, spécialement du poème "The Nightmare Before Christmas" au film du même nom.

On utilise d'autres oeuvres de ce metteur en scène, mais surtout "Corpse Bride" et le livre de poèmes *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, que sont, au fur et à mesure du possible, décrits, quand il est important pour le développement de cette analyse inter-sémiotique.

Mots-clés : Tim Burton. Transposition intersémiotique. Personnage. "Film d'artiste".

O livro de artista é uma espécie de livro-objeto, que extrapola a função tradicional do livro, assumindo-se como objeto de arte, único, capaz de mesclar a literatura ao tátil e ao visual. No Brasil, tal gênero artístico relaciona-se fortemente com o concretismo, de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos:

A poesia concreta tira partido da materialidade da linguagem, iniciada por Mallarmé. Faz uma ponte entre a literatura e a arte na medida em que procura a espacialidade visual das palavras e seus signos gráficos. Está contra a narratividade e por essa razão é recusada pelo campo literário.¹

Os estudos comparados realizados no campo da Literatura e outros Sistemas Semióticos vêm desfazendo recusas e tornando cada vez mais abrangente o *corpus* da literatura. Por isso, hoje é cabível pensar no "livro de artista" como objeto de pesquisa, assim como outros gêneros e mídias até pouco tempo atrás segregados do meio literário – tais como o romance gráfico e as produções cinematográficas.

Algumas dessas pesquisas intermídia focalizam a produção de artistas como Wassily Kandinsky e William Blake – pintores-poetas – ou de músicos-escritores, como Chico Buarque de Holanda. Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo entre tal sorte de autor e o gênero do "livro de artista" para se pensar no que poderiam ser chamados "filmes de artista". Nessa categoria, enquadrar-se-iam produções em que as habilidades dos cineastas em outras artes seriam transpostas para o filme. É o que ocorre na obra de diretores como o multimídia Peter Greenaway, o também dramaturgo Ingmar Bergman, Woody Allen – ademais

¹ PANEK, Bernadette. O livro de artista e o museu. Disponível em: <www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/bernadette_pane.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2011.

de cineasta, músico, ator, escritor e roteirista – e o também desenhista, animador e escritor, Tim Burton, cuja obra analisamos neste trabalho.

CINEMA – OU: NUMA ÓTICA TOTALMENTE NOVA, O MUNDO

O cinema representou, para a modernidade, o estopim de uma série de novas invenções, diálogos e *re-visões* do mundo. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin, no subcapítulo curiosamente intitulado “Camundongo Mickey”, ressalta que, ao realizar uma de suas funções sociais mais importantes – a de criar um equilíbrio entre o ser humano e o aparelho –, o cinema possibilitaria ao homem representar não apenas a si mesmo, mas, principalmente, com uma ótica totalmente nova, o mundo:

O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmera com suas interrupções e seus isolamentos, suas imersões e emersões, suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. (BENJAMIN, 1996, p. 189)

Graças à câmera, e a tantos recursos de filmagem, pôde-se ampliar a percepção do homem em relação a cada gesto seu, fazendo-o refletir sobre a fragmentariedade dos mais simples movimentos, os mais curtos, os mais breves. Depois, passou ele a se divertir, brincando com eles, projetando-os ao contrário, alterando a velocidade das ações, fruindo com mais calma cada aceno que o vento provoca nos galhos mais leves das árvores, num outono em *slow motion*.

O homem aprendeu a produzir, com o cinema, sonhos coletivos:

O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro. (BENJAMIN, 1996, p. 190)

Interessante que, ao aludir a esse onírico compartilhado, o pensador alemão busque justo no camundongo mais famoso da Disney um exemplo adequado. Afinal, não deixa de ser curioso como o desenho de um rato que fala, veste-se e age como um ser humano tenha atraído tantas multidões ao cinema. Mais inquietante ainda é o fato de o encantamento não ter se restringido aos primórdios da sétima arte. Ainda hoje as criações da animação – seja ela produzida com arame, computação gráfica, alfinetes – perduram e fascinam, em proporções consideráveis.

Difícil afirmar se todo esse encanto relaciona-se mais ao processo ou ao resultado da distribuição de almas a seres não apenas inanimados como, a princípio, inexistentes. Após descobrir a fragmentariedade dos movimentos, o homem decidiu reconstituí-los, manualmente, *frame a frame*, num gesto capaz de alimentar o sonho de produzir mundos, decorá-los e povoá-los a sua maneira.

Com o cinema de animação, o homem pôde reinventar os gestos mais displicentes, nos seres que ele criou em seu sonho, dando a eles não uma alma qualquer, mas uma parte da sua. Assim como no romance, gênero literário que busca dar, à contingência do mundo, uma forma e um sentido próprios, também o diretor de cinema busca, a começar pela identidade de seus personagens, oferecer ao espectador um diálogo reconfortante com a sua ficção: “[...] o autor de um romance procura transmitir ao leitor uma compreensão dos personagens idêntica à que ele próprio tem dos mesmos e que esta identidade é, em todo caso, o que procura o leitor.” (POUILLON, 1974, p. 51)

O espectador/leitor espera encontrar, nessa relação, o conforto que dificilmente se estabelecerá com outros seres humanos, posto todos já estarem carregados de uma história anterior, na qual jamais poderá se inserir por completo:

[...] nós conseguimos com os personagens o que desejamos realizar com as pessoas [...]. [A] pessoa apresenta-se com um passado irreduzível: por mais distante que remontemos, estaremos sempre ‘depois’. Num romance, pelo contrário, situamo-nos desde logo ‘antes’. (POUILLON, 1974, p. 52)

Os diálogos de expectativa se dão, portanto, em diversas esferas: deseja o autor o conforto de um mundo reconstruído a seu modo; espera também ele

provocar a catarse no espectador; este, por sua vez, anseia a expiação ou a distração pelas ações de uma pessoa ficcional; deseja o personagem a aceitação de quem passa a conhecê-lo.

TIM BURTON, POETA

Nem sempre, porém, o personagem dá ao espectador/leitor toda essa segurança do "antes". Os mais bem construídos, aliás, vêm carregados de vida própria, de um passado, às vezes imbuído em traumas e desilusões, inclusive. No cinema de animação isso se torna ainda mais visível:

Se você quer fazer animação de qualidade, você precisa saber como controlar um mundo inteiro: como fazer um personagem, como torná-lo vivo e feliz ou triste. Você precisa criar quatro paredes ao seu redor, uma paisagem, o sol e a lua – uma vida inteira afinal. Não basta brincar de bonecas – é mais como brincar de Deus. Você deve invadir o interior daquele boneco e, antes de tudo, fazê-lo viver, para, só então, fazê-lo atuar. (SHAW, 2006, p. 1)²

A tarefa de dar alma a seres inanimados, portanto, quando levada a sério, vai muito além da acuidade na movimentação de braços e pernas. É preciso dar uma história ao personagem, medos e dúvidas, desejos e frustrações. Mesmo os vilões mais cáusticos merecem uma origem, que faça soar verossímil toda a sua misantropia, seu egocentrismo, sua maldade.

A capacidade de tornar humanos até os bandidos mais monstruosos, de mesclar qualidades e defeitos, feiura e docilidade no mesmo indivíduo ficcional, parece ser o principal dom do diretor norte-americano Tim Burton – cuja influência da literatura, especialmente a de horror, vislumbra-se, por exemplo, na alusão ao *Frankenstein*, de Mary Shelley, tanto no curta-metragem “Frankweenie” (EUA, 1984) quanto no longa “Edwards, mão de tesoura” (*Edward, Scissorhands*, EUA, 1990). Há, de fato, uma construção psicológica, algo literária dos seus vilões, dos quais o espectador chega mesmo a apiedar-se. É o que acontece em relação ao

² Tradução livre.

principal inimigo de Batman, o Pinguim, quando, no primeiro da aparentemente infinita série de *live actions* sobre o herói (*Batman*, EUA, 1989), o vilão, ainda um bebê, é atirado no rio por seus pais, inconformados com sua desconcertante aparência física. Inesquecível a cena em que seus progenitores, prestes a realizarem o ato da mais terrível espécie de rejeição, ao empurrarem o carrinho negro, totalmente fechado, acabam por cruzar com um outro casal que, lépido, exhibe, em um carrinho de brancura contrastante, seu filho, afortunadamente "normal".

Jogar com as origens, inventar começos é uma das características mais marcantes da obra de Burton. Em seu livro de poemas *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, lançado no Brasil com o título de *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*, é recorrente a temática da criança que destoa dos padrões sociais de beleza e mesmo de normalidade. O Menino Robô, fruto de uma ligação carnal entre a mãe e forno micro-ondas; o Menino Múmia, resultado de uma maldição do Faraó; a Menina Trash que, quando tem a mão pedida em casamento pelo lixeiro Stan, atira-se em um triturador de lixo; e o próprio Menino Ostra, concebido durante a lua-de-mel na ilha de Capri, período de uma dieta recheada de frutos do mar, que acaba sendo devorado pelo próprio pai, após ter sido prescrito pelo médico como excelente afrodisíaco.

O médico fez uma conjectura:
“A fonte não é de todo segura
Mas seu distúrbio pode ter cura.
Está quase provado: comer ostras
Propicia um desempenho sexual extra.
Talvez, devorar seu filho
Ajudar a durar por horas e horas.”

No quarto em que dormia Francisco
Ele foi entrando bem de mansinho
A testa era só suor.
A mentira, ele sabia de cor.
“Você é feliz, filhinho meu?
Você já quis visitar o céu
Ou então ir pro Beleléu?”

Francisco deu duas piscadas
Mas não disse nem um ó.
Papai então, apalpando a faca,
Da gravata desfez o nó.
(BURTON, 2007, p. 55)

Os poemas assustam e fascinam o leitor, que não entende a naturalidade e a leveza com que o narrador conduz as pequenas histórias. Rimas bem humoradas e situações inusitadas - como o desfecho do Menino Múmia, que, em uma festa mexicana, é confundido com uma *piñata* e acaba destroçado a golpes de um taco de *baseball* - associam-se às ilustrações do próprio Burton, resvalando em um tom de profunda melancolia, após a descrição de cada um dos desafortunados meninos e meninas. Os traços dos desenhos são imprecisos, como se apenas rascunhados, e há em comum, entre todos os personagens, grandes olhos tristes e circulares, numa súplica que percorre o espaço para além das páginas. Ao leitor fica a sensação de que aquelas crianças fictícias lhe pedem ajuda, um esforço que seja em compreendê-las.

A preocupação em contextualizar as atitudes dos personagens, dar-lhes uma história e carregá-las de profundidade psicológica ecoa a forte relação com a literatura e a veia poética de Tim Burton.

A primeira grande animação de sucesso atribuída a ele, "O estranho mundo de Jack" (*The Nightmare Before Christmas*, EUA, 1993) – dirigido por Henry Selick, mas produzido por Burton – parte do poema homônimo, de sua autoria. Com trinta e seis estrofes em versos livres, porém rimados, o texto narra a decisão do personagem central, Jack Skellington, de tomar o lugar de Papai Noel por uma vez, no intuito de poupar-lhe o trabalho que desempenha, infalivelmente, todos os anos.

Jack related to Santa his masterful plan:
"My dear Mr. Claus, I think it's a crime
That you've got to be Santa all of the time!
But now I will give presents, and I will spread cheer.
We're changing places I'm Santa this year.
It is I who will say Merry Christmas to you!
So you may lie in my coffin, creak doors, and yell, 'Boo!'
And please, Mr. Claus, don't think ill of my plan.
For I'll do the best Santa job that I can."³

Note-se que o poema-narrativo abre espaço para o discurso direto,

³ Disponível em: <<http://www.tim-burton.net/1982/01/nightmare-before-christmas-le-poeme-original>>. Acesso em: 04 abr. 2011. Devido às possíveis perdas com a tradução, preferiu-se mantê-lo no original, em inglês.

dando voz própria aos personagens, em especial ao protagonista. No filme, várias dessas falas são mantidas, bem como o enredo original e as descrições de cenário e personagens. Ocorre, porém, o que é evidente, a extrapolação do texto e sua suplementação pelos recursos peculiares à mídia cinematográfica.

Burton, juntamente ao diretor Henry Selick, opera, portanto, uma sorte de transposição intersemiótica, que consiste em “passar de um modo de expressão estética a outro (do pictural ao literário, ao musical, etc., ou inversamente).” (HOEK, 2006, p. 168) Neste caso, amplia-se o mérito da transposição, uma vez tratar-se o texto-fonte de um poema, gênero que tanta dificuldade gera às traduções interlinguais, mais no nível literário do que no linguístico propriamente.

Encontrar equivalentes em um sistema semiótico diferente pode ser mais difícil, e os sacrifícios podem ser ainda maiores (e, às vezes, os ganhos mais espetaculares), porém uma transposição intersemiótica bem sucedida não deve ser considerada menos possível do que uma tradução interlingual bem sucedida de um poema. (CLÜVER, 2006, p. 118)

O que garante o sucesso dessa transposição em particular está não na total correspondência – que, além de impossível, não tem por que ser desejada –, mas nas escolhas sobre o que se deve perder, ganhar e, sobretudo, manter, na passagem de uma mídia para outra, em gêneros tão particulares: do poema-narrativo para a animação em *stop motion*.

O ESPAÇO-LIMITE ENTRE SONHO E PESADELO

Algo que, sem dúvida, se mantém nessa transposição é a estética, a compleição física típica dos personagens de Tim Burton – delineados tanto nos poemas e visíveis em suas produções cinematográficas: esqueléticos, pálidos, olhos desproporcionalmente grandes. É seguindo essa estética, por exemplo, que Sally, a boneca de pano construída segundo o molde de um Frankenstein, consegue, com a docilidade de seus olhos enormes, conquistar não apenas Jack Skellington, como também o coração dos espectadores, em "O estranho mundo de Jack", filme

dirigido por Henry Selick, e produzido por Tim Burton, a partir de seu poema homônimo. A técnica empregada, o *stop motion*, corrobora com a especialidade de Burton, de dar vida própria a suas criações e criaturas. O espectador que, pelo menos uma vez em toda a sua existência, já tenha brincado de bonecas, abstraído dimensões e limitações materiais, não tem dificuldade em aceitar o comportamento dos personagens, por mais bizarro ele possa parecer às vezes.

E fato é que o bizarro, o estranho são ingredientes indispensáveis para uma trama em que o protagonista é um esqueleto simpático, que descobre o Natal e que decide dar férias a Papai Noel, fazendo o seu trabalho naquele ano. Jack é o monstro mais assustador na Cidade do Halloween. É ele quem toma ali todas as resoluções, sendo adorado por todos os seus conterrâneos e colaborando sempre com o desajeitado prefeito, que, em uma possível crítica à organização de certos sistemas políticos, nada mais é do que uma figura "decorativa". O boneco que representa o prefeito possui curiosamente duas faces na mesma cabeça - uma exageradamente sorridente; a outra, aterrorizada - de que ele se utiliza dependendo da situação. As demais criaturas na cidade são monstros deformados, bruxas e vampiros, que, entretanto, não querem fazer o mal: o ato de assustar é considerado parte da ordem natural das coisas, sem a qual a festa do Halloween, equivalente à Páscoa e ao Dia de Ação de Graças, por exemplo, não teria o mesmo destaque nos calendários. Todos eles trabalham arduamente, inclusive, no intuito de contribuir para a realização do sonho de Natal de Jack. Há, contudo, um personagem que faz as vezes de antagonista: o Bicho Papão, uma espécie de saco de estopa recheado de vermes e micróbios coloridos, que, como o próprio nome já diz, quer devorar tudo e todos - inclusive, o Papai Noel.

Burton sabe que os bonecos podem causar o mais genuíno sentimento de pânico - e o cinema já abusou dessa possibilidade, com filmes de gosto duvidoso, como "Brinquedo Assassino" (*Child's Play*, EUA, 1988, de Tom Holland) -, mas podem também gerar o mais profundo nível de correspondência e encantamento. Cabe a Sally, a moça-frankenstein, a Zero, o cãozinho fantasma, e ao próprio Jack, a apreensão do carinho do espectador. Delicada arte a da constituição desses personagens: não poderiam ser belos, posto tratem-se de moradores da Cidade do Halloween, vindos ao mundo exclusivamente para assustar, mas também

não poderiam ser a tal ponto horrendos que o espectador não conseguisse, em nenhuma proporção, identificar-se com eles. Assim, há, nesses três, aspectos de maior familiaridade com o mundo dito real. Sally chega a ter ares de sensualidade, corroborando com o humor negro da trama: em determinada cena, ela distrai o Bicho Papão, ao seduzi-lo com uma das pernas descosturada do próprio corpo. Além disso, ela se apaixona por Jack, preocupa-se com ele e tem papel fundamental no sucesso do protagonista, no desfecho. É quando, aliás, ocorre entre eles o tão aguardado beijo de amor, que se dá estrategicamente diante da lua, gigantesca e iluminada, em uma cena que nada deixa a desejar às melhores comédias românticas de Hollywood.

Está em Jack, entretanto, a maior responsabilidade pela graciosidade da história. São suas angústias que geram os principais fatos do enredo. No poema do diretor, que dá origem ao filme, ele confessa:

I'm sick of the scaring, the terror, the fright.
I'm tired of being something that goes bump in the night.
I'm bored with leering my horrible glances,
And my feet hurt from dancing those skeleton dances.
I don't like graveyards, and I need something new.
There must be more to live than just yelling,
'Boo!⁴

É buscando o novo que ele convence sua cidade inteira a dar um merecido descanso ao Papai Noel, realizando a festa de Natal naquele ano. Ele se veste como o Bom Velhinho, sobe em trenó conduzido por renas cadavéricas, e leva, de casa em casa, um presente especial para cada criança do planeta. Algo, entretanto, destrói suas pretensões: o relativismo. Os brinquedos assustadores, que os monstros do Halloween haviam produzido com tanto afeto, em nada agradam os garotos humanos, que esperam bonequinhos de bochecha rosada e carrinhos de controle remoto. Jack acaba sendo atingido por disparos, que ele a princípio pensa serem fogos de artifício, e despenca, alegoricamente nos braços da estátua de um anjo, no cemitério. Em um breve instante, o personagem é enquadrado exatamente entre o par de asas, como se houvesse nele também um aspecto angelical. É típico

⁴ Disponível em: <<http://www.tim-burton.net/1982/01/nightmare-before-christmas-le-poeme-original>>. Acesso em: 04 abr. 2011.

de Tim Burton manipular esses contrastes aparentemente não associáveis, unindo o belo e o grotesco no mesmo *frame*. O título original do filme já possibilita essa leitura: o pesadelo (*nightmare*) pode significar, para as crianças humanas, os presentes macabros trazidos pelo Papai Noel impostor, antes do verdadeiro Natal (*before Christmas*), quando a ordem é restituída, com todos os pisca-piscas a que se tem direito. Entretanto, esse “pesadelo” é justamente o devaneio de Jack, que, por ser *a priori* um monstro temível, não pode gerar o que se entende por “sonho”. Há, todavia, em suas intenções, muito mais bondade e beleza do que em muitos dos desejos e das realizações que se dão, a todo momento, neste mundo que, à primeira vista, nada tem de estranho.

ATÉ QUE A MORTE OS SEPARE

É também operando dicotomias que Burton orchestra outro longa-metragem em *stop motion*: “A Noiva Cadáver” (*Corpse Bride*, EUA, 2005). Na trama, a jovem Victoria Everglot, filha de aristocratas falidos, é prometida em casamento a Victor, o herdeiro de uma família de emergentes vendedores de peixe. Os nomes dos protagonistas e a caracterização do espaço remetem à Era Vitoriana, mas a crítica a uma sociedade baseada nas aparências e no poder aquisitivo é deveras atual. No filme, entretanto, traços de humor, uma trilha sonora pontual (composta pelo ex-líder do grupo Oingo Bongo, Danny Elfman) e a sensibilidade do casal Victor e Victoria dão, a esse aspecto realista da sociedade representada, uma leveza contundente. A cerimônia já está prestes a acontecer quando os dois, finalmente, conhecem-se e, para sua felicidade, apaixonam-se à primeira vista – ou, mais especificamente, à primeira canção tocada ao piano, pelo rapaz, a qual servirá de música-tema para toda a trama. A cena do encontro impressiona pelo realismo, pela delicadeza das ações dos bonecos, pessoas de tão invejável inocência.

A estetização dos personagens, especialmente dos protagonistas, reitera as preferências do diretor: são altos, esguios, com pés minúsculos. Isso gerou a necessidade de se elaborarem eficientes sistemas de suporte e mecanismos

que facilitassem o movimento e que dessem a ele a verossimilhança e o andamento desejados. É interessante ressaltar, aliás, como o andar ritmado e as silhuetas dos demais personagens são capazes de refletir sua função e sua personalidade. O corpo do jornaleiro, por exemplo, tem exatamente o formato de um sino. A mãe de Victoria, Maudeline, é excessivamente alta e tem no semblante toda a severidade de uma mulher tristemente aristocrática; ela não precisa dizer sequer uma palavra, seu porte e suas feições já a declaram por inteiro.

Novamente têm os personagens centrais olhos gigantescos, dotados da mesma expressão de súplica encontrada nas ilustrações dos garotos-aberração de *O triste fim do pequeno menino Ostra* e nos habitantes da Cidade do Halloween. Diferentemente dos bonecos de “O estranho mundo de Jack”, entretanto, nesse longa os personagens centrais ganham rostos mecânicos, o que amplia consideravelmente seu nível de expressão. Jack Skellington, por exemplo, em determinadas cenas soava mais assustador do que pretendia o enredo, devido à limitação dos rostos disponíveis para *replacement*.

É da própria Noiva (Cadáver), contudo, a mais notável das caracterizações. Assim como os protagonistas da Cidade do Halloween, ela repousa no espaço tênue que separa o espanto de uma beleza terna. Não é ainda uma caveira por completo, tem as formas femininas, os lábios bem delineados e uma camada algo falha de epiderme revestindo o seu corpo. E ela chora. Está morta, mas sofre de amor. E canta, com a voz melodiosa das mais encantadoras mocinhas, que seu coração, embora não mais palpita, está realmente partido. É de sua doçura e de sua tragédia que nasce a empatia no espectador.

Na cena na qual é despertada a noiva, que há muito ansiava por alguém que a resgatasse do abandono a que o pretendente mal-caráter a relegara, o desastrado Victor ensaia seus votos de casamento no meio do bosque. Sem reação diante do mal-entendido, da euforia da noiva, o protagonista acaba, por casualidade, casado, descendo então ao Mundo dos Mortos. Ali é recebido com uma grande festa, num cenário alegre e colorido – em evidente contraste com o Mundo dos Vivos, de um constante cinza taciturno. Ali, há música e bebida, dança e “vida” sem moderação: as caveiras fazem percussão dos próprios ossos, é uma cabeça decepada o chefe dos garçons e todos são livres para serem o que quiserem,

sem as amarras das aparências.

Um grupo de viúvas negras, fazendo as vezes dos esquilos e passarinhos da Disney, chega a preparar o traje do noivo, que precisa consumir seu casamento, aceitando a morte para unir-se a uma noiva cadáver. Para isso, eles precisam realizar a cerimônia *upstairs*, ou seja, no Mundo dos Vivos. O encontro entre essas duas esferas consome a crítica sempre presente à estratificação social: a classe “de cima”, aristocrática e fria, opõe-se às classes “de baixo”, onde, apesar das restrições orçamentárias, sobra entusiasmo e bom humor. Esse contraste é percebido também na maneira de certos personagens em lidar com situações consideradas cruciais: enquanto, à porta do templo, o Pastor Galswells brada, tentando expulsar os “demônios do inferno” para seu suposto lugar de origem, um dos vibrantes esqueletos lhe pede, obsequioso: “Calma! Nós estamos em uma igreja.”

O espanto gerado no momento do encontro entre esses dois mundos assume duas faces: há o susto pela semelhança, já que ainda há esperança, desilusões, e toda sorte de sentimentos genuinamente humanos naqueles esqueletos, cadáveres e seus vermes parasitas; e há o horror da diferença dos valores perdidos: os mortos são muito mais vibrantes, felizes e confiáveis do que os vivos.

PÉROLAS AOS PORCOS?

A influência da literatura é um aspecto importante da obra do diretor-desenhista-animador-escritor, Tim Burton. Porém, mais do que isso, o que se procurou mostrar neste ensaio foi sua acuidade na construção do personagem, uma peculiaridade de gêneros literários como o romance e a novela, de que o Cinema se apropria quando da produção de filmes que, mesmo atuando em parte adequados à indústria do entretenimento e das bilheterias, conseguem ultrapassar esse estatuto e configurarem-se como obras pertencentes a uma espécie de “entretenimento inteligente”.

Nestor Canclini, em “A intimidade coletiva”, afirma que o espectador é uma invenção do século XX, que aprendeu a “passar da intimidade da projeção ao intercâmbio de impressões e à celebração gregária dos astros.” (CANCLINI, 1999, p. 201).

Os astros de Tim Burton são uma galeria de personagens incompreendidos e desajustados, que sonham e se esforçam por encontrar aceitação num mundo que os marginaliza e pune por uma diferença de que não são culpados. Eles, entretanto, não desistem. Continuam, distribuindo, muitas vezes, pérolas aos porcos.

Ao espectador/leitor mais atento cabe enxergar nesses heróis – como outrora se enxergava nos personagens animais das fábulas infantis – um lado seu de que se esquecera, um lado do outro que ignorava, um lado do mundo que fingia desconhecer. Ele deve fluir com o filme, refazendo-o e, ao mesmo tempo, reconstruindo-se, pois “nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-construídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito” (STAM, 2000, p. 256).

No último poema do livro *O triste fim do pequeno menino Ostra*, o garoto sai para passear. É noite de Halloween. No desenho, ele tem nas mãos a sacola aberta que anseia, sob a ameaça de travessuras, por uma grande quantidade de doces. O último verso diz: “O Menino Ostra se fantasiou de ser humano”. Ele sorri com timidez, como se aguardasse a legitimação do leitor para o seu devaneio: ao menos na noite em que as pessoas “normais” têm pesadelos, ele quer ser compreendido. Ele espera, como todos as criaturas diferentes – Jack, Sally, a Noiva Cadáver – que alguém no mundo se dedique a encontrar as pérolas escondidas dentro de seus olhos de súplica.

Tal verossimilhança no apelo só pode ser mesmo obra de artista.

REREFÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. *O entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 10ª impressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BURTON, Tim. *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*. Trad.: Márcio Suzuki. São Paulo: Girafinha, 2007.

CLUVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: USP, 1974.

SHAW, Susannah. *Stop Motion: Craft Skills for Model Animation*. 3th ed. Burlington (EUA): Elsevier Ltd, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

Filmografia

A NOIVA CADÁVER. Direção: Tim Burton. São Paulo: Warner Home Video, 2005. 1 DVD (77 min.), son., color., legendado. Tradução de: *Corpse Bride*.

BATMAN. Direção: Tim Burton. São Paulo: Warner Home Vídeo, 1989. 1 DVD (126 min.), son., color., legendado.

BRINQUEDO ASSASSINO. Direção: Tom Holland. São Paulo: Fox Home Entertainment, 1988. 1 DVD (87 min.), son., color., legendado. Tradução de: *Child's Play*.

EDWARD MÃOS DE TESOURA. Direção: Tim Burton. São Paulo: Fox Home Entertainment, 1990. 1 DVD (104 min.), son., color., legendado. Tradução de: *Edward Scissorhands*.

O ESTRANHO MUNDO DE JACK. Direção: Tim Burton. São Paulo: Walt Disney, 1993. 1 DVD (77 min.), son., color., legendado. Tradução de: *The Nightmare Before Christmas*.

Internet

Nightmare Before Christmas: le poème original. Disponível em: <www.tim-burton.net/1982/01/nightmare-before-christmas-le-poeme-original>. Acesso em: 04 abr. 2011.

BURTON, Tim. The Tim Burton Gallery. Disponível em: <www.timburton.com>. Acesso em: 07 abr. 2011.

PANEK, Bernadette. O livro de artista e o museu. Disponível em: <www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/bernadette_panek.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2011.