

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

**CONTO DE FADAS EM TIM BURTON: MATERIALIZAÇÃO
SUBJETIVA NA RETOMADA DE ASPECTOS DOS CONTOS
TRADICIONAIS**

Marina Abud Ferreira de Camargo Pires

Juiz de Fora

2019

Universidade Federal de Juiz de Fora
Instituto de Artes e Design
Bacharelado em Cinema e Audiovisual

**CONTO DE FADAS EM TIM BURTON: MATERIALIZAÇÃO
SUBJETIVA NA RETOMADA DE ASPECTOS DOS CONTOS
TRADICIONAIS**

Marina Abud Ferreira de Camargo Pires

Trabalho de Conclusão de Curso em
Bacharelado em Cinema e Audiovisual sob
orientação do professor Felipe de Castro
Muanis.

Juiz de Fora

2019

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO
EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Aos 29 dias do mês de novembro do ano de 2019, às
10h30 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade

Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a)

Marino Abud Furtado de Camargo Piva, matrícula 2015661066,

tendo como título

Contos de fadas em Tom Burton: materialização subjetiva na
releitura de aspectos dos contos tradicionais

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Professor Doutor Felipe de Castro Muanis, UFJF.

orientador(a), (nome, titulação e instituição)

Professor(a)

Theresa Christina Barbosa de Medeiros, Doutora, UFJF

examinador(a), (nome, titulação e instituição)

Professor(a)

Professor Doutor Sérgio José Puccini Soares, UFJF

examinador(a). (nome, titulação e instituição)

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que
o trabalho foi considerado (X) APROVADO () REPROVADO.

Eu, FELIPE DE CASTRO MUANIS, Professor(a) –

Orientador(a), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais

membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no
SIGA UFJF o mais breve possível.

FELIPE DE CASTRO MUANIS

PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – ORIENTADOR(A)

Theresa Christina Barbosa de Medeiros

PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

Sérgio José Puccini Soares

PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

AGRADECIMENTOS

Como tudo na vida é construído e transformado a partir das relações, não poderia deixar de agradecer aos que de alguma forma contribuíram para a minha trajetória e para a realização desse projeto de pesquisa.

Agradeço a Deus e à espiritualidade amiga por guiar e amparar.

À minha mãe, pela força e dedicação incessantes.

Aos meus avós, por todo carinho e cuidado, e por acreditarem e lutarem para que isso fosse possível.

Ao meu companheiro, Allan Santana, por todo apoio e carinho, pelo incentivo e dedicação constantes.

Agradeço a todos os professores que somaram nessa trajetória, compartilhando conhecimento e experiências. Em especial, agradeço ao meu orientador, Felipe Muanis, pelas contribuições, dedicação e compreensão, elementos que foram imprescindíveis para um andamento mais tranquilo e frutífero da pesquisa.

À UFJF pelas oportunidades concedidas. A todos aqueles que contribuem para a permanência de uma educação pública e de qualidade. As políticas de assistência estudantil da UFJF.

A todos aqueles que me auxiliaram nos mais diversos momentos a lidar com as adversidades da vida.

RESUMO

O conto de fadas, de origem popular e pautado na oralidade, migrou por diversas regiões ao longo de épocas distintas, o que acarretou em sucessivas adaptações de acordo com os costumes e culturas diversas. Desta maneira, essas transformações distanciam as versões dos contos conhecidos hoje daquelas contadas em tempos remotos. A partir de uma compreensão inicial dos elementos que caracterizam os contos de fadas em sua origem e no momento atual e dos aspectos que identificam a estética expressionista, busca-se identificar como Tim Burton retoma as características dos contos de fadas tradicionais e qual é o papel dos elementos expressionistas nesse contexto. Para isso, será realizada uma análise do livro *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*, de sua autoria, bem como os curtas-metragens do início da carreira do diretor: *Vincent* (1982) e *Frankweenie* (1984).

Palavras-chave: Conto de fadas. Expressionismo. Tim Burton. Vincent. Frankenweenie.

ABSTRACT

The fairy tale, popular in origin and based on orality, migrated to different regions over different times, which led to successive adaptations according to different customs and cultures. In this way, these transformations distance the versions of tales known today from those told in ancient times. From an initial understanding of the elements that characterize fairy tales in their origin and in the present moment and the aspects that identify expressionist aesthetics, we seek to identify how Tim Burton recovers the characteristics of traditional fairy tales and what is the role of expressionist elements in this context. For this, an analysis will be made of the book *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* of his own, as well as the short films of the early career of the director: *Vincent* (1982) and *Frankweenie* (1984).

Keywords: Fairy tale. Expressionism. Tim Burton. Vincent. Frankenweenie.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** -Dunas – Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.38
- Figura 02** - Igreja – Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.39
- Figura 03** – Ilha de Capri – Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.40
- Figura 04** – Moluscos e peixes - Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.41
- Figura 05** - Sam rodeado de pessoas - Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.46
- Figura 06** – Pai de Sam e o médico - Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.52
- Figura 07** – Mãe de Sam - Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.49
- Figura 08** - Os Thompsons – Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.47
- Figura 09**- Pai de Sam planeja matá-lo – Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.53
- Figura 10** – Sam angustiado – Conto *The Melancholy Death of Oyster boy*. p.54
- Figura 11** – Vincent e a tia (realidade) – *Vincent* (1’46’’)
- Figura 12** - Vincent e a tia (fantasia) – *Vincent* (1’56’’)
- Figura 13** – Vincent subindo a “torre” – *Vincent*
- Figura 14** – *Nosferatu*
- Figura 15** – Vincent (submissão) – *Vincent* (4’27’’)
- Figura 16** – Vincent (caos) – *Vincent* (5’10’’)
- Figura 17** – Distorção do cenário e sombra de Vincent - *Vincent* (4’45’’)
- Figura 18** – Distorção do cenário - *Vincent* (5’15’’)
- Figura 19** – Comicidade dos objetos - *Vincent* (1’29’’)
- Figura 20** – Iluminação pontual - *Vincent* (1’13’’)
- Figura 21** – Experimento - *Frankenstein* (1931)
- Figura 22** – Experimento – *Frankenweenie* (1984)
- Figura 23** – Sparky esguichando água - *Frankenweenie* (12’33’’)
- Figura 24** – Sparky sendo costurado - *Frankenweenie* (19’18’’)
- Figura 25** – Professor de ciências - *Frankenweenie* (3’50’’)
- Figura 26** – Victor - *Frankenweenie* (5’27’’)

Figura 27 – Enterro de Sparky - *Frankenweenie* (3'15'')

Figura 28 – Experiência com Sparky - *Frankenweenie* (9'42'')

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. CONTO DE FADAS.....	12
1.1 Era uma vez um conto.....	13
1.2 Quem conta um conto modifica um ponto: trajetória de adaptações	15
2. EXPRESSIONISMO: LEITURAS SUBJETIVAS DO REAL.....	25
3.TIM BURTON E A RETOMADA DOS CONTOS DE FADAS TRADICIONAIS.....	33
3.1 <i>O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias.....</i>	35
3.2 <i>Vincent (1982).....</i>	40
3.3 <i>Frankenweenie (1984).....</i>	47
CONCLUSÃO.....	53
REFERÊNCIAS.....	55
ANEXO A: FILMOGRAFIA TIM BURTON	61
ANEXO B: FICHA TÉCNICA <i>VINCENT</i>.....	62
ANEXO C: FICHA TÉCNICA CURTA METRAGEM <i>FRANKENWEENIE</i>.....	63

À memória do meu querido amigo,

Antônio Samuel.

Introdução

O interesse pelo universo dos contos de fadas se intensificou a partir da minha experiência proveniente do contato com a área da saúde mental, no Centro de Atenção Psicossocial da Infância e Juventude (CAPSi), da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Experiência essa que se prolongou por um ano e seis meses. Nesse contexto, o trabalho realizado em oficinas terapêuticas com crianças e adolescentes com transtornos mentais trouxe o lúdico como ferramenta importante para a assimilação e compreensão das temáticas abordadas.

Os contos de fadas encenam dramas relativos a toda a humanidade, os quais são interpretados por cada um de acordo com a sua realidade e experiências particulares. No entanto, mesmo com essa recepção em níveis de alcance, os contos passaram por suscetíveis adaptações ao longo de séculos, em conformidade com os costumes de épocas e culturas distintas e com a segmentação do público alvo, bem como no que se refere aos suportes distintos.

Com a concepção do conceito de infância, essas narrativas, são acrescidas de um ensinamento moral e passam a ser suavizadas e direcionadas ao público infantil. Além disso, os contos de fadas passam a ser utilizados como ferramenta pedagógica e instrumento de controle social pela burguesia. Nesse sentido, essas transformações ocorridas distanciam as versões dos contos conhecidas hoje daquelas disseminadas em tempos remotos. Registros dessas narrativas seculares foram realizados por compiladores renomados como Charles Perrault e os irmãos Grimm, cujo conteúdo serviu de base para o surgimento da literatura infantil.

Na atualidade, para além dos livros, tem-se o cinema como meio de disseminação dessas histórias. Os estúdios Disney despontam como os principais adaptadores de contos de fadas para a linguagem cinematográfica, não sem antes suavizá-los ainda mais. No entanto, entre suas produções, encontram-se exceções como as curtas-metragens *Vincent* (1982) e *Frankenweenie* (1984), que escapam ao padrão da produtora a partir da existência de roteiros e imagens repletas de situações grotescas consideradas complexas e carregadas demais para as mentes infantis. Dirigidos por Tim Burton, ambos dialogam com os contos de fadas tradicionais e apresentam como

referência primeira resquícios da estética expressionista. Dessa forma, a partir de uma compreensão inicial dos elementos que caracterizam os contos de fadas em sua origem e no momento atual, bem como dos aspectos que compreendem a estética expressionista; busca-se aqui compreender de que maneira o diretor retoma aspectos dos contos de fadas tradicionais e qual o papel do emprego da estética expressionista nesse contexto. Para isso, promove-se a análise, com base nesses elementos, do livro *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias* (2010), de autoria de Burton, bem como os curtas-metragens do início de sua carreira, *Vincent* (1982) e *Frankweenie* (1984), a luz da teoria de David Bordwell e Kristin Thompson (2013). Para os autores é a partir da compreensão do sistema formal de um filme que se pode acessar seus significados referenciais explícitos e implícitos. Dessa maneira, é necessária a percepção das similaridades e diferenças que permeiam o desenvolvimento da obra, no que diz respeito aos elementos que constituem a *mise-en-scène*.

O primeiro capítulo deste trabalho aborda as características principais que definem os contos de fadas, de acordo com os estudos realizados por Volobuef (1993), bem como compreende as sucessivas adaptações realizadas ao longo de séculos no sentido de adequar essas narrativas às transformações dos costumes e a culturas diversas. Além disso, versa a respeito dos ajustes em relação aos suportes pelos quais esses contos foram e são disseminados, inicialmente na oralidade, posteriormente compilados em livros e, em seguida, adaptados para o cinema. Nesse sentido, busca-se compreender o processo pelo qual esses contos passaram a fim de perceber as diferenças entre as narrativas dos contos tradicionais e contemporâneos.

O segundo capítulo visa expor características do Expressionismo, movimento artístico do início do século XX, predominantemente em suas aplicações no âmbito do cinema, e compreender as relações entre a produção artística realizada por esse movimento e o contexto sociocultural da Alemanha no pós Primeira Guerra Mundial. Além disso, busca-se analisar a permanência de resquícios dessa estética nos filmes do diretor estadunidense Tim Burton.

O terceiro capítulo propõe uma análise a respeito da retomada de alguns aspectos dos contos de fadas tradicionais nos contos escritos por Tim Burton em seu livro *O pequeno Menino Ostra e outras histórias*, bem como nos curtas-metragens

Vincent (1982) e *Frankenweenie* (1984). Além do mais, busca-se compreender o uso de vestígios da estética expressionista nesse contexto.

Pela promoção da interdisciplinaridade entre áreas do saber distintas é possível ampliar as possibilidades de leitura e de criação. O diálogo entre literatura e cinema permite o acesso aos conteúdos universais dos contos de fadas a partir de uma articulação de diversas ferramentas de construção e interpretação de sentidos.

1. Conto de fadas

O conto de fadas se configura como uma narrativa ficcional de caráter oral, que aborda vivências, conflitos e dilemas existenciais comuns a toda a humanidade como, por exemplo, a vida, a morte e a jornada rumo ao amadurecimento. Em razão das características que o define, o conto é visto como uma das variações do gênero maravilhoso, uma vez que ambos se assemelham pela aceitação do sobrenatural. Esse, de acordo com Todorov (2006), não desperta questionamentos nos personagens e no leitor implícito¹, mesmo que os seres, objetos e acontecimentos que permeiam a narrativa destoem das leis naturais que regem a vida real. Segundo o autor, é justamente a existência dessas leis diferentes - que parecem pertencer à outra dimensão - que justificam os elementos fantásticos e, com isso, eliminam qualquer inquietação acerca dos mesmos. Isso possibilita que o leitor, a partir da percepção de que se trata de um universo ficcional, acredite “sem acreditar verdadeiramente” (TODOROV, 2006, p.92).

Ainda que, em termos de forma, tanto o conto de fadas quanto o maravilhoso sejam marcados pela natureza sobrenatural dos acontecimentos, existem elementos que os diferenciam. A começar pela escrita, que no conto de fadas é marcada por frases como “*era uma vez*” e, no caso dos contos modernos, pelo “*felizes para sempre*”. As fadas podem ou não se fazer presentes em meio a personagens relativos “à magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc)” (COELHO, 1998, p.13), que transitam por um universo marcado por problemáticas existenciais. Por sua vez, no conto maravilhoso, o mundo habitado por seres como “animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc” (COELHO, 1998, p.14), que não compartilham a presença das fadas, em razão de sua origem oriental, é permeado por conflitos sociais. Esses conteúdos fantásticos, no entanto, são introduzidos aos poucos a partir de circunstâncias verossímeis. Desta forma, é a partir de situações cotidianas e habituais que o leitor é transportado para o universo da fantasia.

¹ O leitor implícito é aquele que "propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto [...] Baseado no leitor implícito, o ato da leitura consiste em concretizar a visão esquemática do texto, isto é, em linguagem comum, a imaginar os personagens e os acontecimentos, a preencher as lacunas das narrações e descrições, a construir uma coerência a partir de elementos dispersos e incompletos" (COMPAGNON, 2003, p.151).

1.1 Era uma vez um conto

Apesar de o conto de fadas apresentar um percurso histórico muito amplo e marcado por diversas adaptações - o que será aprofundado no próximo item deste capítulo - ele conserva algumas características elementares. Dessa maneira, o conto de fadas moderno possui uma estrutura narrativa na qual os acontecimentos são desencadeados de maneira cíclica. Tal modelo está associado ao conceito de Jornada do herói. Esse termo, cunhado por Joseph Campbell², estabelece a sucessão de situações pela qual o herói passa ao longo de sua trajetória na trama, que tem como início um mundo comum, a partir do qual a fantasia será paulatinamente inserida; o chamado à aventura, a recusa ao chamado, o encontro com o mentor; os desafios, os aliados e inimigos; a recompensa e o retorno à realidade. Essa estrutura, no entanto, possibilita muitas variações e combinações diferentes.

Para além dos desencadeamentos do enredo, os contos são marcados ainda por aspectos mais gerais que o caracterizam. Volobuef (1993), a partir do contato com as análises de Lüthi³ acerca da narrativa dos contos de fadas, infere quatro pontos básicos que os estruturam: a universalidade, a tendência à nitidez, a estilização da realidade e a adequação à narrativa oral. A universalidade está refletida nas temáticas que permeiam os contos de fadas, a partir da preferência por abordar os principais conflitos vivenciados pela humanidade em sua trajetória de autoconhecimento, o que demonstra a valorização de aspectos gerais em detrimento de casos particulares e específicos. Os personagens também contribuem para esse caráter universal dos contos, na medida em que não possuem complexidade e profundidade psicológica. Por não apresentarem conflitos particularizados, podem servir de identificação para qualquer um e não somente a um indivíduo específico. Essa dimensão mais geral é ampliada ainda no caso dos personagens secundários, cujo destino não provoca grandes interesses e cujos nomes próprios não são revelados. Eles são reconhecidos pela posição dentro da família

²CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

³LÜTHI, Max. *Märchen*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1964.

ou frente à sociedade – mãe, madrasta, pai, rainha, príncipe. Dessa maneira, apenas ao protagonista é concedido um nome (VOLOBUEF, 1993, p.102). Tal objetividade na definição dos personagens, bem como o caráter maniqueísta dos mesmos e a expressão clara de emoções são algumas das características compreendidas pela tendência à nitidez. A mesma é revelada a partir de um tratamento objetivo da narrativa, o que impossibilita a existência de lacunas que conduzam à ambiguidades. E, para facilitar a assimilação por parte do leitor, o encadeamento dos acontecimentos acontece de maneira cronológica e sem riqueza de detalhes (VOLOBUEF, 1993, p. 101).

No entanto, como característica da representação estilizada da realidade, o tempo, apesar de cronológico, não é bem determinado quanto à época em que transcorre e é sempre identificado como um passado muito longínquo. O local também não é especificado, o que faz com que não seja possível identificar quando e onde a narrativa se passa. Além do mais, a temporalidade e espacialidade nos contos subvertem as leis naturais, na medida em que o transcorrer do tempo não implica em transformações e longas distâncias são vencidas rapidamente. Segundo Volobuef (1993), isso ocorre uma vez que esse modo de representação “constitui o mundo do conto de fadas sem sujeitá-lo às leis naturais, integrando-lhe o elemento sobrenatural e garantindo que este seja aceito com naturalidade pelo leitor/ouvinte” (VOLOBUEF, 1993, p.103).

Por fim, a adequação à narrativa oral ocorre por meio do emprego de elementos como, por exemplo, as fórmulas que caracterizam os contos de fadas, como o “*era uma vez*” e o “*felizes para sempre*”. Também são empregados versos rimados e repetições, tanto de elementos da fala, quanto das ações dos personagens. Um exemplo disso pode ser visto no conto da Branca de Neve e os Sete Anões⁴, na versão dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, no qual, por repetidas vezes, a rainha pergunta ao espelho: “*Espelho, espelho, vem já e me diz, quem é a mais linda de todo o país?*”. Além disso, a recorrência na narrativa ocorre a partir das diversas vezes em que sua madrasta, disfarçada ora de velha vendedora ora de camponesa, enganava a ingênua Branca de Neve. Essas reiterações, bem como a concisão da narrativa e dos personagens, facilitam a memorização dos contos de fadas e, desta forma, ampliam a possibilidade de sua transmissão, o que contribui para a permanência e a disseminação da cultura de um povo. Santos (2016) ressalta a importância do narrador nesse contexto:

⁴GRIMM, Irmãos. Branca de Neve e os 7 Anões. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/branca%20de%20neve%20e%20os%20sete%20anoes.pdf>> Acesso em: agosto de 2019

A transmissão da memória e da experiência é atribuída, historicamente, ao contador de histórias, reproduzidor da cultura, ele é elemento fundamental para que as narrativas populares se constituam como herança de um patrimônio cultural extremamente rico que brota da oralidade, de fonte muitas vezes anônima, mas intrinsecamente ligada ao domínio do coletivo. (SANTOS, 2016, p.1)

Nesse sentido, é notória a contribuição dos narradores para a manutenção dessas narrativas. Na Idade Média, eram os camponeses e marinheiros comerciantes que disseminavam oralmente os contos, os quais eram passados de geração a geração, e percorriam por diversas regiões, suscetíveis a diversas adaptações. De acordo com Benjamin (1987), “no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1987, p.199). Desse modo, aos contos vindos do além-mar se somava conhecimentos e acontecimentos locais, o que garantia novos contornos culturais a essas narrativas.

1.2 Quem conta um conto modifica um ponto: trajetória de adaptações

De origem popular, os contos de fadas foram transmitidos oralmente ao decorrer das gerações, o que possibilitou as diversas adaptações pelas quais passou ao longo do tempo e em diversos lugares do mundo, destituindo-se de sua concepção inicial, como afirma Theodoro (2012):

As histórias, como as conhecemos hoje, possuem uma estrutura subjacente com várias camadas, cada uma delas tem relação com vários autores e suas diferentes épocas, que de alguma forma 'aumentam um ponto ao contar o conto' e o resultado são as versões atuais das histórias (THEODORO, 2012, p.16).

Apesar de ser fato que essa tradição remonta a tempos longínquos, a época em que os contos surgiram, bem como seus criadores, são um enigma, justamente por estar assentado na oralidade, com ausência de registros pela linguagem escrita. Esses contos eram difundidos em meio a reuniões entre camponeses e outros trabalhadores por um

membro, geralmente um ancião, da comunidade. Crianças e adultos compartilhavam a escuta de histórias que continham entre os seus temas práticas sexuais e situações de violência. Paiva (1990) ao questionar sobre uma possível origem dos contos de fadas a partir dos rituais de iniciação salienta que:

É difícil traçar um limite claro entre o enredo iniciatório e o conto de fadas, pois este último desvenda-nos algumas passagens protagonizadas pelos seus heróis ou heroínas, que sugerem a mesma mensagem implícita nos rituais, ou seja, as perdas inevitáveis para se chegar à maturidade, a capacidade que teremos de possuir representados pelo personagem principal de transpor as "provas" e sofrer as transformações que a vida nos exige (PAIVA, 1990, p. 16).

Para além das situações narradas, outra aproximação entre os contos de fadas e os rituais é apresentada por Radino (2001), o qual indica que, para o narrador dos contos, não importava apenas o conteúdo a ser difundido, mas também a sua transmissão de maneira ritualizada. A autora ilustra essa associação a partir do exemplo do grupo étnico Toradjas, da província de Sulawesi-Selatan, na Indonésia. Radino (2001) explica que entre os membros dessa tribo:

Os contos são transmitidos durante a *estação da fome*, em que a comida torna-se escassa e o povo vigia o crescimento do arroz. Na falta do alimento, os contos servem de alimento à alma. As histórias fazem com que se esqueçam da escassez, da fome, sendo alimentados pelos conhecimentos e fantasias que advêm das narrativas. Os contos têm por objetivo instruir e distrair. Da mesma maneira, em um ritual sagrado, exercem sua ação sobre a fertilidade do solo e o crescimento da vida (RADINO, 2001, p.75).

Nesse sentido o conto assume um caráter sagrado e religioso e serve de ferramenta para o narrador, o qual dissemina acontecimentos ocorridos em sua vida ou na de outro membro do grupo mediante uma cerimônia. Um exemplo é a autobiografia de Black Elk⁵, analisada por Von Franz (1981), em relação a qual a autora conclui que os rituais surgem do compartilhamento de visões e sonhos de um membro com o restante da tribo, de maneira encenada e recorrente, de forma que acaba por se constituir em uma tradição (VON FRANZ, 1981, p.24).

Embora seja complicado definir um ponto de origem para os contos de fadas, é possível vislumbrar algumas descobertas em relação a sua trajetória anterior a assimilação pela literatura europeia. Coelho (1998) aponta como vestígio mais antigo desses contos as tribos da cultura Celta, cuja época de surgimento remete a séculos

⁵Narrativa indígena americana, da tribo de Sioux Oglala, que apresenta como desfecho a encenação, pelo menino Elk, de uma visão que havia tido e, desde então, mantido em segredo. Até que ele desenvolve uma fobia e é aconselhado pelo curandeiro da tribo a encenar a miragem para os demais membros.

antes de Cristo. Ao migrarem, esses povos disseminaram elementos de sua cultura e religiosidade pela Europa, o que possibilitou a transmissão, assimilação e adaptação desses costumes e das narrativas de contos de fadas. Prova desse intercâmbio entre diferentes culturas é que os folcloristas descobriram, “em diferentes países, o mesmo repertório de contos, com pequenas variações adaptadas aos costumes locais” (NABAIS, 2010, pg.11).

Outra hipótese em relação à origem do conto de fadas, que seria possibilitada pela migração das narrativas orais, é a ancestralidade mitológica. Paiva (1990) infere que a partir do contato com culturas variadas, os mitos sofreram adaptações e influências, inclusive judaico-cristãs, que desencadearam na sua dessacralização. No entanto, “mesmo assim, alguns contos mantiveram suas raízes na cultura popular, preservando elementos inerentes às religiões ditas pagãs.” (PAIVA, 1990, p.10). Um exemplo disso são as figuras que aparecem com recorrência nos contos, como os gigantes, as fadas e as bruxas. Essa profanação que diferencia os mitos dos contos de fadas pode ser identificada no modo como os acontecimentos são apresentados em cada um desses estilos narrativos. No caso da mitologia, os eventos são grandiosos e estão sujeitos à vontade dos deuses, pelos quais os heróis são dirigidos. As situações são singulares, restritas a um determinado contexto e relativas a seres específicos, o que os distancia da universalidade do conto de fadas. Já neste último, os acontecimentos deixam de ser governados por deuses e, embora improváveis, são apresentados como comuns e passíveis de acontecer com qualquer pessoa (BETTELHEIM, 2002, p. 37). Nesse sentido, o mito possui um contexto muito bem delimitado, que remonta à Antiguidade Clássica, e uma narrativa mais taxativa, complexa e específica da cultura na qual se originou, bem como enredos finais trágicos. Por sua vez, no conto de fadas a narrativa é mais sugestiva e, em geral, atualmente, apresentam um final feliz. Para Benjamin (1987) “o conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico”.

Para além das hipóteses apresentadas, sabe-se que os contos de fadas percorreram por vários séculos e por culturas diferentes. Quando chegaram à Europa, por volta do século XVII e XVIII, eram narrados entre habitantes de aldeias camponesas, como forma de entretê-los e auxiliá-los a superar as noites de inverno (CORSO, 2016, p.16). Crianças e adultos ouviam histórias com enredos repletos de

conteúdos brutais. A ideia de um desfecho positivo só se deu posteriormente, “expectativas, desejos e sonhos nem sempre nele foram concretizados – a noção de conto de fadas com final feliz tornou-se numa inevitabilidade ideologicamente determinada apenas no século XIX” (NABAIS, 2010, p.20). No século XVII os contos que ainda estavam vivos na memória do povo passam a ser recolhidos e compilados em coletâneas. Na França é Charles Perrault quem inicia o registro, com base na narração popular, cuja versão era posteriormente adaptada com o objetivo de entreter a corte francesa da época. Desta maneira, nesse processo os contos de fadas passavam por novas adaptações, em função da censura de alguns elementos da cultura pagã e de aspectos mais grotescos. Como coloca Theodoro (2012):

Visando atingir mocinhos e mocinhas da corte, Perrault mascara as referências ao erotismo, à prática de magia negra, ao canibalismo dos contos, deslocando-os para dar lugar ao seu objetivo de inserir significados moralizantes nas histórias, contudo o autor não altera o enredo principal de cada narrativa. Charles Perrault adicionou situações às histórias que serviram para a educação das crianças e dos jovens da época, de modo que seus leitores compreendessem o conceito de bem/mal e certo/errado. Nos contos, podemos encontrar noções de civilidade, de repressão sexual acerca do erotismo feminino e de uma instituição do conceito patriarcal (THEODORO, 2012, p.19).

Dessa forma, a partir de supressões de alguns elementos e modificação de outros, Perrault adaptou os contos primitivos a ideologia da época e os utilizou como dispositivo para a formação moral das crianças. Tanto que, ao final de cada conto, ele adicionava um poema de maneira a resumir a história e elencar o que as crianças deveriam assimilar de aprendizado a partir da mesma. No entanto, apesar das modificações, as narrativas mantinham os dramas e sonhos do povo, uma vez que situações como a ascensão social de personagens mais pobres continuavam a ser narrados nos contos de fadas, como em *Rapunzel*. De acordo com Nabais (2010) “muitos estudiosos apontam esta característica dos contos de fadas como sendo uma projeção de desejos e aspirações frustradas das pessoas de classes mais pobres ou daqueles que sofreram insucesso ou que, na vida, foram vítimas de desprezo” (NABAIS, 2010, p.23). Como eram principalmente produzidos por servos ou artesãos, os contos apresentavam o desejo de superação de uma realidade indesejável, marcada pela miséria decorrente da exploração praticada pelo senhor feudal, durante a Idade Média. Tal situação fazia emergir um sentimento de impotência em relação possibilidade de ascensão na pirâmide social. A superação, nos contos de fadas, se dá a partir de um acontecimento extraordinário como, por exemplo, o auxílio de uma fada ou

uma poção mágica. Nesse sentido, a consciência de classe não se dava no sentido de se almejar a diminuição ou a liquidação da desigualdade social, mas pelo desejo de se equiparar à classe dominante (PEIXOTO, 2002, p.54).

Por sua vez, na Alemanha, são os irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm que, no século XIX, protagonizam o trabalho de coleta de contos populares, nesse caso, com o intuito de preservar as tradições populares frente à ameaça do exército de Napoleão à nação alemã (VOLOBUEF, 1993, p.103) e auxiliar na criação da identidade nacional. Por essa razão, eles adequavam os contos ao pensamento dominante da época, marcado pela realidade burguesa e pela religião protestante. Estudiosos da mitologia germânica, eles passaram a ouvir histórias narradas por pessoas simples. Dentre elas, a camponesa Dorothea Viehmann, a qual se configurou como a principal fonte dos irmãos Grimm. Após recolherem essas histórias, esses as comparavam às obras literárias de seus antecessores para formularem a versão definitiva (MACHADO, 2012, p.31).

Por sua vez, von Schönwerth, outro folclorista alemão da época, também dedicado à coleta e registro de contos populares, preferiu manter uma "visão direta, metódica e quase sem interferência sobre o trabalho, a comida, as roupas, os passatempos, os ditados, as histórias e os contos de fadas que andavam de boca em boca na população de sua região" (TEBYRIÇÁ, 20012). Ele tinha como método a conversa com pessoas de classe mais baixa, da região de Oberpfalz - no sudeste da Alemanha - durante as quais se utilizava inclusive de um questionário. Dessa forma, ele escutava as histórias contadas por essas pessoas e as respostas as perguntas que fazia. Tudo isso era transcrito por ele e hoje compõe parte dos manuscritos localizados pela curadora Erika Eichenseer, no Arquivo Histórico de Regensburg, nos quais constam 500 contos de fadas, dos quais muitos deles inéditos. É justamente por manter uma postura de historiador frente à pesquisa que von Schönwerth não promoveu alterações em relação ao material coletado, diferente de seus antecessores e contemporâneos.

Entre esses últimos, era comum que os contos registrados ou concebidos por eles sofressem a influência do movimento romântico. No caso dos irmãos Grimm, o ideal romântico era traduzido no desejo de criação de uma identidade nacional em um momento no qual o país ainda não era unificado política e economicamente. Nesse sentido, havia uma aspiração de valorização de suas raízes culturais bem como a incorporação de valores para a construção de uma ideia de povo alemão. Já no caso dos

contos escritos pelo dinamarquês Hans Christian Andersen, a influência romântica pode ser visualizada a partir da inserção de elementos como “conflitos emocionais modernos, incluindo o sofrimento subjetivo das personagens” (CORSO, 2006, p.33), o que abriu margem para uma valorização de experiências individuais. Sua obra é marcada por elementos como: representação da criança por meio de outros personagens, brinquedos que ganham vida e protagonistas crianças (FINGER, 2009, p.137). É por meio desses recursos que Andersen expressa angústias que permeiam o universo infantil, pouco compreendido pelos adultos.

Com a supressão de conteúdos adultos, sobretudo, por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm, os contos de fadas aos poucos receberam as versões encontradas hoje e passaram a ser reconhecidos como parte da literatura infantil. No entanto, em seus primórdios, o público dos contos era indistinto, como explicita Nólío:

Durante séculos, os contos populares fizeram parte de momentos coletivos, direcionados a pessoas de todas as idades. Os contadores de histórias retratavam um mundo brutal, repleto de perigos e crueldades, sem nenhuma intenção de esconder a verdadeira mensagem com a utilização de símbolos. Com o passar do tempo, a forma de tais narrativas se diversificou (NÓLIO, 2015, p.10)

Essa diferenciação entre o universo infantil e adulto e a concepção do que seria a infância ocorre a partir da ascensão da burguesia e da criação da família nuclear. Antes dessa construção de um sentimento de infância, as crianças compartilhavam de modo confuso as mesmas vivências e tinham acesso aos mesmos conteúdos que os adultos. Ariès (1981) nos mostra que:

Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento de infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes (ARIÈS, 1981, p.99).

Essa visão indiferenciada era inclusive refletida em pinturas e esculturas anteriores ao século XIII, nas quais quando representadas, o que ocorria raramente, as crianças possuíam uma musculatura adulta. A ausência de percepção em relação às particularidades inerentes a cada faixa etária se dava tanto em relação às condições físicas quanto as questões morais. O infanticídio, apesar de ser considerado crime na época, era tolerado e praticado com recorrência, "crianças morriam asfixiadas

naturalmente na cama dos pais, onde dormiam. Não se fazia nada para conservá-las ou para salvá-las" (ARIÈS, 1981, p.17). Além disso, era comum e aceito que se falasse de assuntos de cunho sexual e grosserias na frente delas, bem como a ocorrência de práticas sexuais com as mesmas. Ariès (1981) ao analisar o diário de Heroard, médico de Henrique IV, a respeito de acontecimentos da vida de Luís XIII, indica um trecho no qual fica nítido a naturalidade com a qual esse assunto era visto à época. Luís e sua irmã,

foram despidos e colocados na cama junto com o Rei, onde se beijaram, gorjearam e deram muito prazer ao Rei. O Rei perguntou-lhe: - Meu filho, onde está a trouxinha da Infanta? – Ele mostrou o pênis dizendo: - Não tem osso dentro, papai. – Depois, como seu pênis se enrijecesse um pouco, acrescentou: - Agora tem, de vez em quando tem (ARIÈS, 1981, p.76).

O ato sexual entre adultos e crianças só vem a ser configurado como crime a partir do século XIX. E assim, o conceito de pedofilia, palavra de origem grega (*'paidós'* (criança) + *'philos'* (amigo)), cujo significado primeiro é “aquele que gosta de criança” passa a ter uma definição⁶ negativa a partir da criminalização e condenação moral da prática. Hoje o termo se refere a “perversão que leva o adulto a ter atração sexual por crianças” e ao “ato sexual de adulto com crianças”. Essa modificação se deve, sobretudo, ao início da reforma dos costumes que se deu no século XVII, pautado em renovações religiosas e morais. Nesse sentido, os contos de fadas, com a supressão de conteúdos sexuais e a adequação aos novos hábitos que se desenhavam, passaram a servir como outra ferramenta para “alertar sobre os *perigos* da sexualidade infantil, inscrevendo-se, portanto, em uma tecnologia do sexo, que escapava às instituições religiosas e se exercia a partir da pedagogia, da medicina e da economia” (HILLESHEIM *et al*, 2006p.115).

Ariès (1981) aponta como primeiro indício da percepção de infância aquilo que denominou de “paparicação”, em “que a criança, por sua ingenuidade, gentileza e graça, se tornava uma fonte de distração e de relaxamento para o adulto” (ARIÈS, 1981, p.158). A partir desse processo de aproximação e devido ao fortalecimento da burguesia, ocorre um movimento de maior privacidade e recolhimento do núcleo familiar em casa, o que intensificou o convívio entre pais e filhos. Esse estreitamento dos laços familiares passa a propiciar um entendimento da infância como uma fase que requer cuidados específicos, principalmente no que concerne à educação. A qual não se

⁶Definição do dicionário Michaelis

limitava a ensinar, mas tinha, sobretudo, o dever de educar e instruir. Aliás, é a partir da concepção do sentimento de infância que os colégios passam a ser configurados como um espaço reservado à educação do público infanto-juvenil, uma vez que durante a Idade Média, os alunos não eram separados por idade.

No século XVIII, com a crescente valorização da leitura, a burguesia se utiliza da literatura para transmitir seus valores, baseados na valorização da vida doméstica, no casamento e na educação de herdeiros (SILVA *et al*, 2012, p.4). Dessa maneira, os contos de fadas passam a ser adaptadas para o público infantil de modo que fosse transmitido às crianças aquilo que se via como importante para o seu desenvolvimento e adequação à nova dinâmica social estabelecida. Com isso, a criança passa a ser vista como um ser com estágio de desenvolvimento diferenciado e, portanto, dignas de uma preocupação pedagógica específica, condizente com o desenvolvimento cognitivo relativo à sua faixa etária. Assim, os contos que antes atendiam a um público muito amplo foram especializados de acordo com as fases da vida e com as classes sociais. Além disso, com o advento do Iluminismo e de novos códigos civis, as crianças passam a ser reconhecidas como sujeitos dotados de uma subjetividade específica (CORSO, 2006, p.16). Nesse sentido, os livros adaptados segundo essa corrente de pensamento, transformaram os contos primitivos em narrativas repletas de ensinamentos morais. Benjamin (2009) destaca que “o entendimento secreto entre o artesão anônimo e o leitor infantil desaparece; cada vez mais escritor e ilustrador dirigem-se à criança mediante o meio ilícito das preocupações e modas fúteis” (BENJAMIN, 2009, p. 68).

Por possuir uma estrutura concisa, lógica, com vocabulário simples e criatividade estética, os contos serviram de base para a evolução da literatura infantil e se adequaram facilmente às necessidades das crianças em processo de formação (ALENCASTRO, 2016, p.6). Isso porque a fantasia presente nos contos de fadas auxilia a criança na construção de sua subjetividade. De acordo com Bettelheim (2002):

estes contos, num sentido bem mais profundo do que outros tipos de leitura, começam onde a criança realmente se encontra no seu ser psicológico e emocional. Falam de suas pressões internas graves de um modo que ela inconscientemente compreende e - sem menosprezar as lutas interiores mais sérias que o crescimento pressupõe - oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes (BETTELHEIM, 2002, p.6).

Dessa forma, os contos possibilitam à criança a assimilação de seus dramas internos, os quais muitas vezes ela ainda não consegue nomear e auxilia no desenvolvimento de maneiras de lidar e solucioná-los.

Nos dias atuais, a transformação em termos de conteúdo ocorre no sentido de adaptar as narrativas registradas no século XIX às mudanças socioculturais dos séculos XX e XXI. Dessa forma, o enredo passa a conter desafios e soluções inerentes ao atual contexto, bem como questionamentos em relação a valores e a estereótipos até então estabelecidos, como ferramenta de crítica social. Essa reavaliação dos conteúdos dos contos de fadas é exemplificada por Theodoro (2012):

Dentro dos pressupostos revisionistas dos contos de fadas, a questão feminista está fortemente presente nas versões contemporâneas. Nas histórias, a condição de passividade da mulher e a visão misógina dos contos de fadas clássicos tornaram-se objeto de discussão. E, portanto, nas reescritas revisionistas há diversos exemplos em que as mulheres saem da condição de seres angelicais e passivos, para tornarem-se ativas e capazes de tomarem suas próprias decisões (THEODORO, 2012, p.35)

Ainda no que concerne a representação da mulher nos contos de fadas, Lopes (2015) distingue três estereótipos de princesas, no âmbito do cinema, que podem ser identificados nos filmes produzidos pela Disney. As princesas clássicas (1937-1959), que “eram a ‘personificação’ da beleza, delicadeza e feminilidade” (LOPES, 2015, p.42) e atendiam ao perfil esposa-mãe-dona-de-casa, eram representadas por dois arquétipos. Um deles é o da Grande Mãe, “figura universal que é contemplada por diversas culturas e está relacionada com a fonte da vida, a nutrição, o calor e a proteção”. O outro é o da Donzela, “com seus dotes e trunfos de beleza juvenil, sedução e feitiço” (WAQUIM; MOTA, 2007, P.12). Esses dois perfis, no entanto, estabelecem rivalidade entre si. A devoção à estética e aos relacionamentos amorosos que marcam esses estereótipos pode ser vista em personagens como Branca de Neve e Cinderela. No entanto, esses aspectos passam a ser repensados na década de 1960 em decorrência da segunda onda⁷ do movimento feminista. Na sequência surgem as princesas rebeldes (1989-1998), que vão contra as regras em busca de liberdade e do desconhecido. Assim, “as princesas rebeldes não mais sonham com o príncipe encantado e vivem à espera do

⁷Segunda fase do feminismo, com marco inicial nos anos de 1960. Em diálogo com a revolução sexual datada da mesma década e com os movimentos sindicais, amplia o diálogo a respeito das questões de gênero para contemplar questões de classe, raça e sexualidade (ALÓS; ANDRETA, 2017, p.18)

amor verdadeiro para serem felizes. Elas vivem as próprias vidas e, como parte da vida, se apaixonam e vivem um grande amor” (LOPES, 2015, p.45). Alguns exemplos desse estereótipo nas animações da Disney são: Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan. Em relação às três últimas, essas exemplificam, ainda, a tendência de representação de diferenças étnicas, respectivamente, árabe, indígena e chinesa. A terceira categoria é a de princesas contemporâneas (2009-2013), as quais buscam um equilíbrio entre sua individualidade e as relações, as quais passam a ser pautadas na cumplicidade.

Esse panorama evidencia como os contos foram suscetíveis a constantes adaptações ao decorrer da história, no sentido de dialogar com os costumes de cada época e região. No entanto,

ainda que recontado de diversas maneiras, com supressões e acréscimos ocorrendo naturalmente, foi constatada a constante presença de alguns elementos essenciais para transmissão de seu efeito moral, como o conteúdo social, simulações interpessoais e estrutura narrativa (ALENCASTRO, 2016, p.23).

Dessa maneira, mantêm-se as referências e suas características básicas de maneira sólida, ao mesmo tempo em que são apresentadas soluções que respondem a demandas atuais de acordo com as transformações culturais e sociais que marcam a realidade cotidiana.

No cinema, com recorrência, são produzidos filmes baseados nos contos de fadas modernos. Diferente do que ocorre na literatura, a qual demanda imaginação por parte do leitor em relação àquilo que está sendo narrado, nos filmes, o discurso e o conteúdo imagético requerem uma decodificação da composição construída pelo diretor por meio de escolhas estéticas. Outro aspecto que a linguagem cinematográfica permite é o rompimento com a lógica de espaço e tempo contínuos, o que se aproxima da estilização da realidade identificada por Lüthi⁸ nos contos de fadas. Além do mais, esse novo meio de veiculação dos contos de fadas trouxe um recurso que, atualmente, tem muitas vezes substituído os livros infantis, como explicita Corso (2006):

Vivemos num momento em que a mutação dos meios dessas histórias atingiu um ponto de virada: a tradição oral cedeu espaço ao império das imagens. Hoje, tudo o que se diz deve ser ilustrado. Os sons, os silêncios, a entonação e a capacidade dramática, que faziam a glória de um bom contador de histórias foram substituídos pelas capacidades narrativas dos estúdios de

⁸ LÜTHI, Max. *Märchen*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1964

cinema, da televisão e dos ilustradores de livros e quadrinhos (CORSO, 2006, p.27).

A produtora Walt Disney é reconhecida por ter adaptado diversos contos de fadas e promovido a universalização dos mesmos, para além da Europa e dos Estados Unidos. Embora destinados ao público infantil, os filmes não estão restritos ao mesmo, uma vez que conseguem atingir espectadores de faixas etárias variadas. Tanto que as animações da Disney passaram a ser chamadas de “filmes de família” pela crítica (PARMA, 2009, p.4). A fim de atingir seu público alvo, as produções realizadas pela companhia “silenciam discursos religiosos, políticos e sexuais” (PARMA, 2009, p.4). Com o mesmo propósito de adequação ao universo infantil, outro elemento que marca as narrativas adaptadas pela produtora é o “final feliz”, que se opõe aos finais trágicos das obras originais. Dessa forma, a Walt Disney cria um padrão em seus filmes, que acaba por suavizar o conteúdo e, como consequência, distancia-se ainda mais da concepção inicial dos contos de fadas. Mesmo que se mantenha o aspecto de realização existencial que se configura como o cerne desse modelo narrativo.

Para além dos filmes de contos de fadas, há outros gêneros cinematográficos nos quais seres e situações sobrenaturais se fazem presentes. Filmes de ficção científica e de horror são exemplos que, assim como os contos de fadas, são compreendidos pelo gênero do maravilhoso. Além desses, os filmes expressionistas possuem como uma de suas marcas a referência a criaturas e circunstâncias que pertencem ao reino da fantasia. No próximo capítulo, essa, dentre outras características que marcam o movimento serão exploradas, bem como a relação dessas fantasias com os contextos emocionais e socioculturais.

2. Expressionismo: leituras subjetivas do real

Após a Primeira Guerra Mundial a Alemanha se encontrava devastada com a derrota e com as medidas firmadas pelo Tratado de Versalhes⁹. Mergulhada em uma crise econômica, política e cultural, a atmosfera era de caos. Essa inquietude foi refletida ainda no cinema, cujo setor passou a atender novas demandas e a promover experimentações estéticas já consagradas no campo das artes plásticas. Devido ao conflito armado, a Alemanha foi excluída do circuito de distribuição internacional (CÁNEPA, 2006, p.65) e com isso, foi necessário que a indústria cinematográfica nacional suprisse a demanda interna.

De uma produção restrita a apenas 10% dos filmes exibidos nacionalmente, as companhias e produtoras cinematográficas alemãs se viram na missão de suprir a alta demanda nacional. Situação essa que contribuiu para que a UFA¹⁰ fosse fundada no ano de 1917, resultado da iniciativa conjunta de grupos privados e do Estado alemão. Após anexar as principais companhias - Pagu, a Messter e a Nordisk – e pequenas produtoras alemãs, a UFA se tornou o maior truste da Europa (CÁNEPA, 2006, p.65). De caráter conservador, nacionalista e autoritário, após a privatização da mesma, os filmes de propaganda passam a ser substituídos por produções de mais fácil comercialização e exportação. Devido ao boicote internacional em relação aos filmes alemães no pós-guerra, a UFA se empenhou em produzir filmes que tivessem um alto nível artístico, por acreditar que dessa maneira conquistaria com maior facilidade o mercado externo. Na direção da companhia, Erich Pommer foi responsável por garantir um caráter industrial para o Expressionismo (MURARI, 2012, n.p.). Nesse sentido, essa estética passa a ser utilizada pela indústria cinematográfica alemã com fins comerciais, o que compromete seu objetivo inicial de rompimento com os modelos clássicos, na medida em que passa a estabelecer um novo padrão dominante.

Essa perda de potencial revolucionário se dava uma vez que no momento – em meados da década de 1920 – o Expressionismo já havia sido absorvido pelo contexto educacional e pelas principais galerias, aprovação essa que gerava um esvaziamento e esgotamento de seus ideais, na medida em que vinha sendo utilizado de maneira indiscriminada e descontextualizada. No entanto, é nesse momento, após a Primeira

⁹Tratado de paz assinado em 1919 pelas potências européias, o qual marcou oficialmente o fim da Primeira Guerra Mundial. Disponível em: <<https://www.sohistoria.com.br/ef2/versalhes/>>. Acesso em: agosto de 2019

¹⁰Universum Film Aktiengesellschaft

Guerra Mundial, que o Expressionismo passa a influenciar os filmes da República Weimer a partir de outro viés expressivo, que não só buscava uma inovação estética, mas abria espaço para a representação de emoções catastróficas. Além disso, o cinema da época adquire um caráter nacionalista, devido à busca por uma identidade nacional que fortalecesse a cinematografia alemã frente ao isolamento político e cultural (CÁNEPA, 2006, p.59). Em razão dessas variações no decorrer da história, Teles (2002) diferencia o Expressionismo em três fases. A primeira, relativa aos “pré-expressionistas”, tinha como objetivo o rompimento com a estética e os princípios da época clássica. Já a segunda fase (1910-1920) se desenvolveu durante a Primeira Guerra Mundial, período em que sua intensidade foi ampliada e gerou grande repercussão. Por sua vez, a terceira fase marca o momento de expansão do Expressionismo para os demais suportes artísticos, entre eles o cinema e, em função de sua diversidade, é de difícil classificação. Seu término se dá no início dos anos 1930, com a ascensão de Hitler ao poder (TELES, 2002, p.105).

Como reflexo de uma visão de mundo pautada em um contexto histórico determinado e como exteriorização das emoções geradas a partir das impressões da realidade, o Expressionismo pode ser considerado uma tendência atemporal, que proporciona um contato direto entre o espectador e as sensações que inspiram a obra. Dessa maneira, as sensações geradas pelo real condicionam o fazer artístico e dão origem a transformações que evidenciam ao espectador a leitura do artista frente o mundo que o cerca, como aponta Trótski (1923):

a criação artística evidentemente não é delírio. Mas é também uma alteração, uma deformação, uma transformação da realidade segundo as leis particulares da arte. A arte, por mais fantástica que seja, não dispõe de outro material além daquele que lhe fornecem o mundo de três dimensões e o mundo mais estrito da sociedade de classes. Mesmo quando o artista cria o céu ou cria o inferno, ele simplesmente transforma a experiência de sua própria vida em fantasmagorias, até e inclusive a conta não paga de seu aluguel (TRÓTSKI, 1969, p.133)

Essa deformação da realidade é visível nos filmes de Tim Burton, na maioria dos quais o diretor faz referências aos costumes de Burbank, local onde cresceu. Burton retrata a realidade monótona e alienante do subúrbio e os hábitos de seus moradores como ameaçador para aqueles que fogem aos padrões sociais. Esses dois perfis são identificados, sobretudo, por meio de uma diferença estética. Uma normalidade pouco expressiva frente à fantasia repleta de reflexos emocionais que são materializados

exteriormente a partir de elementos com contornos expressionistas. Esse universo particular da imaginação é configurado pelo como um espaço de refugio.

Como evidencia Cardinal (1984), há uma valorização da verdade individual, a qual serve de estímulo criativo e, a subjetividade resultante dessa expressividade, é aplicada como meio de comprovação do real. Em razão dessa relação entre o contexto histórico e a prática expressiva, os motivos representados na maioria das vezes estavam relacionados à morte, aos pesadelos e ao horror, os quais refletem a atmosfera de sensações do período pós Primeira Guerra. No entanto, entre os temas mais recorrentes, Kracauer (1988) identifica a divisão da alma entre a submissão e a rebelião, como resposta a uma atmosfera ambígua, que alterna entre a tirania e o caos.

Essa unidade temática se torna ainda mais marcante uma vez que permeia filmes de diversos seguimentos, desde aqueles identificados como classe B até superproduções. Kracauer (1988) enxerga a insistência do tema como um sintoma social, uma vez que, segundo ele, os mesmos se configuram como reflexo de uma sociedade. Os filmes produzidos por uma coletividade e destinados a um público amplo materializam os costumes de uma época e o modo como eles são assimilados. Devido às circunstâncias relacionadas ao pós-guerra, aspectos da cultura alemã que haviam sido deixados de lado ressurgem e passam a compor a estética expressionista:

Partindo deste ambiente, a arte na Alemanha se desenvolve durante algum tempo de maneira dispersa. Esta situação reflete o estado de espírito da nação em si. Se em um primeiro momento os artistas buscam uma corrente para se guiar, é revisitando e modernizando o Romantismo, importante movimento com gênese na Alemanha que os artistas do início do século XX irão se pautar. O expressionismo surge então como reflexão do inconsciente alemão, revelando a miséria e destruição que tanto os afligiam. Este tipo de manifestação psicológica pós Primeira Guerra se desenvolve primeiramente na pintura e, aos poucos, dilui perante outras artes (MURARI, 2012, n.p.).

Um dos aspectos do movimento romântico revisitado nos filmes expressionistas é a figura do *doppelgänger*¹¹. Com origem na tradição judaica, esse ser está associado ao mito do Golem. Nascido a partir do barro e animado pelo nome de Deus, a partir de fórmulas mágicas, o Golem assume dimensão e força que provocam em seu criador o temor de que a criatura alcançasse potências destrutivas. Com isso o nome escrito em sua frente é apagado e ele retorna ao pó (MOSER, 2016, p.323). A temática do duplo, representada pelo *doppelgänger*, está presente em inúmeros filmes expressionistas e é

¹¹ Fusão das palavras alemãs *doppel* (“duplo”, “réplica” ou “duplicata”) e *gänger* (“andante”, “caminhante” ou “aquele que vai”).

apresentada sob algumas nuances. Uma delas é a concepção dessa figura como "uma sombra misteriosa, reflexo no espelho ou retrato de um personagem que adquire vida própria e independente" (RASHID, 2007, p.2), seu papel na narrativa, em geral, é assombrar e perseguir o anfitrião. Como exemplo tem-se o filme *O Estudante de Praga* (1913), dirigido por Paul Wegener e Stellan Rye, cujo enredo narra a história de um estudante que vende o reflexo de sua imagem a um ser maléfico, no intuito de alcançar a riqueza e conquistar o coração da Condessa, no entanto, vê-se perseguido pelo seu duplo. Outra variante do *doppelgänger* é a existência de uma criatura artificial criada ou replicada por um cientista-mágico, "que funciona como o dobro de seu criador, sobre o qual ele geralmente perde o controle". (RASHID, 2007, p.3) O filme *O Golem* (1920), dirigido por Paul Wegener, relembra o mito homônimo. Na narrativa, a criatura ganha vida a partir da magia, pelas mãos de um Rabino e seu assistente, que buscam proteger os judeus dos planos do imperador. No entanto, o Golem, que possui força sobre-humana, se volta contra os seus criadores. O duplo que marca a figura do *doppelgänger* também se fez presente a partir de indivíduos com múltiplas identidades ou personalidade dividida. Como pode ser visto em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Outro viés do duplo pode ser encontrado em enredos no qual há duas pessoas que se parecem e funcionam como duplas (RASHID, 2007, p.3) ou em narrativas em que ele é irreal "imaginado ou alucinado tecnologicamente (RASHID, 2007, p.3).

O Romantismo viria então a influenciar o Expressionismo e compartilhar com estes "sentimentos extremos, personalidades divididas e fantasias mórbidas" (CÁNEPA, 2006, p.82). Esses elementos são corporificados com o auxílio dessa nova forma de composição dos recursos expressivos. Nos filmes dirigidos por Tim Burton, pode ser visualizada essa personalidade fragmentada e envolvida ao extremo em suas emoções nos personagens que ocupam um papel central na trama, mas que em relação a seus pares ocupa uma posição marginal. Características essas que aproximam suas produções dos contos de Andersen, também influenciado pelo movimento romântico.

Esses seres sobrenaturais retornam ao imaginário do povo alemão e horrorizam na medida em que se distinguem dos padrões sociais impostos e permanecem segregados social e espacialmente. Essa preferência pela fantasia por parte dos alemães não era só reconhecida, como também valorizada. Kracauer (1988) esclarece que, em uma das revistas de programação da UFA, datada de 1921, a produtora defende o drama

fantástico como um diferencial da cinematografia alemã (KRACAUER, 1988, p.98) em relação à internacional. Afirmativa essa configurada como mais um dos elementos na busca por competitividade em relação aos filmes internacionais. No entanto, apesar da predileção pelo imaginário, na época também eram produzidos filmes que promoviam um convite a racionalidade, a partir da contestação do sobrenatural. Esse despertar de elementos culturais até então adormecidos ilustra a relação que pode ser estabelecida entre o contexto sociocultural de uma localidade e de uma sociedade e a sua produção artística e expressiva. O que requer que a análise do patrimônio cultural esteja intimamente ligada ao seu contexto de realização, sem o qual pode apresentar equívocos nos resultados observados.

Influenciado, sobretudo, pelas artes plásticas e pelo teatro, a partir de seus aspectos visuais e cenográficos, o Expressionismo se configurou como um marco para o florescimento da cinematografia alemã. No caso da pintura eram recorrentes as “esculturas tribais, xilogravuras medievais e desenhos de crianças” (CÁNEPA, 2006, p.58). O grupo *Die Brücke*¹² é um exemplo de primitivismo estético, cuja rigidez e rispidez próprias da estética Expressionista encontraram na xilogravura um meio de expressão das emoções do artista. Já nas artes cênicas, dentre os nomes importantes que influenciaram a estética expressionista, está Max Reinhardt. Como diretor ele organizou diversas peças de dramaturgos expressionistas e tinha como marca de seus trabalhos o uso expressivo da luz. Silva (2006) destaca que atores e diretores que se deslocaram do teatro para o cinema, dentre eles Reinhardt, levaram consigo técnicas de seu meio como “o jogo de luzes e holofotes, presentes na maioria dos filmes. Em vez de movimentos de câmera, a iluminação de um detalhe, a aparência fantástica das sombras ou a máscara nas lentes da câmera compunham os efeitos mais frequentes” (SILVA, 2006, p.2). Além disso, Max Reinhardt foi muito importante no processo de intercâmbio de diversos atores do teatro para a atuação cinematográfica após o contrato realizado entre o produtor Paul Davidson e o sindicato dos dramaturgos. Tal iniciativa incentivou a adaptação de diversas obras literárias para o cinema e fortaleceu o papel da expressividade na atuação.

No entanto, as contribuições ao cinema expressionista não se limitam a essas influências. Se, por um lado, Reinhardt compõe a partir do trabalho com a luz, os

¹²*Die Brücke* ou A Ponte foi um grupo de artistas que buscaram romper com os cânones da arte alemã e promoveram uma aproximação com a natureza e com a realidade.

nórdicos, já desde antes de o Expressionismo ser delineado, contribuíram com o gosto por aspectos sombrios e pela natureza. A iluminação como forma expressiva foi bem explorada pelo cinema expressionista com os grandes contrastes, o claro-escuro e as sombras e auxiliou na construção de atmosferas que refletissem o estado de alma e criassem ambientes fantásticos.

Além do claro-escuro, existem diversas outras características que ajudam a definir o Expressionismo no cinema, muito embora esses aspectos não sejam necessariamente utilizados em todas as produções denominadas expressionistas, o que dificulta uma delimitação precisa do mesmo. Nesse sentido, é a recorrência de aspectos visuais e narrativos encontrados em uma amostra numerosa de filmes (CÁNEPA, 2006, p.70), bem como o contexto e as referências que eles compartilham, que sustentam a análise de pontos comuns entre as produções. Silva (2006) apresenta de forma resumida os principais aspectos do Expressionismo:

entendemos que ao falarmos em expressionismo falamos de uma corrente que busca expressar através de distorções as impressões que o mundo exterior causa no artista. É uma forma de expressão de uma época específica, a qual reflete de forma decisiva o estado de espírito dos artistas. A partir desses critérios, entre outros que a ele o submetem, podemos entender que o referencial fantástico, a deformação expressiva, o isolamento e a monstruosidade, a maldade como personagem e herói, identificados inclusive por Cánepa (2003), são as características estéticas centrais deste cinema, e que é a partir da análise destes aspectos que se pode definir, primeiro, que existiu de fato um cinema expressionista e, segundo, que outros filmes apenas apresentam traços expressionistas, como acima salientados (SILVA, 2006, p.8).

Nessa perspectiva, os elementos centrais para análise são: a composição, a qual engloba a cenografia, a fotografia e a *mise-en-scène*; a temática recorrente, com ênfase no tipo de personagens frequentes e nas situações dramáticas em que estão inseridos; e, por fim, a estrutura narrativa, que diz respeito ao modo como os fatos são organizados e apresentados ao decorrer do enredo (CÁNEPA, 2006, p.70). No que se refere à composição, ela recebe uma configuração única, não só por associar elementos como o cenário, arquitetura, iluminação e objetos de cena de forma inusitada, como também ser reforçada por expressivas maquiagens e figurinos. Esse cenário ganha ainda mais importância, na medida em que passa a fazer parte da ação e a ser utilizado como ferramenta de expressão, a partir da “transformação de objetos materiais em ornamentos emocionais” (KRACAUER, 1988, p.85), uma vez que os mesmos refletem a situação emocional dos personagens. Devido às emoções conturbadas que marcaram a temática

da época, o cenário concretiza essas sensações a partir da deformação, com as distorções de perspectiva, curvas, ângulos e baixa profundidade. Esses desvios eram ainda potencializados pelo fato destacado por Eisner (1985), de que os expressionistas trabalham a partir de imagens armazenadas na memória, as quais representam “os objetos de viés, vistos do alto, em *plongée*” (EISNER, 1985, p.30). Dessa forma, o mundo é recriado a partir de um distanciamento de uma visão de mundo preexistente. As percepções acerca desse mundo são refletidas no artista, o qual o recria de acordo com as suas próprias interpretações e sensações. Já no que diz respeito à temática, os personagens lidam com sentimentos destrutivos e se colocam em uma posição de confronto em relação às autoridades (CÁNEPA, 2006, p.67), além de ganharem vida a partir de uma interpretação que conta com gestos exagerados. Essa grande carga expressiva também está associada às características da linguagem dos espetáculos teatrais e a estética do cinema mudo, as especificidades desse último são apresentadas por Aumont *et al* (2006):

a) expressividade gestual e mímica dos atores; b) importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos; c) importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicar o sentido das imagens [...]; d) privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rosto, objetos, em primeiro plano), a certos temas (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco); e) recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (AUMONT; MARIE, 2006, p. 48).

Nesse sentido, a ausência de falas implica em um reforço da expressividade do rosto e dos gestos, bem como no papel atuante da paisagem e dos objetos que compõem as cenas. Por sua vez, a estrutura narrativa é marcada por obliquidade e descontinuidade, as quais abrem margem para ambiguidades nas interpretações e possibilitam a construção de elipses por parte dos espectadores. Dessa maneira, se aproximam da estrutura das narrativas fantásticas, as quais promovem a hesitação “experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2006, p.30). Nesse sentido, o leitor compartilha dessa incerteza, sem que ela se encerre a partir da confirmação do sobrenatural ou de uma solução racional.

Com a ascensão do regime nazista o Expressionismo deixa aos poucos de fazer parte das produções da época. Devido às censuras e ao perfil propagandístico assumido pela cinematografia alemã, com Adolf Hitler no poder. Assim, muitos cineastas e atores alemães imigram para os Estados Unidos, influenciados também pelas contratações

propostas por Hollywood com vistas a se beneficiar do sucesso que a estética expressionista havia gerado (MURARI, 2012, n.p.). No entanto, devido ao perfil da indústria estadunidense, muitos cineastas tiveram que deixar de lado seu estilo pessoal. Além disso, outra modificação se refere às locações, que ganham novas possibilidades. Se por um lado o Expressionismo alemão prioriza a construção de cenários deformados em estúdios, com funções claustrofóbicas; por outro o cinema hollywoodiano abre margem para que a paisagem natural se configure como uma locação possível para os filmes influenciados pela estética expressionista (MURARI, 2012, n.p.).

Apesar dessas alterações, é notável que o Expressionismo contribuiu com o cinema hollywoodiano em seu desenvolvimento técnico e estético. Figuras como monstros, múmias e vampiros passaram a ser exploradas nas narrativas e, além disso, outros gêneros se constituíram por meio dessa influência, como o horror e os filmes *noir*. Esse último, a partir da exploração de narrativas policiais, acabou por criar “um modelo que refletia os dramas da época e o imaginário do cidadão americano” (MURARI, 2012, n.p.). No entanto, apesar da influência, o *noir* se difere do expressionismo ao se pautar mais no suspense, com personagens humanos em cenários naturais. Tim Burton, diretor estadunidense, é um dos cineastas que utilizam a estética expressionista como referência em seus filmes. Burton adiciona às temáticas fantásticas e a seus personagens melancólicos uma atmosfera soturna, na qual elementos como a iluminação contrastante, cenários com elementos retorcidos, maquiagens fúnebres e atuações com alta carga expressiva buscam refletir no mundo exterior as impressões interiores acerca da realidade em que o personagem vive.

Como visto, o Expressionismo possui relação estreita com temas fantásticos e “fantasmas emocionais”. O movimento que surgiu nas artes plásticas, se expande para o teatro e, nos anos 1920, apesar da curta duração, se estabeleceu como uma das estéticas cinematográficas de vanguarda e serviu de referência para o surgimento de novos gêneros no âmbito do cinema. Dessa forma, apesar de seu término, resquícios dessa estética ainda são visíveis em filmes contemporâneos. No próximo capítulo, serão analisados vestígios de características expressionistas no livro *O pequeno Menino Ostra e outras histórias*, bem como nos curtas-metragens *Vincent* (1982) e *Frankenweenie* (1984), respectivamente escrito e dirigidos por Tim Burton. Na busca por compreender

de que modo o Expressionismo é empregado e, associado a elementos narrativos, como ele possibilita a crítica a padrões sociais estabelecidos.

3. Tim Burton e a retomada dos contos de fadas tradicionais

Desde o primeiro curta-metragem dirigido por Tim Burton, *Vincent*, que deu início a sua carreira profissional, o diretor já apresenta uma série de características que posteriormente viriam a marcar sua filmografia e revelar sua expressiva marca autoral. Seus filmes são caracterizados pelo hibridismo que reúne, em uma única obra, aspectos de diversas correntes literárias e estéticas cinematográficas. As influências utilizadas por Burton em suas criações, no campo da escrita, vão desde o gênero maravilhoso e suas variáveis - contos de fadas, literatura de horror e ficção científica- até o romantismo gótico presente nos contos de Edgar Allan Poe. Por sua vez, no âmbito do cinema as principais referências são o Expressionismo, bem como os gêneros dele advindos, como os filmes de horror, sobretudo aqueles que contam com a atuação de Vincent Price. É a partir dessa ampla gama de inspirações que Burton formula sua própria estética, composta por aspectos que marcaram sua infância e juventude. Tim Burton sempre enfatizou que o que mais o marcava em relação aos conteúdos aos quais tinha acesso, era o poder da imagem de impactar, suscitar reflexões e provocar reações subjetivas. Para ele, após uma experiência fílmica, o que restava eram os sentimentos gerados pelo contato com as imagens. Não é por acaso que em seus filmes, o diretor prioriza a imagem e o simbólico em detrimento do texto.

Além de servirem como referência para Burton, as imagens marcantes com as quais teve acesso eram vistas por ele como ferramentas catárticas, cujas emoções eram expressas em seus desenhos e, posteriormente, pautaram suas criações cinematográficas. Em relação aos filmes do diretor que dialogam com o universo dos contos de fadas, a centralidade da imagem permanece, na medida em que é a expressividade da mesma que o chama atenção nos contos de fadas. No entanto, quando ele discorre acerca desse subgênero, Burton se refere àqueles considerados tradicionais que, embora tenham passado por algumas adaptações, ainda mantêm proximidade em relação aos contos primitivos. Tanto que aspectos ancestrais dessas narrativas são resgatados pelo diretor

em suas criações que dialogam com contos de fadas, como a presença de enredos com situações cruéis, a possibilidade de finais infelizes e o direcionamento do conteúdo tanto para o público infantil, quanto adulto, sem distinções. No entanto, além de retomar elementos que acabaram por ser adaptados ao longo da história, no sentido de suavizar os dramas transmitidos por essas narrativas, o diretor subverte a lógica dos papéis tradicionalmente disseminados nos contos. Desse modo, os seres bizarros que antes eram vistos, a partir de uma ótica dualista de bem e mal, como seres com aspecto negativo, passam a ser considerados vítimas de uma normalidade que oprime o diferente. E é a partir dessa quebra de paradigmas que Tim Burton cria uma alegoria em relação a seu lugar de origem - o subúrbio estadunidense de Burbank - e à visão, daqueles que lá habitam, em relação aos que escapam ao padrão normativo.

Porque eu nunca li, meus contos de fadas eram provavelmente aqueles filmes monstruosos. (...) contos de fadas são extremamente violentos e extra simbólicos e perturbadores (...). Crescer foi uma reação contra um ambiente familiar nuclear muito puritano, burocrático dos anos 50 - eu resistindo a ver as coisas exatamente como elas eram. É por isso que gosto da idéia de contos de fadas ou contos populares, porque eles são simbólicos de outra coisa. Há uma base para eles, mas há mais além disso, eles estão abertos à interpretação. Eu sempre gostei disso, vendo coisas e apenas tendo sua própria ideia sobre elas. Então eu acho que não gostei de contos de fadas especificamente. Eu gosto mais da ideia deles (SALISBURY, 2006, p. 98, *apud* NABAIS, 2010, p.69)

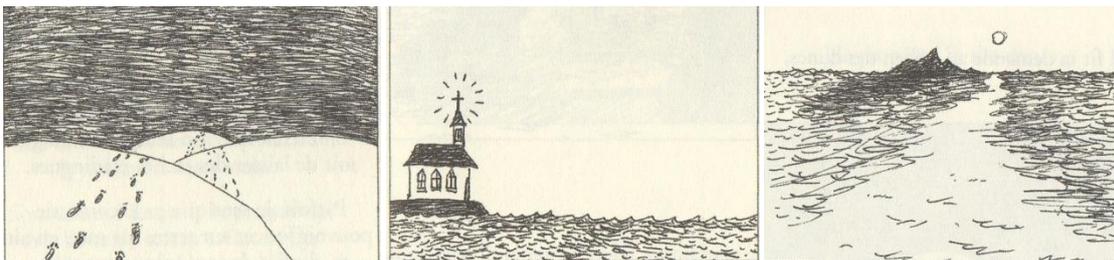
Nesse contexto, em que os contos de fadas revelam um caráter violento e perverso, a estética expressionista é utilizada por Tim Burton como uma ferramenta não apenas estilística, mas que, também, possibilita a materialização e intensificação de elementos grotescos da narrativa, bem como cria um aspecto cômico a partir de personagens caricaturais e elementos de cenário. Dessa forma, a fim de discorrer sobre o resgate de aspectos tradicionais dos contos de fadas e o uso da estética expressionista no sentido de amplificá-los, com a consequente crítica do real, será realizada a análise do livro *O pequeno Menino Ostra e Outras Histórias* e dos curtas-metragens que marcam o início da carreira de Tim Burton: *Vincent* (1982) e *Frankenweenie* (1984). Esse recorte foi realizado devido ao fato de se considerar que Burton dispôs de maior liberdade criativa nessas produções do que nas que se seguiram, por serem produções menores e com menos recursos. De acordo com Bordwell e Kristin Thompson (2013), ao se analisar um filme “a avaliação é mais útil quando nos leva de volta ao próprio filme enquanto sistema formal, ajudando-nos a entender melhor esse sistema”

(BORDWELL *et al*, 2013, p.126). Nesse sentido, o processo de análise compreende um estudo sobre os elementos fílmicos que constituem a linguagem cinematográfica. Buscar respostas de quais foram os problemas enfrentados pelo diretor no processo de produção e quais foram as soluções por ele encontradas, bem como compreender como esses elementos se articulam e se influenciam.

3.1 *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*

O livro *O pequeno Menino Ostra e outras histórias* foi publicado pela primeira vez em 1997, nos Estados Unidos. De autoria de Tim Burton, tanto as ilustrações quanto os personagens bizarros possuem uma marca autoral e dialogam com as produções do diretor no âmbito do cinema. Os contos são estruturados a partir de versos rimados, a semelhança da narração que compõe o curta *Vincent*, cujo roteiro também foi escrito por Burton. Texto e imagem se intercalam e somados proporcionam uma fruição diferente daquela que seria possível se um dos dois elementos aparecesse em separado. Isso porque as ilustrações são inseridas no sentido de acrescentar elementos ao texto, na medida em que os intensifica. Muitas vezes é a partir dela que o cômico se revela e promove a ironia em relação à dimensão trágica da narrativa. Situação essa que revela acerca da importância que Tim Burton garante à imagem. Além disso, muitas das vezes, as narrativas surgem a partir de um desenho anterior, o que inverte a dinâmica e faz com que o texto “ilustre” a imagem. Essas ilustrações, inclusive, se assemelham a *storyboards*, uma vez que indicam uma sequência narrativa construída a partir de diversos enquadramentos, que se modificam de acordo com o objetivo da imagem em questão. Esses quadros direcionam a atenção do leitor no sentido de que apresentam apenas o recorte que revela aquilo que é importante para aquele segmento da narrativa, seja uma ação, a reação emotiva de um personagem, um detalhe. Essa moderação no uso de elementos visuais se dá também nos cenários, nos quais apenas elementos imprescindíveis para a história são revelados.

O conto *The Melancholy Death of Oyster Boy* é um exemplo profícuo. As três primeiras ilustrações são apresentadas em plano geral e indicam ao leitor os locais nos quais a narrativa será desenvolvida.



Imagens 1, 2 e 3: Plano geral – Fonte: Conto *The Melancholy Death of Oyster boy* In: *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories: And Other Stories*. P. 38, 39 e 40

Na sequência há um plano conjunto no qual os pais de Sam aparecem de costas para o quadro, o que auxilia a situar o leitor como um dos observadores daquilo que se desenvolve na profundidade da imagem.



Imagem 4: Plano conjunto – Fonte: Conto *The Melancholy Death of Oyster boy* In: *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories: And Other Stories*. P. 41

Outro elemento interessante que permeia as ilustrações desse conto é que os enquadramentos levam em consideração a altura do personagem principal, Sam, em detrimento dos demais personagens, que aparecem apenas da cintura para baixo. Essa configuração é assumida a partir do momento em que a narrativa apresenta Sam como personagem central.



Imagens 5 e 6: Câmera baixa – Fonte: Conto *The Melancholy Death of Oyster boy* In: *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories: And Other Stories*. P. 46 e 52

Também são utilizados recursos que devolvem o olhar do personagem para o leitor, como na cena em que a mãe de Sam olha para o menino por meio do espelho retrovisor interno ao carro. Nesse momento o leitor assume o lado do garoto, que é olhado com frustração por sua progenitora.



Imagem: 7 Plano médio – Fonte: Conto *The Melancholy Death of Oyster boy* In: *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories: And Other Stories*. P. 49

Primeiros planos e planos médios também aproximam o leitor da angústia de Sam frente às adversidades provocadas pela rejeição de seus pais e dos demais que o veem como um estranho.



Imagens 8, 9 e 10: Plano geral – Fonte: Conto *The Melancholy Death of Oyster boy* In: *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories: And Other Stories*. P. 47, 53 e 54

Assim, Sam caracteriza-se como um *doppelgänger* que, mesmo sem a intenção, acaba assustando aqueles com os quais convive. Nesse sentido, ele é visto pelos demais com reprovação e acaba se configurando como um reflexo da impotência sexual de seu pai. No fim, seu progenitor o mata e o consome, colocando fim às suas frustrações.

Essas ilustrações apresentam expressividade marcante, sobretudo a partir do uso dos olhos como recurso que indicava o estado emocional dos personagens. Esses seres incompreendidos, assim como nos filmes de Burton, são bizarros e muitas vezes híbridos e, por tal condição, são mantidos à margem. A narrativa por trás de cada um deles revela o caráter traumático de suas vivências, o que indica outra faceta da realidade infanto-juvenil, permeada por dúvidas, medos e incompreensão. Essa realidade cruel da qual eles são vítimas indica alguns elementos que Tim Burton retoma dos contos tradicionais, como a indistinção entre a criança e o adulto na recepção do conteúdo:

Inicialmente, esses contos, hoje conhecidos como de fadas, faziam parte da tradição oral e eram escutados por todos que estivessem ao seu alcance, não havia público-alvo diferenciado. Naqueles tempos, crianças eram apenas humanos de pequeno porte e não mereciam considerações especiais, faziam parte do grupo que se acotovelava para escutar algum narrador (CORSO, 2006, p.170)

Dessa maneira, os contos idealizados por Burton apresentam, assim como nos contos tradicionais, situações cruéis que os distanciam das narrativas contemporâneas, mais brandas, voltadas para a infância. Além disso, assim como em seus filmes, Burton inverte a lógica em relação a esses seres estranhos que permeiam o enredo. Como a peculiaridade dos mesmos é indicada a partir de costumes e aparência física, eles

causam repulsa naqueles com os quais convivem. No entanto, para o espectador, eles deixam de se revelar como criaturas assustadoras e passam a desencadear compaixão. Nesse sentido, se nos contos de fadas a repressão a esses seres era vista como positiva, naqueles escritos por Burton, ela assume um caráter negativo. Um exemplo disso é o conto *Oyster Boy Steps Out*, no qual o personagem veste uma máscara de humano na noite de *Halloween*. O que demonstra que é o ser humano, a partir de atitudes que o afastam do conceito de humanidade, que amedronta e provoca sofrimento para o Menino Ostra. Matos (2015) promove ainda outro paralelo que exemplifica essa inversão promovida por Tim Burton, ao relacionar os contos do diretor aos *Bestiários*,¹³ o que indica uma retomada do grotesco, no qual o humano mistura-se ao animal ou vegetal e assume um caráter excêntrico. Nesses livros, “o ser humano aparecia como o caçador, o domador de seres exóticos e o controlador dessas supostas bestas”, o que era tido como um aspecto positivo; enquanto em *Menino Ostra* o ser humano que causa sofrimento a esses seres (MATOS, 2015, p.16) é tido como o vilão da história. Nesse sentido, não é a atitude dos humanos em relação a esses seres que se altera, mas a visão sobre ela para a qual Burton dirige o leitor, a partir de uma mudança de olhar. Dessa maneira, Tim Burton promove uma crítica ao modo como o diferente é visto pela sociedade e garante um papel central a ele em suas criações. Destaque esse que pode ser verificado logo no título das obras. No livro *O pequeno Menino Ostra*,

quando não é o nome do personagem que dá título à história, vemos outros dois tipos de título: 1) aqueles criados a partir de uma característica do personagem, acompanhados da palavra “boy” ou “girl”, como um nome de super-herói (“Robot Boy”, “Stain Boy”, “Junk Girl”, “Staring Girl”); 2) e aqueles que trazem uma pequena frase com uma definição do personagem, que geralmente carrega algum de seus traços distintivos ou se referem a algum evento na vida do personagem (“The Girl with Many Eyes”, “The Girl Who Turned into a Bed”, “The Melancholy Death of Oyster Boy”, etc.) (OZAKI, 2013, p. 46)

Esse padrão pode ser verificado também nos filmes dirigidos por Burton, como em *Vincent* (1982), *Edward mãos de tesoura* (1990), *Big Eyes* (2014). No caso do cinema esse papel central ainda é revelado a partir da linguagem própria ao meio, de acordo com a qual elementos como iluminação, cenário, figurino e enquadramento são

¹³Bestiários: “(...) tipo de livro ou manuscrito que data da Idade Média (...) texto em verso que narra os hábitos de uma criatura imaginária ou real (...). Esses textos também se dedicaram a falar sobre plantas que fomentavam o imaginário popular por serem relacionados à magia e ao ocultismo. O texto dos bestiários e geralmente acrescido de uma xilogravura” (MATOS, 2015, p.16)

alterados em decorrência das emoções vivenciadas pelo personagem no momento. Implicações essas que serão aprofundadas no próximo sub-capítulo.

3.2 Vincent

Vincent (1982) é um curta-metragem de animação produzido a partir da técnica de *stop motion*¹⁴. O roteiro foi desenvolvido com base em um conto escrito anteriormente por Tim Burton. À época ele trabalhava para os estúdios Disney e sua ideia foi aceita, apesar de seu projeto destoar do padrão das demais produções realizadas pela companhia, tanto em termos de técnica, pelo fato de ter sido realizado em 3D, quanto em relação a narrativa, que distancia da suavização frequente dos filmes do estúdio. A narrativa, que pode ser classificada como conto de fadas, revela situações grotescas que permeiam a imaginação de um personagem excêntrico: Vincent, um menino de 7 anos que, como outras crianças de sua idade, possui imaginação fértil. No entanto, ele difere dos demais pelo caráter de suas fantasias, permeada por acontecimentos bizarros e também cruéis, como o desejo de mergulhar sua tia em cera. Outra questão são suas preferências, incomuns para sua idade, como o gosto pelos contos de Edgar Allan Poe. Tanto que, embora a narrativa explore acerca do universo infantil e a partir de um subgênero hoje voltado para essa faixa etária, essa animação gera hesitação quanto ao público-alvo. A semelhança dos contos tradicionais que eram contados para aldeias inteiras, sem distinção por idade.

Os eventos, na narrativa, são estimulados pela alternância entre a realidade vivenciada por Vincent e a imaginação criada por ele. Condição que revela, de início, o protagonismo do personagem que concede nome ao filme, característica recorrente nas produções de Tim Burton. À diferença dos contos de fadas, Burton constrói, em geral, personagens que apresentam maior profundidade psicológica, na medida em que são permeados por dilemas humanos e, ao invés de responderem a uma lógica dualista e estacionária, modificam-se ao longo da trama. Nesse sentido, Vincent transparece, no decorrer da animação, uma alta carga emotiva e expressiva, que é refletida em diversos elementos que constituem as imagens fílmicas. Como, para ele, a realidade é tida como

¹⁴ Técnica de animação que consiste no registro fotográfico de objetos estáticos com suaves variações em suas posições e na disposição das fotografias em sequência, o que garante a sensação de movimento.

uma experiência monótona, ausente de sentido e que tolhe a imaginação, a fantasia é apresentada como resposta e como válvula de escape.



Imagens 11 e 12: realidade e fantasia – Fonte: *Vincent* (1984), direção de Tim Burton. (1'46" | 1'56")

Nesse sentido, é a realidade que propulsiona o desenvolvimento das vivências imaginárias do personagem. Sempre que ela impera, Vincent se utiliza da mesma para construir um universo que a transcende. No entanto, essa dinâmica tem como início a revelação, por parte do narrador, a respeito do desejo do protagonista em ser como Vincent Price. Informação essa que leva à representação dessa vontade na imaginação do personagem. Em contrapartida, as fantasias do protagonista o guiam a determinados comportamentos e atitudes que despertam a intervenção de outros personagens, os quais fazem com que a narrativa retorne para o eixo da realidade. Um exemplo é o surgimento da mãe de Vincent que, devido ao fato de ele estar cavando em seu jardim, o repreende e o resgata de sua imaginação, na qual ele estava a cavar na sepultura de sua “esposa”, devaneio esse que decorre da identificação dele com o personagem do conto *O enterro prematuro*, de Edgar Allan Poe. A visita da tia é outra circunstância que interrompe o desenrolar da imaginação de Vincent, ao mesmo passo em que serve como motivação para que ela se restabeleça logo em seguida. Apesar desses saltos, a narrativa se desenvolve de maneira cronológica, na medida em que realidade e fantasia se invocam mutuamente e dão continuidade uma à outra. Como quando Vincent é colocado de castigo pela mãe. Ele segue para o seu quarto já imerso em sua imaginação, na qual elabora a punição como o aprisionamento no alto de uma torre. Essa cena, inclusive, assemelha-se a uma cena presente em *Nosferatu*, filme expressionista dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau.



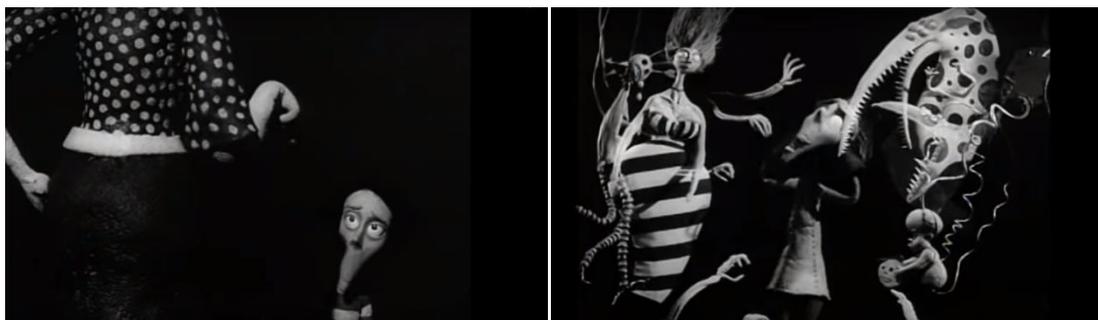
Imagens 13 e 14:– Fonte: *Vincent* (1984), direção de Tim Burton e *Nosferatu* (1922), direção de F. W. Murnau

O espaço da ação, nesse sentido, é alternado entre os cômodos da casa de Vincent e a mente do personagem. Por sua vez, a temporalidade, assim como outros elementos constitutivos do filme, altera de acordo com esses dois universos da trama. Embora a fantasia esteja mais presente no curta, ela possui uma temporalidade mais dinâmica, o que revela sobre o vigor que ela possui para Vincent. No caso da realidade, os acontecimentos são mais espaçados e sem muitas variações, o que indica a monotonia pela qual a rotina é permeada. Essas circunstâncias são narradas em terceira pessoa e, à medida que se desenrolam, a narração adquire um nível de dramaticidade coerente com o respectivo relato. Dessa maneira, a narração adquire maior expressividade quando revela acerca dos acontecimentos grotescos, desejos destrutivos e da insanidade de Vincent, ao passo que abranda quando discorre sobre os aspectos da vida real do personagem. Nesse sentido, o modo como é narrado, rememora os narradores dos contos de fadas, os quais não apenas contavam histórias como também as encenavam.

No caso do curta, não apenas a narração como também os demais elementos que compõem a animação, refletem o estado de ânimo de Vincent. Pode-se, inclusive, criar um paralelo entre a composição da imagem e as vivências internas do protagonista, relação essa que se aproxima dos objetivos inicialmente apresentados pelo Expressionismo. A utilização dessa estética como referência em *Vincent* é revelada a partir da articulação dos elementos que compreendem a linguagem cinematográfica e o desenvolvimento da narrativa, além das especificidades que marcam a realidade e a fantasia. Em relação a Vincent, o mesmo se comporta de maneira diferente nas duas circunstâncias, uma vez que em sua rotina normal ele se apresenta como uma criança educada, que por vezes veste uma máscara que o permite ser aceito sem gerar

questionamentos. Em relação à mãe, ele assume uma postura de submissão e imprime em sua face a expressão típica de uma criança que acaba de ser repreendida. Já em meio à fantasia, Vincent mergulha no caos de sua imaginação e se permite experimentações bizarras e maléficas. Nesse sentido, Vincent pode ser classificado como um *doppelgänger*, por apresentar uma personalidade dividida entre ser o objeto de desejo de sua mãe e fazer valer seus próprios desejos, o que o faz viver entre a realidade e a fantasia. Além disso, ao final da narrativa, é possível notar que o garoto perde o controle sobre as criações que permeiam sua imaginação, característica típica de filmes que representam esse aspecto duplo do indivíduo.

Essa dicotomia entre a submissão e o caos de sua imaginação desenfreada pode ser associada, inclusive, aos dilemas que marcam o sujeito expressionista na Alemanha do pós Primeira Guerra. No caso de *Vincent*, o menino ora se submete aos desejos da mãe em relação a sua subjetividade e modo de se expressar, ora resiste a essa vontade e vivencia um caos em sua imaginação.



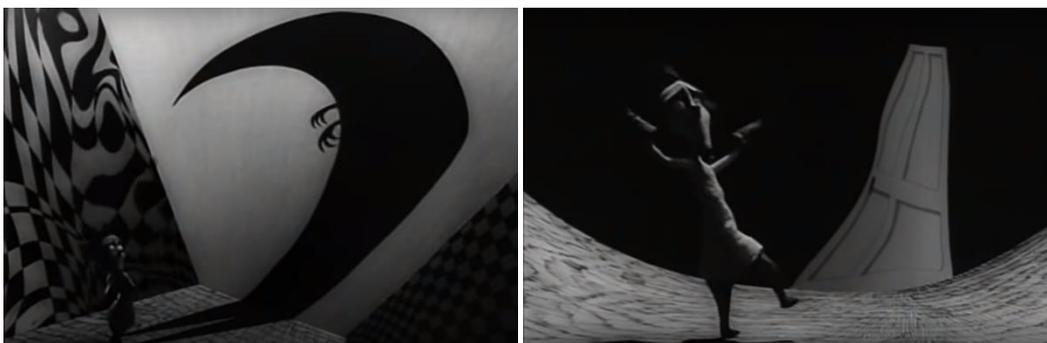
Imagens 15 e 16: submissão e caos– Fonte: *Vincent* (1984), direção de Tim Burton. (4'27" | 5'10")

Já os demais personagens são apresentados de maneira caricatural e manifestam comportamentos estereotipados de mãe, tia, irmã mais nova e animais domésticos, sobretudo a partir do gestual que na maioria das vezes é repetitivo, favorecidos pelo enquadramento. Esses personagens secundários assumem importância na medida em que proporcionam a Vincent conteúdos para novas fantasias. É nesse universo criado pelo personagem que a expressividade do mesmo se amplia. O semblante pacífico de Vincent abre espaço para feições extremamente marcantes, que ora materializam seus desejos maléficos e ora transmitem a angústia do personagem.

Os gestos são mais abruptos, à semelhança da atuação teatral e daquelas que marcaram os filmes expressionistas. O posicionamento corporal como um todo exprime o caráter de suas emoções. Somado ao modo como o personagem se exprime, elementos

como figurino e maquiagem auxiliam na representação das duas instâncias que compreendem a narrativa. Quando da realidade, Vincent Maloy veste uma roupa comum para sua idade, no entanto, quando assume, em sua imaginação, ser Vincent Price, o figurino é alterado para um jaleco de cientista, em referência ao filme *Frankenstein* (1931), dirigido por James Whale e baseado no livro de Mary Shaelley. A maquiagem por sua vez, surge junto a essa transformação e ressalta a palidez do personagem a partir do acréscimo de sombras na região dos olhos, o que garante um aspecto fúnebre ao personagem.

Essa materialização expressionista das emoções fica ainda mais clara a partir das projeções desses sentimentos no cenário e na iluminação, os quais também passam por transformações de acordo com as experiências de Vincent.



Imagens 17 e 18: distorção do cenário – Fonte: *Vincent* (1984), direção de Tim Burton. (4'45" | 5'15")

Apesar de o curta apresentar dois padrões cenográficos diferentes - fantasia e realidade – ambas as instâncias são marcadas pela presença de nenhum ou poucos elementos cenográficos, com a presença apenas do que se configura como elementar para a narrativa. No que diz respeito à realidade, a cenografia é ainda mais minimalista. Na cena inicial, por exemplo, em que Vincent é apresentado, ele está em um quarto totalmente vazio. Na cena que se segue, também no âmbito do real, quando a irmã e os animais de estimação são revelados como parte da rotina de Vincent, há apenas uma mesa, que equilibra o preenchimento do lado direito do quadro e serve de abrigo para os gatos. Quando Vincent recebe a visita de sua tia, o cenário não apresenta qualquer elemento, os quais aparecem apenas quando a imaginação de Vincent entra em ação. Já na cena em que ele está cavando uma sepultura, que na realidade é revelada como o jardim de sua mãe, o entorno é logo preenchido com flores e plantas. E, por fim, na última cena que se configura como o mundo real de Vincent, quando sua mãe vai até

seu quarto chamá-lo, não há nenhum elemento que componha o cenário além da cadeira na qual ele está sentado, embora seja um momento no qual ele ainda não está totalmente voltado para o real. Essa ausência revela a essência dos sentimentos de Vincent em relação à realidade na qual está inserido: monótona e sem vida. Já no que diz respeito à fantasia, os cenários, apesar de minimalistas, adquirem contornos mais expressivos. A começar pela parede que, ao invés do branco que caracteriza a realidade, é preenchida por um quadriculado preto e branco, presente também em outros filmes do diretor. Essa parede agora estilizada é ainda mais afetada pela imaginação de Vincent no momento em que ele perde o controle sobre as fantasias que havia criado. Nesse instante, o quadriculado aparece de forma distorcida, o que revela um paralelismo entre as emoções do personagem e a composição do cenário. Outro objeto que aparece de maneira retorcida é a cadeira na qual Vincent está sentado, em seu quarto, quando sua mãe aparece e o chama para se divertir na rua. Nesse sentido, quando Vincent está em sua imaginação, os elementos assumem formas que garantem a sensação de movimento e dinamicidade, o oposto do caráter reto e estático das linhas que compõem a realidade do personagem. Além disso, esses objetos assumem função para além da caracterização desse universo fantástico, uma vez que, em dados momentos, parecem ganhar vida, como o quadro da “esposa” de Vincent. Por meio da montagem, cria-se um *raccord* de olhar entre a imagem em que ela está representada e Vincent.

Outro aspecto importante em relação aos elementos que compõem o cenário é que, por vezes, eles possibilitam um caráter cômico à narrativa. Um exemplo disso é quando as criações de Vincent são apresentadas. Embora o narrador se refira a elas como “horrores”, o que pode ser visto são monstros bizarros, um boneco com corpo e cabeça desproporcionais e palhaços impulsionados por molas.



Imagem19:comicidade dos objetos – Fonte: *Vincent* (1984), direção de Tim Burton. (1'29'')

A comicidade está presente também na forma como alguns objetos são inseridos, como é o caso da corda que parece ser atraída pelo olhar de Vincent, quando este deseja mergulhar a tia em cera. Esse aparecimento repentino revela o próprio caráter do imaginário, no qual os elementos são inseridos à medida que esse universo é construído.

A fotografia assume um papel importante na sua relação com o cenário. Se nas cenas referentes à realidade de Vincent a iluminação é homogênea e clareia o ambiente por igual, quando é a imaginação do personagem que impera, essa iluminação se torna pontual e recorta o cenário em linhas diagonais. A mesma guia o olhar do espectador para o espaço de ação e para os elementos que o diretor deseja destacar. Na primeira cena em que essa iluminação se faz presente, esse caráter teatral é visível inclusive pelo modo como ela é inserida. Vincent puxa uma corda que permite que a luz seja acesa com foco voltado para ele, o que marca a introdução do espectador em seu mundo imaginário.



Imagem20: iluminação pontual – Fonte: *Vincent* (1984), direção de Tim Burton. (1'13'')

Essa iluminação pontual, por vezes acompanhada de neblina, permite a projeção de sombras e a ocultação de parte do cenário, o que garante ar de mistério às cenas. Esses elementos, somados ao alto contraste da iluminação, são elementos marcantes na estética expressionista, que eram utilizados, assim como em *Vincent* de forma expressiva, na busca por refletir o estado de alma do personagem e criar uma atmosfera fantástica.

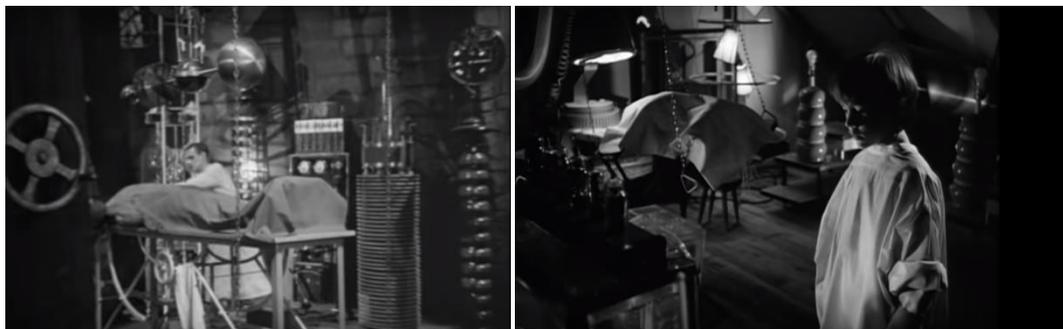
3.3 *Frankenweenie* (1984)

Após dirigir *Vincent*, Tim Burton deu continuidade à construção de uma estética própria. Assim, em *Frankenweenie* (1984), aspectos como a solidão, o macabro e o cômico continuam a marcar as narrativas que permeiam a filmografia do diretor. Embora o roteiro tenha sido escrito por Lenny Rips, foi baseado em uma ideia original de Burton:

Eu tinha acabado de rever *Frankenstein* e comecei a pensar, não sei porque, em um cão que tive na infância. E imaginei quão incrível era o tema de *Frankenstein*, trazer alguém de volta a vida. Mas todas as versões feitas ali só lidavam com os aspectos ruins da coisa. Chegou uma hora em que o filme e a lembrança sobre o meu cão se conectaram, e começamos a desenvolver aquilo (BURTON, 2011, p.30)

No curta metragem, há diversas referências ao filme *Frankenstein* (1931), dirigido por James Whale, e que é baseado no livro homônimo, de autoria de Mary Shelley. Indo desde a temática, cuja centralidade está em trazer alguém de volta a vida,

até a promoção de paralelos a partir de semelhanças imagéticas e indicações verbais, como o nome Frankenstein gravado na caixa de correio. O curta contou, inclusive, com o equipamento elétrico original da versão de 1931, idealizado por Kenneth Strickfaden (WOODS, 2011, p.32).



Imagens 21 e 22: Semelhança entre as cenas de *Frankenstein* e *Frankenweenie* (1984) – Fonte: *Frankenstein* (1931), direção de James Whale e *Frankenweenie* (1984), direção de Tim Burton

As concessões realizadas indicam a possibilidade de uma maior liberdade criativa que, segundo Tim Burton (2016)¹⁵, é mais fácil de ser alcançada em filmes de curta metragem, uma vez que envolvem menos dinheiro. Com isso as cobranças e limitações impostas diminuem, o que possibilita ao diretor atingir resultados mais próximos ao almejado inicialmente. No curta, é apresentada a história de Victor, um menino que, após vivenciar a perda de seu cão devido a um atropelamento, decide tentar trazê-lo de volta a vida com o uso de eletricidade, como em um experimento realizado por seu professor na aula de ciências. Nesse sentido, busca-se uma justificativa científica para o fenômeno sobrenatural desencadeado. Essa experimentação com o uso da eletricidade, inclusive, constituiu-se em objeto de preocupação de mães que compareceram com seus filhos, com idade entre seis e nove anos, nas exposições de teste realizadas a fim de definir a classificação indicativa do curta. Elas temiam que o filme despertasse o interesse das crianças em brincar com eletricidade, além de acharem a narrativa intensa para o público infantil (WOODS, 2011, p.34). Fator esse que revela um dos elementos característicos da maioria dos contos dirigidos por Tim Burton, a indistinção, na perspectiva do diretor, entre os conteúdos destinados ao público adulto e infantil:

¹⁵ Entrevista presente no catálogo da mostra *O mundo de Tim Burton*, realizada no Museu da Imagem e do Som, em 2016, na cidade de São Paulo.

Acho que os contos de fadas ajudam as crianças a processar as realidades assustadoras da vida de maneira segura. Há muita pressão do estúdio quando se trabalha com contos de fadas hoje em dia, para que sejam ‘amenizados’. Mas acho que as crianças reagem à intensidade. Elas compreendem que o mundo é um lugar complexo e quase sempre sombrio. Tentar esconder isso é uma mentira. É melhor dar a elas uma válvula de escape para lidarem com essas verdades. Isso é o que o cinema e a televisão foram para mim (BURTON, 2011, p.34).

Apesar de ser mais brando do que o enredo de *Vincent, Frankenweenie* lida com temáticas que, do ponto de vista social, são consideradas delicadas para o universo infantil, como a morte, a solidão e a falta de alteridade. Essa última é construída a partir da deformação física, característica recorrente nos filmes expressionistas e de monstros, no sentido de indicar, entre outros pontos, a marginalização desses seres, uma vez que “há uma espacialização da noção de que o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais conhecidas e aceitas” (CÁNEPA, 2006, p.76). No caso do curta em análise, o cachorro Sparky, após ressuscitar, representa esse diferente. Com o corpo repleto de remendos e aberturas que acabam por esguichar a água consumida pelo animal, o cão ressurge na trama, aos olhos dos demais, como um monstro que precisa ser combatido. Dessa forma, Sparky se enquadra como um *doppelgänger*. Apesar de não ser mau, é visto como tal. À semelhança do filme *Frankenstein*, a volta à vida se dá de maneira artificial. No caso de *Frankenweenie*, Victor, o “criador”, assume o papel de cientista na tentativa de ressuscitar seu cão. No entanto, diferente do que acontece no com a criatura de Frankenstein, Sparky não se volta contra seu dono.



Imagens 23 e 24: deformação física de Sparky após ressuscitar. Fonte: *Frankenweenie* (1984), dirigido por Tim Burton (12'33" | 19'18")

Nesse sentido, por sua condição de morto-vivo e em razão de sua nova aparência física, ele é rejeitado pela vizinhança, a qual inclusive deseja e busca provocar a sua morte. Além disso, a sombra de Sparky também é utilizada como recurso desencadeador de medo dentro da narrativa, uma vez que mostra e oculta ao mesmo tempo, o que

provoca hesitação. Tim Burton, no entanto, inverte os papéis na medida em que coloca o cão como vítima de uma sociedade intolerante, que visa eliminar aquilo que é diferente e que não se adequa aos padrões sociais.

Por meio de planos ponto de vista de Sparky, é afirmada sua condição de ser de desejo. Essa inversão revela sobre a experiência pessoal do diretor em contato com os filmes de monstros, os quais marcaram sua infância e cujos seres eram interpretados por ele como seres incompreendidos. Tim Burton também estabelece associações entre a realidade vivenciada por ele durante a infância e a juventude e a narrativa de seus filmes. Nesse sentido, a crítica social promovida por ele configura-se como uma alegoria em relação ao seu local de origem, o subúrbio estadunidense de Burbank. Contexto visto pelo diretor como uma experiência alienante, cujo sintoma se revela na exclusão do diferente. Em *Frankenweenie*, entretanto, o comportamento agressivo por parte dos vizinhos é alterado na medida em que eles enxergam a natureza bondosa de Sparky, quando o mesmo salva Victor do incêndio. Nesse momento, aqueles que ocupavam o papel de vilão é que precisam agora enfrentar os obstáculos apresentados pela situação com a finalidade de ressuscitar o cãozinho novamente. Dessa forma, surge a possibilidade de um final feliz, que não se dá pela punição do mal, mas pela sua superação. Se no início da narrativa é o professor que assume o papel de mentor na jornada de Victor, no final é o aluno quem instrui aos vizinhos a respeito dos recursos a serem utilizados para possibilitar que Sparky volte a viver. Essa identificação é indicada logo no início, por meio do padrão de iluminação – sombra de persiana projetada na parede - que pode ser verificado tanto em relação ao professor, na sala de aula, quanto a Victor, enquanto o mesmo estuda eletricidade a fim de colocar seu plano em ação.



Imagens 25 e 26: Identificação entre Victor e o Professor de ciências. Fonte: *Frankenweenie* (1984), dirigido por Tim Burton (3'50" | 5'27")

Em *Frankenweenie* é o “cão-monstro”, a partir de sua condição de diferente, que mostra aos demais a monstruosidade presente em si mesmos e, assim, possibilita a transformações de tais tendências. Para além dos aspectos narrativos, a estética do filme apresenta, em dadas circunstâncias resquícios da estética expressionista. Esses elementos são empregados por Burton justamente nos pontos de virada da narrativa. O primeiro momento é o enterro de Sparky, por meio do expressivo contraste da imagem, que garante um ar de mistério e de horror ao cemitério de animais. Quando Victor volta ao mesmo local para resgatar o corpo de Sparky e colocar em prática o experimento, à atmosfera anterior são somados relâmpagos que fazem com que o lugar pareça ainda mais assustador. Isso ocorre também na cena que Victor tenta trazer o cão de volta à vida. Esse elemento acaba por revelar aquilo que está ocultado pela escuridão do quarto e da noite chuvosa. Como no caso das renas de um trenó, que se movimentam em sincronia no escuro e cujas sombras são projetadas na parede. A eletricidade produzida pelo experimento é conduzida a partir da utilização de objetos comuns, como o liquidificador e a torradeira, a qual libera fumaça.



Imagens 27 e 28: Elementos expressionistas utilizados por Tim Burton. Fonte: *Frankenweenie* (1984), dirigido por Tim Burton (3'15" | 9'42")

Nesse sentido, o cenário não se constitui como mera composição, mas ganha vida na narrativa e auxilia na sua composição, na medida em que garante a intensificação dos acontecimentos em desenvolvimento. No Expressionismo, havia uma ampla associação entre a composição de cena e as emoções a serem transmitidas. Nesse sentido, “os cenários significavam uma perfeita transformação de objetos materiais em ornamentos emocionais” (KRACAUER, 1988, p.85). Outro momento em que vestígios do Expressionismo podem ser identificados no curta é quando Sparky corre até o campo de mini golfe. Além do expressivo contraste da imagem e a fumaça, o cenário é composto, entre outras coisas, por árvores retorcidas, um moinho de vento, um palhaço

assustador e um pequeno castelo. A paisagem surge, nesse sentido, como um fator dramático e que materializa as emoções presentes na cena. Eisner (1985) explica que, nos filmes expressionistas, “o aspecto de uma região deve frisar, acentuar a tensão de uma cena. O expressionismo constrói seu universo, não se adapta pela compreensão a um mundo preexistente” (EISNER, 1985, p.106). Nesse sentido, os momentos em que os elementos relativos ao Expressionismo são empregados coincidem não apenas com os ápices da narrativa, mas também, com as circunstâncias em que a temática da morte se faz presente. Seja sua eminência ou o retorno da condição de morto. Dessa forma, é a experiência relativa à morte que guia a narrativa e permite o seu desenvolvimento. É a partir da morte e da ressurreição que as ações se desencadeiam e a personalidade dos personagens é revelada.

Conclusão

O fazer artístico é encarnado pela experiência pessoal daquele que cria, por sua forma de ver o mundo e as emoções evocadas a partir do contato com a realidade. Tim Burton apresenta em suas criações referências claras a aspectos autobiográficos e transforma a realidade a partir do uso da linguagem cinematográfica e, também, da literatura e da ilustração. Marcados por um hibridismo de influências cinematográficas e literárias, seus filmes possuem uma identidade própria. As imagens, de acordo com o diretor, recebem destaque em suas produções pela qualidade que possuem de imprimir sensações e promover catarses.

As exteriorizações de vivências pessoais, que acabavam por provocar o surgimento de alguns rituais, os quais, posteriormente, teriam servido de base para os contos populares, são formas de representação de conteúdos compartilhados por toda a humanidade, independente das diferenças de costumes entre épocas e regiões distintas. Apesar das sucessivas adaptações, os contos de fadas permanecem transmitindo conteúdos universais. Tim Burton, afetado por tudo aquilo que é intenso, promove um retorno de aspectos desses contos tradicionais e subverte as sucessivas investidas no sentido de suavizá-los. Hoje suprimidos, a violência, os acontecimentos cruéis, a referência ao sexo, voltam a fazer parte dos contos idealizados por Burton, de maneira mais explícita. Assim como em sua juventude o diretor pôde perceber as circunstâncias assustadoras da realidade, ele acredita que é necessário que as crianças tenham acesso a esse contexto e que os contos se configuram como ferramentas seguras e como válvulas de escape nesse processo.

Dessa forma, a partir da análise promovida, é possível notar que essas narrativas compartilham dos contos de fadas tradicionais elementos como o tratamento mais explícito de temáticas como: violência, morte, sexo, rejeição parental, canibalismo. No caso do conto Menino Ostra, todos esses aspectos se fazem presentes, uma vez que Sam é rejeitado por seus pais devido às particularidades que o garoto apresentava, como o fato de ser metade menino e metade ostra. Ao não satisfazer o desejo de seus progenitores por não se enquadrar no perfil de filho tido como ideal, esse pai então resolve seguir a sugestão do médico e assassinar o seu próprio filho, a fim de consumi-

lo em seguida, na tentativa de solucionar seus problemas sexuais e, futuramente, poder ter uma filha que responda ao desejo do casal. Esse tratamento da narrativa dialoga com outro aspecto retomado dos contos tradicionais: a indistinção entre o público infantil e adulto na recepção dos contos. Se durante a Idade Média crianças e adultos compartilhavam os mesmos conteúdos, por ainda não haver a concepção do conceito de infância, tal como é tido hoje; atualmente se veem narrativas cada vez mais suavizadas no sentido de dialogar com as particularidades apresentadas nessa fase da vida. Tim Burton, no entanto, por acreditar na necessidade de uma narrativa intensa que comunique a complexidade do mundo de forma segura às crianças, aposta em um tratamento mais grotesco dessas histórias. A partir disso, advêm outro elemento retomado: a possibilidade de finais infelizes. Os quais dialogam, muitas vezes, de forma mais verossímil com a realidade cotidiana. Nas obras analisadas, esses aspectos são materializados por recursos da *mise-en-scène* a partir de uma estética que dialoga com elementos expressionistas e possibilita uma intensificação das situações traumáticas vivenciadas. Além de apresentar como característica comum a todas as narrativas a presença do duplo - o *doppelgänger* -, figura elementar nos filmes expressionistas, a partir dos quais é possível pensar a respeito de como o diferente é visto e tratado em meio aos padrões socialmente impostos.

Dessa maneira, as produções de Tim Burton mais intimistas direcionam as crianças esses conteúdos, os quais, hoje, são tidos como recursos voltados para os adultos. Tim Burton aproxima seus contos daquelas histórias narradas em tempos remotos, quando ainda não havia uma distinção entre o que era destinado, separadamente, para as crianças e para os adultos. Com isso as narrativas abrem espaço para finais infelizes. De maneira a imprimir de forma amplamente expressiva essas emoções, Burton utiliza como recurso a estética expressionista, em relação a qual se aproveita de alguns aspectos. Os contrastes, ângulos, cenários distorcidos; personagens excêntricos e seus duplos – *doppelgänger* – marginalizados e altamente expressivos são alguns dos elementos emprestados pelo diretor. Presente nos filmes, essas características possibilitam a diferenciação entre a realidade e a fantasia, entre o natural e o sobrenatural. A dinamicidade e a expressividade das imagens possibilitam um destaque da fantasia em relação à normalidade, o que promove um apreço maior por esse universo imaginário. O livro *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*, bem como os curtas-metragens, *Vincent* (1982) e *Frankenweenie* (1984),

possuem esse caráter mais autoral e intimista. Essas três obras são guiadas pelo viés da emoção, a partir de suas relações com os contos tradicionais, com o Expressionismo e com a biografia do diretor. Elas apresentam as impressões da realidade na experiência interior, cujas emoções escapam para o exterior e promovem uma crítica àqueles que marginalizam o diferente.

A revisitação dos contos tradicionais dialoga com a possibilidade de se repensar as diversas vivências possíveis de infância, que em geral transcendem, negativamente, o que se espera dessa fase da vida.

Referências

ALENCASTRO, Karine Simões de. **O Conto De Fadas Contemporâneo Na Tradução Para O Cinema De Animação: The Tale of Despereaux**. Porto Alegre: 2016.

ALÓS, Anselmo Peres; ANDRETA, Bárbara Loureiro. **Crítica literária feminista: Revisitando as origens**. Revista *Fragmentum*. nº 49. Santa Maria: 2017

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2 ed. Campinas: Papirus, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Livros infantis velhos e esquecidos**. In: Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009

BENJAMIN, Walter. **Magiae técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma introdução**. Campinas - SP: Ed. Unicamp/Edusp, 2013.

BURTON, Tim. [Entrevista concedida a] Paul Woods In: **O estranho mundo de Tim Burton**. São Paulo: Leya, 2011.

BURTON, Tim. In: **O Mundo de Tim Burton**. São Paulo: Mis, 2016

BURTON, Tim. **O triste fim do pequeno Menino Ostra & outras histórias**. 3 ed. São Paulo: Girafinha, 2010

CÁNEPA, L. L. . **Em torno das definições do expressionismo: discutindo o caso de Schatten, de Arthur Robison**. In: XVIII Encontro Anual da Compós, 2009, Belo Horizonte. Anais do XVIII Encontro da Compós.. Belo Horizonte: PUC Minas, 2009. v. 1.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Expressionismo alemão** in: História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1998

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2003

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. **Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

FINGER, Raquel Elisabete Schneider; TOROSSIAN, Sandra Djambolakdijan. **Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea**. *Psicol. rev.* (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 132-148, ago. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167711682009000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: julho de 2019

FRANKENWEENIE. Direção: Tim Burton. Produção: Walt Disney Pictures. Intérpretes: Shelley Duvall, Daniel Stern, Barret Oliver, c. 1984 (29 m)

GRIMM, Irmãos. **Branca de Neve e os 7 Anões**. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/branca%20de%20neve%20e%20os%20sete%20anoes.pdf>> Acesso em: 05/08/2019

HILLESHEIM, Betina; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. **Contos de fadas e infância(s)**. *Educação e Realidade*, 3(1), p.107-126, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988

LOPES, Karine Elisa Luchtemberg dos santos. **Análise da evolução do estereótipo das princesas Disney**. Disponível em: <<https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/7620/1/20977757.pdf>>. Acesso em: agosto/2019

LÜTHI, Max. **Märchen**. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1964

MATOS, Xênia Amaral. **As bestas ainda existem: The melancholy death of oyster boy and other stories (1997), de Tim Burton**. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.51, 2015

NARVAZ, M., & Koller, S. H. (2006). **Metodologias feministas e estudos de gênero: Articulando pesquisa, clínica e política**. *Psicologia em Estudo*, Maringá, 11, 3, 647-654.

MACHADO, Daniele Toledo. **Onde moram as fadas? Da origem à permanência no imaginário infantil**. Brasília: 2012.

MURARI, Lucas de Castro. **Do Expressionismo Alemão ao Expressionismo Americano**. Publicado em: 2012. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/do-expressionismo-alemao-ao-expressionismo-americano/>>. Acesso em: agosto/2019

NABAIS, Rita Barroso. **Edward Scissorhands de Tim Burton: um conto de fadas gótico?**. (Dissertação de mestrado). 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/4272>>. Acesso em: fevereiro de 2019

NÓLIO, Lara. **Contos de Fadas: do imaginário às fronteiras da realidade**. Porto Alegre, 2015.

OZAKI, Francine Fabiana. **The melancholy death of oyster boy & other stories, de Tim Burton: crítica e tradução.** 2013. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/33773/R%20-%20D%20-%20FRANCINE%20FABIANA%20OZAKI.pdf?sequence=1>>. Acesso em: setembro de 2019

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. **Os contos de fadas: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré escolar.** (Dissertação de mestrado). 1990. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/9128>>. Acesso em: março de 2019

PARMA, Alan Febraio. **Walt Disney: Um homem, uma empresa que (re)contam histórias.** IN Língua, Literatura e Ensino, Maio/2008 – Vol.III

PEIXOTO, Maria Angélica. **O significado pedagógico dos contos de fada.** In Educação, Cultura e Sociedade Abordagens Críticas da Escola.Goiânia- GO: Edições Germinal, 2002

RADINO, Gloria. **Oralidade, um estado de escritura.** Psicologia em Estudo. Departamento de Psicologia - Universidade Estadual de Maringá (UEM), v. 6, n. 2, p. 73-79, 2001.

RASHIDI, Bahareh. **The doppelgänger in german silent film.** University of Edinburgh, 2007

ROURE, Glacy Queirós; SÁ, Ana Carolina Roure Malta. **Vincent e Frankenweenie: a infância no cinema “expressionista” de Tim Burton.** Revista Polyphonia, v. 25, n. 2, p. 535-556, jul/dez. 2014

SANTOS, Luciane Alves. **O conto de fadas: da oralidade à literatura infantil.** Anais do IV Enlize – Encontro Nacional de Literatura Infantil e Juvenil. Campina Grande: Realize, 2012

SILVA, Michel. **O cinema expressionista alemão.** Revista Urutágua, Maringá - Paraná, Nº10, 2006.

SILVA, M. A. L., BARROS, R. B., NASCIMENTO, T. A. M. N., **A importância dos contos de fadas na educação infantil.** IV FIPED - fórum internacional de pedagogia. Parnaíba - PI. Campina Grande, REALIZE Editora, 2012. Disponível em: <http://editorarealize.com.br/revistas/fiped/trabalhos/5e5468d712b760f00aa4c978d7cf43ed_479.pdf>. Acesso em: 05/08/2019

SOUZA, Camila Anabela de Brito. **Concepção de infância em Philippe Ariès.** UEL, Londrina, 2015. Disponível em <<http://www.uel.br/ceca/pedagogia/pages/arquivos/CAMILA%20ANABELA%20E%20BRITO%20SOUZA%20CONCEPCAO%20DE%20INFANCIA%20EM%20PHILIPPE%20ARIES.pdf>> Acesso em: agosto de 2019

TEBYRIÇÁ, Paula . **Confira a história do alemão que encontrou 500 contos de fadas medievais.** Publicado em: 23/05/2012. Disponível em:

<<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/acervo/confira-historia-alemao-encontrou-500-contos-fadas-medievais-685933.phtml>> Acesso em: agosto de 2019

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 2002

THEODORO, Ana Cláudia Nascimento. **Era uma vez... As metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos**. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

TRÓTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-literatura-e-revolucao-leon-trotsky-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: setembro de 2019

TODOROV, Tzvetan,. **As estruturas narrativas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

VINCENT. Direção: Tim Burton. Produção: Walt Disney Productions. Intérpretes: Vincent Price, c. 1982. (6 m).

VOLOBUEF, Karin. **Um Estudo Do Conto De Fadas**. *Revista De Letras*, vol. 33, 1993, pp. 99–114. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40542110>. Acesso em: abril de 2019

VON FRANZ, Marie Louise. **A interpretação dos contos de fadas**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

WAQUIM, Mayra C. de M; MOTA, Meiriédna Q. **O consumo da imagem feminina na propaganda: aspectos sígnicos da narrativa e da cultura tradicional**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1022-3.pdf>>. Acesso em: agosto de 2019

Filmografia Tim Burton (como diretor)

Dumbo - 2019

O Lar das Crianças Peculiares - 2016

Grandes Olhos - 2014

Frankenweenie - 2012

Sombras da Noite - 2012

Alice no País das Maravilhas - 2010

Sweeney Todd - O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet - 2007

A Fantástica Fábrica de Chocolate - 2005

A Noiva-Cadáver - 2004

Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas - 2003

Planeta dos Macacos - 2001

A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça - 1999

Marte Ataca! - 1996

Ed Wood - 1994

Batman - O Retorno - 1992

Edward Mãos de Tesoura - 1990

Batman - 1989

Beetlejuice - Os Fantasmas Se Divertem - 1988

As Grandes Aventuras de Pee-Wee - 1985

Frankenweenie (Curta-metragem) - 1984

João e Maria - 1982

Vincent - 1982

Ficha Técnica *Vincent*

Título Original: Vincent

Ano de produção: 1982

Direção: Tim Burton

Produtor: Rick Heinrichs

Produtora: Walt Disney Company e Walt Disney Pictures

Participação: Vincent Price

Lançamento: 1 de outubro de 1982

Duração: 6 minutos

Gênero: Animação, drama, fantasia, ficção científica

País de origem: Estados Unidos

Sinopse: Vincet Malloy, um menino de 7 anos de idade que vive em alternância entre a realidade e a fantasia. Leitor de Edgar Allan Poe e Fã de Vincent Price, ele sonha em ser como esse último

Ficha Técnica *Frankenweenie* (curta-metragem)

Título Original: Frankenweenie

Ano de produção: 1984

Direção: Tim Burton

Produção: Tim Burton e Allison Abbate

Produtora: Walt Disney Company e Walt Disney Pictures

Atrizes:

Shelley Duvall - Susan Frankenstein

Sofia Coppola - Anne Chambers

Helen Mary Boll - Mrs. Burtis

Atores:

Barret Oliver - Viktor Frankenstein

Daniel Stern - Ben Frankenstein

Joseph Maher - Mr. Chambers

Jason Hervey - Frank Dale

Paul Bartel - Mr. Walsh

Roz Braverman - Mrs. Epstein

Rusty Lane - Raymond

Lançamento: 1984

Duração: 29 minutos

Gênero: ficção científica

País de origem: Estados Unidos

Sinopse: Um menino chamado Viktor brinca com o seu cão Sparku até que esse é atropelado e morre. Durante uma aula de ciências o menino tem uma ideia de como reviver seu cãozinho.