

Projeto de Iniciação Científica – FAPESP

Orientadora: **Luciane de Paula**

Orientanda: **Natasha Ribeiro de Oliveira**

O “ESTRANHO” MUNDO DE TIM BURTON: uma análise dialógica de animações

THE “STRANGE” WORLD OF TIM BURTON: a dialogical analysis of animatios

RESUMO: O projeto, fundamentado nos estudos bakhtinianos sobre a linguagem, propõe a análise das vozes sociais incorporadas pelos protagonistas de dois filmes de Tim Burton: Jack e Sally, de *O Estranho Mundo de Jack* (1993) e Emily e Victor, de *A Noiva Cadáver* (2005). Pretende-se compreender a relação arte e vida a partir do universo arquitetônico burtoniano, por meio de uma análise verbivocovisual. A pertinência se encontra na reflexão acerca da relação arte (cinematográfica) e vida. A ideia é compreender como as valorações ideológicas presentes nos enunciados hollywoodianos de Burton refletem e refratam padrões sociais por meio dos sujeitos de suas produções, de maneira interdiscursiva/intertextual.

PALAVRAS-CHAVE: Bakhtin; Sujeito; Diálogo; Signo Ideológico; Animação; Tim Burton.

ABSTRACT: The project, based on Bakhtin’s studies about language, proposes an analysis of social voices incorporated by the protagonists of two Tim Burton movies: Jack and Sally, from *The Nightmare Before Christmas* (1993) and Emily and Victor from *Tim Burton’s Corpse Bride* (2005). It’s intended to understand the relation art and life from the Burton universe considering an analysis verbal, vocal and visual. The pertinence is found on the reflection about the relation art (cinematographic) and life. The idea is understanding how the ideological valorations presents on Burton’s hollywoodians enunciatives reflect and refract social standarts through the subjects of his productions in a way interdiscursive and intertextual.

KEYWORDS: Bakhtin; Subject; Dialogue; Ideological Sign; Animation; Tim Burton.

Introdução e Justificativa

Propomos analisar, neste projeto, pela perspectiva bakhtiniana de linguagem¹, a construção de valores sociais em embate nos protagonistas das produções de Tim Burton². O

¹ Analisaremos a linguagem verbo-voco-visual que constitui a arquitetônica enunciativa burtoniana. Todavia, para darmos conta da análise de um enunciado fílmico, comprometemo-nos em estudar a metalinguagem e as estratégias da linguagem do cinema, a fim de compreender melhor a constituição dos enunciados estudados.

² Alguns breves esboços analíticos, as pressuposições, hipóteses e a relativa desenvoltura com o tema e com as obras burtonianas se explicam porque estamos, desde o início do segundo semestre de 2014, envolvidas com a construção da proposta de pesquisa que aqui se apresenta. Inclusive, já apresentamos trabalhos em eventos e pudemos discutir sobre a temática que, aos poucos, delineia a pesquisa que pretendemos desenvolver com maior fôlego com o apoio da FAPESP. Devido ao limitado espaço de um projeto, não pudemos explicitar aqui ilustrações de maior fôlego, ainda que tratemos de exemplos o tempo todo, ao longo do projeto. Incluímos, no SAGE, um capítulo de livro aprovado para publicação (no prelo), bem como um dos painéis apresentados num dos eventos dos quais participamos, como ilustrações de nosso trabalho já iniciado.

foco se centrará em dois enunciados fílmicos de animação: *O Estranho Mundo de Jack* (1993)³ (protagonizado por Jack e Sally) e *A Noiva Cadáver*⁴ (2005) (protagonizado por Emily e Victor). Por meio das personagens, pretendemos refletir sobre as vozes sociais entremeadas entre os mundos daqueles considerados “estranhos” e os humanos, a fim de compreender o embate ideológico ambivalente existente nas obras, tomadas como enunciados que ilustram um estilo autoral peculiar de produção de animação burtoniana. As obras serão tomadas em interação e não de maneira isolada, pois são interdiscursivas/intertextuais, tanto entre si quanto com outros enunciados (que se farão presentes na pesquisa por cotejo), como os contos de fada (*A Bela Adormecida*) e obras literárias (*Frankenstein*), por exemplo.

Desde o título, ao utilizarmos o termo “estranho”, partimos do título de uma das animações mais conhecidas de Tim Burton, *O estranho mundo de Jack*, tida como um dos enunciados fílmicos a ser analisado como *corpus* da pesquisa que se propõe.

Tomamos como “estranhos”, os mundos em que habitam os sujeitos não-humanos. Sujeitos aparentemente “monstruosos” (como diriam, informalmente, “só que não”) chamados de “estranhos” ironicamente. Esses sujeitos são caveiras, fantasmas, monstros, vampiros, entre outros, comuns na arquitetura burtoniana.

O fato de esses sujeitos “estranhos” estarem deslocados de um ambiente típico (não são monstros assustadores numa trama de terror, por exemplo. Ao contrário, o sombrio é transformado em algo leve, cômico ou vitimizado) causa um efeito de sentido específico na trama. Quem não conhece o estilo de Tim Burton pode sentir um certo estranhamento com o tom de escuridão alegre de suas obras, flagrado pela presença dessas personagens “monstruosas”, bem como pela coloração dos enunciados, caracterizados por preto, cinza e azul, produzidos, na maior parte das vezes, em *stop motion* (técnica que utiliza moldes feitos de materiais diversos como massa de modelar para gravar, quadro a quadro, as cenas e editá-las pelo computador) em convivência harmônica com canções alegres e danças festivas.

A contradição aparece na composição valorativa das personagens e revela o embate de vozes sociais existente nos enunciados. Há um tom de inversão impregnada nos sujeitos: os dilemas vividos pelas personagens são angústias humanas – a ênfase se encontra na rejeição e no desajuste social – expressas pelo tom emotivo-volitivo de seus atos, tão previsíveis quanto o que se impõe socialmente aos “humanos” (o “espírito natalino” de doação, ao invés de assustar e instituir o medo ou a travessura, típico da “bruxaria”, como ocorre com Jack; e o desejo, obsessivo, de se casar, seja com quem e de que forma for, característico de Emily).

³ *The Nightmare Before Christmas*, no título original.

⁴ *Tim Burton's Corpse Bride*, no título original.

O que torna esses sujeitos “estranhos” é o seu comportamento previsível. Valores sociais – como o da generosidade e o do amor – são colocados nas tramas *a priori*, como característicos desses sujeitos e estes (sujeitos – com estes valores) não são aceitos pelos humanos, logo, não conseguem se ajustar socialmente e fazem de tudo para responderem aos seus outros (humanos) como prevê a sociedade, submetendo-se às normas. O ato de sujeição sistêmica sem resultado é o que os angustia, pois continuam, cada vez mais, desprezados. Não têm êxito. A sua “estranheza” se encontra, então, numa certa ingenuidade simplória de fidiúcia cega aos valores sociais estereotipados, tomados como “verdades” inquestionáveis, que buscam seguir e viver (por exemplo: a felicidade advinda da bondade representada pelo Natal e do amor vivido no casamento, respectivamente, para os protagonistas Jack e Emily).

Os humanos, ao contrário, nas obras burtonianas, agem por conveniência, muitas vezes, sem escrúpulos, pelo poder, sempre tramando pelos becos, comunicando-se com sussurros, às escondidas, e isso é tomado como normalidade social nos enunciados.

Na relação entre “estranhos” e humanos, os atos dos sujeitos revelam valores invertidos como “padrão”. Isto é, a padronização e a diferença são traços opostos que se ligam, recorrentes na arquitetura burtoniana, presentes nos enunciados num jogo de convivência sem solução, de maneira ambivalente. No *corpus* principal da pesquisa, os protagonistas serão estudados como sujeitos compostos por essas valorações (de normalidade e estranheza) e elas os constituem ao mesmo tempo, pois, nas obras burtonianas, os “monstros” são desajustados e humanos tanto quanto os humanos são ajustados e monstruosos. Trataremos dessas questões ao considerarmos a interação entre os sujeitos no interior de cada enunciado e em cotejo com outros textos/discursos, do próprio autor e de outros autores e gêneros, com os quais os filmes dialogam intertextual/interdiscursivamente.

O “estranho” nada tem de estranho nas obras de Burton. Ao contrário. Suas ações corroboram valores sociais pregados e, muitas vezes, não praticados. Por não conseguir se encaixar socialmente ao que é tido como regra pressuposta (o Natal e o casamento não são defendidos nos filmes. Não precisam, pois são estereotipados. As suas simbologias são pressupostas como verdades, respectivamente, de generosidade e amor) é que o sujeito é caracterizado como “estranho” (e também já aparece dessa maneira desde o início dos filmes. O telespectador sabe o motivo das personagens se comportarem de determinada maneira ao conhecerem, ao longo da trama, as suas histórias, em geral, por meio de algum tipo de *flashback* – no caso da noiva cadáver, por exemplo, as letras das canções cumprem esse papel revelador). O público compreende e se identifica com o “estranho”, tamanha a sua “normalidade”. Pela pressuposição estereotipada, por meio de fórmulas, o herói é construído

como “estranho”/humano e as temáticas de ajuste/desajuste, rejeição/aceitação e baixa/alta autoestima são desenvolvidas em conjunto, como contrários contraditórios sem solução.

Os filmes que constituem o *corpus* de pesquisa tratam de temáticas e simbolizam uma produção recorrente, típica do estilo burtoniano. Obras que se constituem como fórmulas de sucesso entre jovens e adultos. Entre os adultos, por compreenderem e, de certa forma, identificarem-se com as temáticas⁵. Entre os jovens por trazerem à tona dilemas típicos vividos nesse momento de vida. Não é à toa que as personagens são, de certa forma, desengonçadas, muito magras, com seus braços e pernas muito compridos. Essas são características típicas da conhecida fase do “estirão” adolescente, momento em que os jovens estão em transição, do mundo infantil ao mundo adulto. São eles os “estranhos”, nem crianças e nem adultos, perdidos, nas sombras, desajustados e rejeitados por não se encaixarem, sentirem-se enganados, terem que obedecer seus pais e caírem em armadilhas e artimanhas dissimuladas. Isso é exatamente o que ocorre nos dois filmes a serem analisados:

Jack quer mudar de mundo e o seu mundo ao se perguntar por que ficar, o ano todo, preparando o Dia das Bruxas. Mete os pés pelas mãos ao desejar o Natal e, no final, encontra seu lugar em seu mundo, caracterizado como anteriormente, sem mudança e com final feliz. Não nos esqueçamos que este filme, de certa forma, constitui-se como um conto de natal moderno, hollywoodiano, logo, com final feliz, ainda que apresente certas peripécias.

Emily quer casar. Acredita que só assim será feliz. Busca um noivo a todo custo. Vive o drama do abandono. O filme, um típico conto de fadas adolescente, trata da temática amorosa. Emily se caracteriza como a princesa (a Bela Adormecida, no sono da morte) à espera de seu príncipe (qualquer um) e que ele lhe traga “o amor verdadeiro”. Diferente de Jack, no entanto, há uma mudança no “final feliz” de A Noiva: Emily não se casa e por vontade própria. Ela percebe o seu aprisionamento e se liberta (o filme termina com Emily metamorfoseando-se em muitas borboletas prateadas, de costas para a Igreja, na porta lateral, de saída). Mesmo assim, há um “final feliz”: tudo fica em seu lugar porque a caveira-fantasma, caracterizada como “a outra” que “rouba” o noivo de Victória (o nome também não é escolhido fortuitamente, pois é ela, sem agir, que vence a disputa e se casa com Victor), vai embora, vira borboleta, deixando o casal inicial livre para “ser feliz para sempre”.

Não é por acaso que Jack e A Noiva são os dois filmes mais conhecidos, logo, de sucesso, de Tim Burton. Eles trazem à tona duas temáticas, incorporadas pelos protagonistas,

⁵ Não temos espaço num projeto de pesquisa para desenvolver uma discussão aprofundada pertinente a esse respeito, mas pretendemos desenvolver um tópico sobre o direcionamento dos enunciados burtonianos a um público específico de jovens e adultos. Com isso, traremos para a pesquisa a questão da circulação e da recepção de seus enunciados, sem deixar, portanto, a relação intrínseca que a estética possui com a vida, como defende Bakhtin/Voloshiov no ensaio *Discurso na vida e discurso na arte*.

tipicamente adolescentes e muito inculcadas como valorações “verdadeiras” pelos “adultos” em nossa sociedade: bondade/generosidade masculina (Jack é o Papai Noel do Dia das Bruxas) e casamento como felicidade, necessidade imposta à mulher (é Emily e não Victor que se encontra aprisionada e sequer é tão conhecida por seu nome, mas sim como “a noiva cadáver”, título do filme que a designa, como se ser noiva a revelasse. Subtraído esse lexema, o sujeito inexistente, torna-se mero “cadáver”. Todavia, no filme, mesmo como cadáver, Emily persegue o casamento, tamanha a força desse valor imputado sobre as mulheres, que aprendem desde o nascimento que devem ser princesas e, para serem “felizes para sempre”, necessitam se casar – e, para isso, precisam de um príncipe. Qualquer um).

Típicos contos ressignificados, os enunciados burtonianos elencados como *corpus* de pesquisa trazem como “estranho”, ironicamente, o sujeito que não se ajusta socialmente por estar fora do padrão imposto como norma social (ter que amar a família e se doar; ter que casar etc). Logo, o “estranho” é aquele que, mesmo almejando se enquadrar, de alguma forma, encontra-se em desacordo com os valores incutidos como “verdades” em nossa sociedade (inculcados, inclusive, por produções midiáticas massivas como os filmes Disney, com os quais a obra de Tim Burton interage proximamente). Por isso, referir-se aos “estranhos” como sujeitos que não são humanos demonstra as suas humanidades diante dos próprios humanos, perante uma inversão de valores socioculturais. “Estranhos” que buscam a “normalidade”, vista esta como encaixe dentro dos padrões ditados como único modo de ser e viver. Assim, o que parece “original” e diferente, muitas vezes, pode ser reprodução. Seja como for, a constituição desses sujeitos e valores não é simplista, pois trazer essas questões à baila nos faz refletir justamente sobre esses valores tidos como “inquestionáveis”.

Desse ponto de vista, pensar sobre o movimento ambivalente e complexo sem solução (em que o jogo se estabelece, sem tomar o enunciado como uma ou outra face de uma mesma moeda – alienação ou resistência – , mas a moeda como um todo, com suas duas faces) é o intuito da pesquisa aqui proposta. Em outras palavras, buscar compreender as ideologias de estranhamento/padronização incutidas nas personagens como encarnações de vozes sociais em jogo, tal qual Bakhtin entende a linguagem, dialógica entre sujeitos (e) enunciados, compostos por forças centrífugas e centrípetas em movimento é o que pretendemos. O que justifica a pertinência da pesquisa é a compreensão da relação arte e vida, a partir de enunciados ilustrativos da arquitetura de um autor expressivo que, com seu estilo específico, em certa medida, reflete e refrata, na superestrutura, valores por ela incutidos e socializados na infraestrutura. Isto é, entender como, na semiose fílmica construída por Tim

Burton, os valores sociais convivem em embate por meio dos sujeitos protagonistas que, de certa forma, simbolizam sujeitos humanos na relação vida e arte.

Em *O Estranho Mundo de Jack*, uma espécie de fábula de Natal, o protagonista é Jack, um sujeito confuso e melancólico ovacionado pela sociedade na qual está inserido. Ele vive em *Halloween Town* sob o título de “Rei do *Halloween*”, junto de outros sujeitos típicos dessa celebração – vampiros, bruxas, fantasmas, monstros etc. Todo ano ocorre o mesmo tipo de celebração, com o intuito principal de assustar. A cidade existe com a finalidade única de fabricar o dia das bruxas. Após uma dessas celebrações, Jack começa a dar indícios de que se sente deslocado dentro de seu próprio mundo e deseja muda-lo. Sally – uma espécie de Frankenstein, criação do dr. Finkelstein⁶ – observa-o e, por identificação com a sua insatisfação, adverte-o e o protege acerca da mudança pretendida.

Emily é *A Noiva Cadáver* que vive, adormecida⁷, nos arredores de um cemitério à espera de um homem que a ame e se case com ela. Victor é esse sujeito que pede a sua mão, sem se dar conta de seu ato, pois ensaia o pedido de casamento a Victória e não a Emily. Ao colocar a aliança num aparente galho seco, que se transforma no braço de Emily, Victor se vê preso e obrigado a se casar com ela, uma vez que levado ao mundo dos mortos e, conhecedor que passa a ser da história de Emily, promete cumprir com sua palavra e se casar. Uma reviravolta ocorre na trama e Emily o liberta do compromisso, libertando-se também da prisão em que vive. Resolve, por vontade própria, libertar-se. Com isso, Victor tem o caminho desimpedido para se casar com Victória e viver “feliz para sempre”.

Compreender a construção de Jack e Emily em interação com Sally e Victor, bem como a relação entre esses quatro sujeitos, nos dois filmes de animação de Tim Burton e dos filmes com outras obras, como semioses valorativas da vida, construídas a partir e por meio dos sujeitos é o objetivo deste projeto, conforme explicitado desde o início.

A hipótese da pesquisa é a de que a arquitetônica burtoniana se constitui de maneira interdiscursiva/intertextual⁸, uma vez que as temáticas são típicas, há traços da composição

⁶ Trabalharemos esse interdiscurso/intertexto com a obra de Mary Shelley.

⁷ A interdiscursividade/intertextualidade com *A Bela Adormecida* também será contemplada na análise, no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

⁸ De acordo com Fiorin (2006), entende-se como interdiscurso o correspondente a dialogismo, por isso, podemos defini-lo como um modo de funcionamento da linguagem, a relação entre discursos, em que se explicita um embate entre vozes dos sujeitos de um mesmo e de diferentes enunciados e entre enunciados (estes, os enunciados, entendidos como responsivos, pois tanto remetem a enunciados anteriores quanto a posteriores, dentro de uma dada esfera e/ou de esferas diferentes, como elo na cadeia enunciativa). Intertexto é toda e qualquer alusão concreta ao outro (sujeito e/ou enunciado). As maneiras de incorporar as vozes do outro podem, segundo Fiorin, ocorrer de duas maneiras: abertamente citada (com as formas composicionais do discurso direto e do indireto - aspas e negação); ou pela interna dialogização do enunciado bivocal (o que ocorre por meio da paródia, da estilização, da polêmica velada e do discurso indireto livre). Acreditamos que ocorram as duas formas de interdiscurso/intertexto nos enunciados burtonianos. Para Bakhtin, segundo Faraco (2003, p. 73-74), o diálogo incessante é “uma relação (...) em que os sujeitos não se fundem, mas cada um preserva a sua própria

formal de suas obras que caracterizam seu estilo e algumas personagens também são recorrentes em diversas de suas obras, com nomes e funções diferentes.

O autor-criador tem como marca a presença de atores específicos (como Johnny Depp e Helena Bonham Carter, por exemplo) como protagonistas de suas obras, bem como personagens de animação que se repetem em filmes distintos (Jack e Victor, assim como Sally e Emily, por exemplo, assemelham-se muito em seus traços composicionais, não apenas física, mas também psicológica e socialmente). Os enredos se passam em tempos e espaços delimitados (o tempo suspenso das celebrações num espaço de entre-lugar – mundos paralelos ao universo humano), com sujeitos “estranhos” de mundos distintos em interação contínua. Isso constitui a sua arquitetônica estilística autoral como interdiscursiva/intertextual.

A unidade dessa arquitetônica é a presença de marcas e traços temáticos, formais e estilísticos constantes de construção linguística e translinguística típicos: o traço dos desenhos, os enredos se voltarem às temáticas da rejeição e do desajuste, situados em universos fabulares e tempos suspensos (muitas vezes, festivos), com sujeitos “estranhos”, tratar do não-pertencimento e do desejo dos protagonistas de serem aceitos socialmente e apresentar personagens recorrentes, com dilemas semelhantes.

À guisa de ilustração da arquitetônica intertextual burtoniana, podemos citar o cachorro de Victor (de *A Noiva Cadáver*), que ganha papel de destaque em *Frankenweenie*⁹ (filme que, desde o título, parodia *Frankenstein*, de Mary Shelley. Aliás, a obra de Shelley tem presença constante na arquitetônica de Burton, pois há o Dr. Finkelstein, em *O estranho mundo de Jack* e tanto Sally quanto Emily podem ser consideradas Frankensteins femininas), um outro filme de animação (um dos poucos sem as vozes de Johnny Depp e Helena Bonham Carter – atores recorrentes das produções de Burton) em que o protagonista Victor (novamente o mesmo nome e os mesmos traços do protagonista de *A Noiva Cadáver*) ressuscita Sparky, seu cachorro (com nome diferente do cachorro que aparece no mundo dos mortos de *A Noiva Cadáver* como fiel escudeiro do Victor que protagoniza aquele enredo,

posição de extra espacialidade e excesso de visão e a compreensão daí advinda”. Por isso, podemos afirmar que a singularidade do sujeito ocorre na “interação viva das vozes sociais” (p. 83). Segundo Fiorin, a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas nem sempre o contrário é correspondente, uma vez que todo enunciado é interdiscursivo, pois dialógico e estabelece relações de sentido entre seus sujeitos e outros enunciados, mas, nem sempre isso se materializa explicitamente no texto. Por isso, o autor afirma que “todo intertexto é um interdiscurso, mas nem todo interdiscurso é um intertexto”. Ao utilizarmos o termo interdiscursividade/intertextualidade, admitimos que os diálogos de sentidos (interdiscursos) encontram-se materializados nos enunciados explícita e marcadamente (intertexto). Entender como esse movimento ocorre na arquitetônica burtoniana é um dos nossos intuitos. Mas, não basta entender como isso ocorre, é preciso analisar que valorizações são colocadas no jogo, em embate, que vozes sociais se encontram mobilizadas nos enunciados, semiotizadas pelos protagonistas.

⁹ Uma outra marca interdiscursiva/intertextual ocorre ao considerarmos o contexto histórico e o momento de produção das obras. O longa-metragem de 2012, por exemplo, é um *remake* do curta-metragem de título homônimo, produzido pelo autor em 1984, elaborado 28 anos antes.

mas com os mesmos traços do outro cachorro, morto naquele desenho), a fim de suportar a sua solidão, uma vez que não possui amigos por ser considerado “estranho”. O fato de Sparky ser ressuscitado remete à obra de Shelley e à criação de Sally, a Frankenstein de *O estranho mundo de Jack*, companheira do protagonista dessa outra obra. Por meio desses pequenos exemplos, é possível ter uma ideia do quanto um filme não apenas remete a outro, mas, de certa forma, constitui-se a partir do outro, com personagens, temas e valorações recorrentes (intertextuais). Analisar esse movimento do projeto autoral de Burton colabora para a compreensão da sua produção estética e para a reflexão sobre as valorações em embate por meio das vozes sociais incorporadas pelos protagonistas, com seus dilemas humanos.

A temática da vida a partir da morte (típica de *Frankenstein*, mas não só, pois vampiros, como Barnabás, o protagonista de *Sombras da Noite*¹⁰, entre outras personagens cadáveres que habitam mundos distintos em interação com os humanos, na Terra, remetem a essa temática da entre-vida/morte) e da relação entre os mundos dos vivos e dos mortos também é recorrente em Burton. Da mesma maneira, as técnicas de construção de suas obras (estas oscilam entre animações e filmes, em geral, muito negras, azuis e cinzas).

As dicotomias ambivalentes convivem sem solução na arquitetura burtoniana, em embate. O dilema é naturalizado como humano e “estranho” ao mesmo tempo. A oposição contraditória é um traço de sua arquitetura. Como não é possível tratar dessa ambivalência dialética-dialógica em sua totalidade, o intuito da pesquisa aqui proposta é se voltar a ela a partir de um *corpus* delimitado: a constituição dos protagonistas das animações *A Noiva Cadáver* e *O estranho mundo de Jack*, vistos como representantes de parte da arquitetura burtoniana, encarada como interdiscursiva/intertextual (o que fará com que outras obras apareçam de maneira orbital nas análises no decorrer da pesquisa, por cotejo).

Estudaremos a constituição dos protagonistas do *corpus* de nossa pesquisa em interação com outros sujeitos, ao levar em consideração a questão da concepção de linguagem bakhtiniana (dialógica) e de sujeito (constituído a partir da relação com seus “outros”).

Por interação, podemos entender, segundo Bakhtin explicita em *Estética da Criação Verbal* (2011), a relação entre os enunciados, remetidos e influenciados uns aos outros, entre passado e futuro, eu-outro sujeitos e obras. Marchezan (2006) se refere ao diálogo no contexto bakhtiniano como a “reação da palavra à palavra de outrem”.

Jack, ao propor, em seu mundo, a mudança de celebração festiva – o Natal no lugar do *Halloween* – obtém a concordância de quase todos, que se mobilizam e se submetem ao seu desejo sem questioná-lo. A única pessoa que, ao saber da mudança, reflete sobre isso consigo

¹⁰ O título do filme de Tim Burton (de 2012), no original, é *Dark Shadows* e, segundo o próprio autor, remete (interdiscursiva e intertextualmente) à série dos anos 60, de título homônimo, de Dan Curtis.

e, depois, adverte Jack, é Sally. Quando ela, com seu olhar exotópico, seu excedente de visão, tenta avisá-lo das consequências de tal mudança, ele não a escuta e por estar centrado em si, cai numa cilada. Se Emily sofre de rejeição e baixa auto-estima, como Sally, Jack se caracteriza como Narciso, o “rei” de seu mundo, a quem nada deve ou escuta¹¹.

A exotopia é o olhar deslocado do outro que permite a completude do “eu”. De acordo com Amorim, a exotopia compõe a “[...] necessidade do olhar do *outro* sobre mim para compor de mim um olhar inteiro, para ver de mim o que não posso ver”. (2004, p. 289), pois “não posso ser herói de minha própria vida porque, de meu ponto de vista, minha vida não se conclui e o sentido dela é sempre inacabado” (2004, p. 289).

Emily precisa de Victor para conseguir se conscientizar da não-necessidade de se casar para ser feliz e, com isso, tornar-se dona não só de sua própria vida, pois a decisão de deixar Victor livre para se casar com Victoria, que, como ela, outrora (em vida), encontra-se desolada à espera de Victor, é tomada por Emily quando ela se vê na situação de Victoria e percebe estar reproduzindo com o outro (no caso, Victoria e Victor) a situação experimentada por ela em vida, bem como, ao ver os dois juntos, perceber que se amam. O excedente de visão e a identificação com o outro traz consciência à Emily de seus atos e de seu ser.

Bakhtin (2004) considera a relação autor-personagem vinculada à atividade estética e ao acabamento da obra. A relação de completude existe entre dois lugares: o do “eu”, o sujeito que vive e tem a visão do lugar onde vive; e a do “outro”, exterior, que tem a visão do “eu” e pode (e, talvez até tente) mostrar o que vê da visão que tem do outro. Seja em *A Noiva Cadáver*, seja em *O estranho mundo de Jack*, a tentativa de transformação é possível por meio dos atos dos sujeitos que não vivem nem pertencem ao universo humano, uma vez que, respectivamente, os protagonistas são um cadáver (Emily) e um ser do mundo do *Halloween* (Jack). De outro lugar, cada um deles tenta se alterar e pertencer ao mundo dos vivos. Por meio de sujeitos outros, “estranhos”, as valorações humanas se revelam.

O não-pertencimento das personagens está associado à exotopia, pois, segundo Amorim, o “[...] deslocamento ocorre com a ideia de não-coincidência consigo mesmo” (2004, p. 290). Por Jack e Emily estarem em outros mundos é que possuem excedente de visão maravilhado sobre o mundo humano. Refletir sobre a “realidade” humana por meio de narrativas fabulares, vistas de maneira exotópicas, não é algo novo. Ao contrário, é uma estratégia bastante conhecida, pois ao tratar da estranheza humana por meio de sujeitos não-

¹¹ A caracterização emotivo-volitivo das personagens femininas é diferente daquela que compõe as masculinas. As valorações reproduzem estereótipos patriarcais. Pretendemos adentrar essa discussão no desenvolvimento da pesquisa. Aqui apenas mencionemos a questão por falta de espaço para desdobrar a reflexão, uma vez que se trata de um projeto de pesquisa. A nota demonstra que não desprezaremos algo tão significativo.

humanos, de e em mundos diferentes, é uma maneira de deslocar e descolar os olhos do “real” e, com isso, dar-se a liberdade de ser mais agudo, já que não se trata de algo – nem lugar nem pessoa – existente. A cidade do *Halloween* de Jack e o mundo dos mortos de Emily, ao mesmo tempo em que revelam a humanidade dos sujeitos, os tira da “realidade” e dá liberdade de expressão ao enunciador da narrativa, que, aparentemente, não fala do homem e seu mundo, ainda que sejam os humanos o tema das animações.

A exotopia dos sujeitos das narrativas ao mesmo tempo em que os distancia também os aproxima, por meio do deslocamento. O “eu” de cada um deles não se identifica com o “aqui” e “agora” vivido e essa percepção lhes é possível pela presença dialógica do “outro” em suas realidades. Os desejos das personagens não coincidem com o que vivem, elas projetam esse “hoje” para o “amanhã” ao planejarem mudanças em suas vidas e em seus mundos. Assim, o aqui-agora pode ser transformado no lá-então coincidente com o que querem. Em outras palavras, as transformações propostas por eles ocorrem interna e externamente: pela identificação ou não entre eu-aqui-agora e outro-lá-então, conseguem ver a si por meio dos outros, em lugares e tempos distintos, em interação.

Refletir sobre o estilo de Burton significa considerar o seu modo de produzir (composição), sobre o que produz (tema) e como o faz (forma). Para compreender isso, precisamos analisar as características físicas, os nomes e os estilos de vida das personagens, a construção ideológica e psíquica dos sujeitos de seus filmes, a temática da celebração, o deslocamento dos sujeitos, o tom sombrio que perpassa as obras, a técnica de filmagem das animações (*stop motion*), a recorrência temática e os traços composicionais de suas personagens, pois esses elementos marcam e revelam enunciativamente o que chamamos, por alusão a um de seus filmes, de o “estranho” mundo de Tim Burton.

As produções de Burton podem ser entendidas como enunciados responsivos aos contos de fada e aos valores canônicos de ajuste social. As suas obras se voltam à rejeição pelo desajuste e os dilemas vividos pelas personagens revelam o seu desejo de serem aceitas.

Bakhtin/Volochinov, em *Discurso na Vida e Discurso na Arte*, define as particularidades do enunciado e a configuração interativa da arte com a vida. No caso das animações, a peculiaridade do gênero pede que nos voltemos ao verbal e ao não-verbal que o constitui (além da língua, o visual – encenação, cores, enquadramento, gestual, perspectiva etc. – e o vocal – entoação, trilha sonora etc.), bem como à esfera de atividade massiva e artística do universo cultural cinematográfico e ainda ao contexto de produção, circulação e recepção das obras que, como em todo e qualquer enunciado “[...] integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico” (BRAIT, 2005, p. 67).

O enunciado é uma unidade de comunicação contextualizada que reflete e refrata as ideologias no pequeno e no grande tempo da cultura (pela inserção do contexto social e histórico nos signos). Os enunciados de Burton pertencem a gêneros discursivos específicos. Eles levam em consideração o discurso que envolve o próprio enunciado. A incorporação de ecos, ressonâncias e reverberações de vozes de outros enunciados num enunciado específico como resposta amarra o discurso estético à vida (social).

Pretendemos analisar, ao longo da pesquisa proposta por este projeto, de forma mais delimitada e detalhada, a construção valorativa dos sujeitos Jack e Emily em relação de alteridade com Sally e Victor. Para tanto, o conceito de sujeito é fundamental. Todavia, como nos estudos do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov as concepções teóricas se encontram ligadas, ao trabalharmos com a questão do sujeito, não é possível deixarmos de abordar também conceitos como exotopia e cronotopia, diálogo, enunciado, signo ideológico, arquitetônica e autor-criador, sobre as quais pretendemos nos debruçar ao longo da pesquisa.

Este projeto está calcado na Análise Dialógica Discursiva (ADD), ou seja, na perspectiva bakhtiniana, que considera a linguagem de modo vivo. Os mecanismos linguísticos e translinguísticos compõem o discurso e este se centra no signo ideológico, constituído de significante, significado, sujeito e história, num embate de valores contrários e contraditórios entre infra e superestrutura. Segundo Miotello, todo signo “[...] representa a realidade a partir de um lugar valorativo [...] o que faz o signo coincidir com o domínio ideológico [...]. O ponto de vista, o lugar valorativo e a situação são sempre determinados sócio-historicamente” (2005, p. 170). Em outras palavras, seria artificial retirar o signo de sua realidade material, pois ele só existe em interação social, uma vez que é dentro desse domínio (sócio-cultural) que ele adquire sua concretude viva. Desse ponto de vista, trabalhar com os filmes burtonianos assumidos como enunciados significa contextualizá-los na vida.

Bakhtin/Volochinov defende que as menores mudanças sociais repercutem imediatamente na língua. Conforme Miotello, as palavras “[...] funcionam como agente e memória social, [...] são tecidas por uma multidão de fios ideológicos, contraditórios entre si” (2005, p. 172). Nas interações são constituídos os sujeitos e, por meio de um modo de ser e de pensar de um sujeito (ao mesmo tempo individual e coletivo), podemos ter acesso ao sistema ideológico de determinado grupo e até mesmo de dada sociedade. Por isso, centramos foco na pesquisa proposta nos protagonistas dos filmes elencados como *corpus*, pois acreditamos que as valorações sociais se revelem nas vozes por eles semiotizadas.

O sujeito se constitui de diversas formas, assume inúmeras faces durante o processo de encarnação material do que lhe é exterior. Ainda que a constituição seja dele, do “eu”, ela

ocorre dentro do grupo social e pertence ao grupo em que as interações foram realizadas. O Círculo, em *Filosofia do Ato* (1993)¹², discute sobre esse acabamento do sujeito dentro do evento de constituição de Ser ele mesmo: “Se o Ser fosse algo determinado, acabado e petrificado com relação ao seu conteúdo, ele destruiria a multidão dos mundos pessoais unicamente válidos [...]”. O “eu” precisa estar não-acabado, em processo contínuo de constituição, na relação com o “outro”, para que os sujeitos, os tempos e os espaços existam como possibilidades. Essa relação de alteridade é possível pela palavra (utilizada, aqui, em sentido amplo, tal qual preconiza Voloshinov – mais do que signo linguístico, uma concepção de linguagem), pois ela é o espaço que permite que os sujeitos habitem num mundo e se constituam num determinado tempo. Desse ponto de vista é que entendemos e tomamos os sujeitos Jack e Sally, Emily e Victor como foco da pesquisa proposta.

Jack, ao trazer o Natal para *Halloween Town*, é responsável pela ação não só realizada, mas também idealizada acerca dos valores a serem celebrados em seu e no outro mundo, pois seu ato altera a rotina social dos dois locais, dos sujeitos que neles vivem e dos tempos de cada evento, conseqüentemente, de seus valores. A significação do Natal para os humanos e para os sujeitos de *Halloween Town* é diferente porque o contexto é outro.

Segundo Bakhtin, “não é o conteúdo de uma obrigação que me obriga, mas minha assinatura sob ela”. O “eu” é responsável pelo que fala e faz, ao mesmo tempo em que o faz e o diz em resposta a uma série de elementos presentes na vida, anteriores e posteriores (memória de futuro) a ele. Emily responde não só ao querer ter ficado com Victor, como também por não o querer mais, ao prever as conseqüências de seus atos na vida de Victor e Victoria, logo, ao que vem antes da história de Victor (a resposta à vida que levava Emily no mundo dos mortos, morta por não ter se casado) e depois do pedido de casamento feito num ensaio no cemitério, sem pensar que um galho poderia ser a mão de Emily. Victor também arca com seus atos, inclusive, o de um pedido de casamento “sem querer” à pessoa errada.

O estudo da arquitetura de Burton se justifica ao pensar que um determinado autor-criador pode, de dentro de Hollywood, por um lado, reproduzir valores já socialmente arraigados e, por outro, ao mesmo tempo, refletir sobre eles ao coloca-los em cena, visto que, de acordo com a perspectiva bakhtiniana, a relação de embate se dá no não-harmônico e o jogo entre infra e superestrutura pode ser flagrado nesses embates contrários e contraditórios.

A pesquisa proposta, ao se voltar para enunciados verbivocovisuais (conforme PAULA, 2014-2016), como se constitui o filme, fundamentada no escopo bakhtiniano, pretende contribuir para os estudos da área de análises discursivas. A análise reflexiva acerca

¹² Ano de tradução para fins acadêmicos de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza a partir da versão do inglês. *Toward a Philosophy of the Act*

da dialogicidade constituinte de dois sujeitos (Jack e Emily), compostos tanto pelo verbal quanto pelo não-verbal (desenho, traços, cores, gestos, vozes etc.), pode contribuir com os estudos contemporâneos em ADD, uma vez que, apesar de não se voltar de maneira enfática e tão explícita ao não-verbal, o Círculo deixou metáforas acerca da linguagem de maneira ampla e pistas a partir das quais podemos pensar as dimensões vocais e visuais da linguagem.

Por fim, ao compreendermos a constituição dos sujeitos em relação de alteridade com outras personagens (Sally e Victor), podemos colaborar com os estudos bakhtinianos ao que se refere à organização social dos sujeitos em enunciados contemporâneos. E essa é a importância do estudo ora proposto.

Objetivos

Os objetivos da pesquisa proposta se dividem em Geral e Específicos:

Objetivo Geral

- Analisar a arquitetônica autoral burtoniana a partir da construção valorativa dos protagonistas Jack e Emily, dos filmes *O estranho mundo de Jack* e *A Noiva Cadáver*, em diálogo com outras personagens (Sally e Victor) das mesmas obras e com outros enunciados, do mesmo autor e de outros autores e gêneros, por cotejo.

Objetivos Específicos

- Analisar a construção interdiscursiva/intertextual do *corpus* da pesquisa;
- Refletir sobre a estrutura fabular das narrativas burtonianas;
- Tratar da pertinência da perspectiva bakhtiniana como fundamentação teórica para analisar enunciados verbivocovisuais, como é o caso dos filmes de animação;

Plano de Trabalho e Cronograma de Execução

A pesquisa será desenvolvida no período de 12 meses, com atividades a serem realizadas em seis bimestres, conforme detalhadas a seguir:

- Primeiro Bimestre: Início da fundamentação teórica com base nos conceitos do Círculo e descrição do *corpus*, sempre em contato analítico com a obra;
- Segundo Bimestre: Continuação da fundamentação teórica, com alguns esboços de análises, pesquisa histórica sobre a arquitetônica de Burton e seleção de intertextos de cotejo;
- Terceiro Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório de Progresso à FAPESP;

- Quarto Bimestre: Revisão e aprofundamento de concepções teóricas específicas, esboço de análises interdiscursivas/intertextuais e primeiros resultados;
- Quinto Bimestre: Interpretação acerca da construção valorativa dos sujeitos analisados, reflexão sobre a arquitetura de Burton e resultados definitivos da pesquisa;
- Sexto Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Científico Final à FAPESP.

Os encontros entre orientadora e orientanda serão semanais, assim como a participação da aluna nas reuniões do GED – Grupo de Estudos Discursivos – coordenado pela orientadora. As pesquisadoras se comprometem a participar, com apresentação de trabalho, de, pelo menos, quatro eventos acadêmicos expressivos da área no decorrer do desenvolvimento da pesquisa e vigência da bolsa, assim como se comprometem a apresentar os resultados da pesquisa em forma de publicação, de, no mínimo, dois artigos em periódicos indexados na área ou capítulos de livros.

Para visualizar o cronograma de execução proposto, segue a tabela:

Etapas	1º Bim	2º Bim	3º Bim	4º Bim	5º Bim	6º Bim
Embasamento teórico	X	X	X	X	X	X
Contextualização	X	X	X			
Análise do <i>corpus</i>	X	X	X	X	X	X
Relatório Parcial			X			
Relatório Final					X	X
Eventos	X			X	X	X
GED	X	X	X	X	X	X
Orientação	X	X	X	X	X	X

Enfatizamos que as atividades não serão realizadas de modo estanque. Ao contrário, ocorrerão de maneira concomitante, como pode ser visualizado no cronograma.

Material e Métodos

As obras do Círculo que fundamentam este projeto e embasarão a pesquisa proposta são *O Método Formal nos Estudos Literários* (Bakhtin/Medvedev), *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (Bakhtin/Volochinov), *Discurso na Vida e Discurso na Arte* (Bakhtin/Volochinov), *Estética da Criação Verbal* (Bakhtin), *Freudismo* (Bakhtin/Volochinov), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de*

François Rabelais (Bakhtin), *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (Bakhtin), *Questões de Literatura e Estética* (Bakhtin), *Problemas da Poética de Dostoiévski* (Bakhtin), *Questões de Estilística no ensino da Língua* (Bakhtin), *Teoria do Romance I – A Estilística* (Bakhtin), *A Construção da Enunciação e Outros Ensaio* (Volochinov) e *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica* (Bakhtin). Além disso, obras de diversos comentadores (como, por exemplo, Faraco, Brait, Paula, Amorim, Machado, Tihanov, Vauthier, Bubnova, Zavala, Brandist, Marchezan, Fiorin, Miotello, entre outros) também serão incorporadas.

O material da pesquisa é de natureza bibliográfica, tanto ao que concerne ao seu *corpus* (as obras de Burton) quanto ao escopo teórico que fundamentará as análises.

A pesquisa proposta se caracteriza por sua natureza qualitativa e possui caráter interpretativo analítico-descritivo. O método, de acordo com a perspectiva teórica, é o que Paula et al (2011) denomina como dialético-dialógico e a pesquisa também trabalhará com obras interdiscursivas/intertextuais solicitadas pelo *corpus* principal por cotejo.

Partimos da ideia trabalhada por Amorim (2004) de que, nas Ciências Humanas, especialmente nas teorias discursivas e, em particular, numa abordagem bakhtiniana de pesquisa, não lidamos com objetos abstratos, inanimados e isolados. Ao contrário, voltamos a outros seres humanos refletidos e refratados em sujeitos de linguagem, num *corpus* enunciado de um modo específico. Por isso, consideramos o nosso *corpus* um dos nossos outros, com quem dialogamos de maneira específica, num exercício de exotopia.

Os procedimentos analíticos estão calcados em três etapas: a descrição, a análise e a interpretação. A primeira etapa diz respeito à descrição do *corpus* (marcas composicionais de cada obra e sujeito a ser analisado). Em seguida, o *corpus* será analisado discursivamente (como as marcas existentes descritas se constituem e relacionam com outros enunciados e sujeitos). A última etapa corresponde à interpretação do *corpus* descrito e analisado (quais as significações produzidas possíveis nos enunciados em questão e como eles podem, de certa forma, ilustrar a arquitetura burtoniana, bem como de que maneira se relacionam com os sujeitos, o tempo e o espaço de sua produção, assim como com a contemporaneidade, na esfera de atividade cultural midiática, onde circulam e por onde são recebidos).

Realizados tais procedimentos, conseguiremos responder à principal questão da pesquisa aqui explicitada: como se constitui o “estranho mundo de Tim Burton” e qual a relação entre suas animações e o homem contemporâneo?

Como exemplo, segue um breve esboço de análise de um elemento simbólico existente no filme *A Noiva Cadáver*, que demonstra a contradição valorativa da qual é constituída

Emily (por, no mínimo, duas vozes sociais): a(s) borboleta(s), tomadas como metáforas do aprisionamento à necessidade de casar (a lagarta/larva-Emily em seu casulo/túmulo) e a escolha pela liberdade (metamorfose da lagarta/larva à borboleta).

Nos fotogramas abaixo, seguem: duas das cenas iniciais do filme, em que Victor desenha uma borboleta (Fig. 1) e, em seguida, liberta uma outra (Fig. 2), azul, que guia a câmera pelas ruas da cidade ao seguir seu voo de liberdade; uma cena da metade para o final do filme, que demonstra o quanto Emily, como cadáver, se decompõe, com seu corpo constituído por larvas (Fig. 3); e a cena final, em que Emily se metamorfoseia em borboletas prateadas (Fig. 4), liberta da “necessidade” de se casar que a sociedade impõe às mulheres.



Fig. 1: Victor desenha borboleta

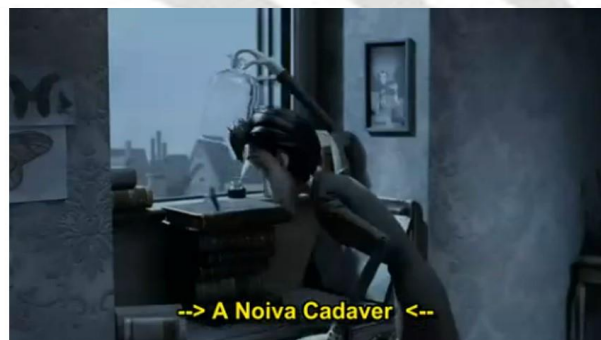


Fig. 2: Victor liberta borboleta



Fig. 3: Emily presa ao casamento, cadáver constituída por larvas



Fig. 4: Emily liberta do casamento, metamorfoseando-se em borboletas

Emily é um cadáver que se caracteriza como uma noiva e vive em sua morte à espera de alguém que a despose. O seu comportamento é a de uma “Bela Adormecida”, deitada, no mundo dos mortos, com apenas o braço de fora, no cemitério, em meio a galhos secos. Ela dorme seu sono da morte presa aos valores sociais inculcados em vida, em especial, a ilusão da busca ao “amor verdadeiro”, expresso pelo casamento – típica temática dos contos de fada. Não por acaso, a protagonista dessa obra é uma mulher.

O valor do casamento como passaporte para a felicidade é inculcado às mulheres-princesas, ensinadas, desde o nascimento, a esperar por um príncipe que, sem sequer conhecê-las, chegaria e pediria sua mão em casamento, como ocorre em *A Noiva Cadáver*. Esse valor é

colocado na trama, ao mesmo tempo, como pressuposta verdade que aprisiona a protagonista (sujeito que semiotiza comportamentos esperados por um determinado grupo social, o das mulheres-princesas) e como falsa ideia de felicidade, pois redoma invisível que a prende num entre lugar, num tempo suspenso (como a borboleta do início da trama, liberta por Victor).

A ideia de que a liberdade de Emily depende de Victor fica marcada no enunciado desde a abertura do filme, em que o protagonista desenha uma borboleta (Fig. 1) e, em seguida, liberta uma outra (Fig. 2). Emily seria uma lagarta (um cadáver composto por larvas – Fig. 3) em processo de mutação. Uma lagarta/larva presa às convenções sociais (como a borboleta azul, cativa, do início da trama), dependente de alguém que a liberte. A ação, pelo início do enredo, dá a entender que Emily, simbolizada pela borboleta presa, é incapaz de se libertar sozinha. Ela depende de alguém que o faça, ou seja, ela depende de Victor (um homem). À primeira vista, desde o início do filme até quase o final, o que se explicita é que Emily só pode mudar de condição (de lagarta/larva à borboleta) se Victor se casar com ela. A sua liberdade depende dele. Todavia, no final, quem age é Emily. Ela não só se liberta como liberta Victor para ser feliz e seguir seu caminho com Victória.

Emily passa a história inteira com(o) uma lagarta/larva (Fig. 3) dentro de si, cerrada na ideia fixa de se casar, como se essa fosse a sua missão de vida e sem se permitir ser quem é no processo iniciado, ou seja, sem amadurecer até chegar ao seu estágio final – ser borboleta, livre das amarras que a aprisionam. A busca por um enquadramento social faz com que Emily adie cada dia mais a sua metamorfose, sem se aperceber de suas especialidades. Ela está morta por um casamento não consumado em vida (ela foi ludibriada – em nome do amor, foi roubada e assassinada – e, mesmo assim, acredita que a única forma de ser feliz e livre é viver um amor e só pensa numa forma disso ocorrer, por meio do casamento, sem se dar conta de que esse é o grande engodo que a mata ideologicamente, mesmo como cadáver que é, aprisionando-a). Emily acredita que só consegue sair da situação em que se encontra – de noiva cadáver, presa no “Mundo do Mortos” à espera de alguém – pelo casamento.

A protagonista fala em amor o tempo todo: quer ser amada, sente-se rejeitada, compara-se a Victória e se menospreza, sem perceber o seu verdadeiro valor: a sua humanidade, certa ingenuidade adolescente e a sua bondade/generosidade. Todo o processo de enganação e não aceitação vivido reforça a sua baixa autoestima e a enfraquece, reforçando sua faceta lagarta/larva. Contraditoriamente, em nome do amor por Victor é que Emily cria forças para enfrentar seu medo (personificado pelo vilão da trama) e se libertar, metamorfoseando-se em muitas borboletas prateadas (Fig. 4).

O processo metamórfico de Emily começa quando ela cria forças e vai contra as valorações tomadas até o momento como verdades inquestionáveis (o amor, o casamento e a felicidade). Se até o final, antes de assumir sua voz e sua vida, Emily incorpora a imagem passiva de “Bela Adormecida”, típica dos contos de fada e de filmes da Disney, o desfecho representa uma reviravolta na trama, pois a tomada de decisão em ato de Emily coloca em cheque valores e vozes sociais até então aceitos em conformidade, de forma submissa.

Ao decidir sobre sua vida, ela assume uma voz contrastante com outras vozes e traz para o centro da cena o embate com valores veiculados de maneira canônica por outros enunciados, como os da Disney, que, como já dito, constroem imagens de mulheres-princesas passivas, em busca de um príncipe que lhes seja um “amor verdadeiro” “feliz para sempre”, depois do casamento (fardo, este, muito pesado tanto para a mulher quanto para o homem como compostos por esses enunciados, pois dependentes, heroicos e nada “reais”).

A possibilidade de viver outras formas de amor sequer são cogitadas, assim como viver sozinha por escolha, muito menos. Isso não significaria, para os discursos canônicos Disney, por exemplo, forma possível de felicidade, pois fora da fórmula estereotipada inculcada. Todavia, é isso o que Emily faz: escolhe sair de cena, assumir sua vida e libertar-se da angústia de cumprir o papel a ela imputado. Emily dá as costas (literalmente) para a igreja (símbolo maior dos valores “cristãos”). Ela não é a noiva que entra na igreja, e, sim, a noiva que sai, que dá as costas para o que, até ali, tinha sido a sua maneira limitada de viver, em busca de uma felicidade artificial que lhe foi imposta como verdade.

Essa pequena ilustração sumária de como a ideologia pode ser pensada a partir e por meio dos sujeitos, pois eles representam vozes sociais em embate nos enunciados burtonianos, serviu apenas para mostrar como pretendemos desenvolver o percurso da pesquisa proposta. Muito pouco pôde ser demonstrado por essa breve exemplificação, feita a partir apenas do elemento larva/lagarta-borboleta. Não tratamos, aqui, das composições visual e musical, nem das relações de Emily com outras personagens do filme que não Victor, ou de outras obras (como Sally e Jack, por exemplo) porque nos limitamos a uma breve descrição analítico-interpretativa, devido ao espaço disponível num projeto de pesquisa. Para desenvolver as propostas aqui elaboradas de forma alargada é que contamos com o apoio da FAPESP para realizar a contento a pesquisa de Iniciação Científica que ora apresentamos.

Forma de Análise dos Resultados

Os resultados da pesquisa serão analisados de modo qualitativo e divulgados por meio de apresentações em eventos e de publicações de capítulos e artigos em periódicos indexados.

Referências Bibliográficas¹³

- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro*. São Paulo: Musa, 2004.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- _____. *Discurso na vida e discurso na arte*. Texto mimeo, traduzido para fins acadêmicos da versão inglesa, sem referência.
- _____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *O método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- _____. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- _____. *Questões de estilística no ensino da língua*. Rio de Janeiro: 34, 2013.
- _____. *Teoria do Romance I – A Estilística*. Rio de Janeiro: 34, 2015.
- _____. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica*. São Carlos: Pedro & João, 2011.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BRAIT, B (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- _____. *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BURTON, T. *O estranho mundo de Jack*. Disney Studios, 2008 (DVD).
- _____. *Noiva cadáver*. Warner Bross Pictures, 2012 (DVD).
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

¹³ As referências aqui elencadas se referem à bibliografia básica utilizada e consultada para a confecção deste projeto e ainda a algumas obras a serem estudadas ao longo da pesquisa. Não se trata, no entanto, de uma bibliografia fechada. Ela será complementada de acordo com nossos estudos.

- FERENCZI, A. *Masters of Cinema: Tim Burton*. In: Cahiers du Cinéma. França, 2007.
- HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 2008.
- KRISTEVA, J. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. *Critique*, XXIII. 239. Abril, 1967, p. 438-65, reimpresso em *Sèméiotikè*, p. 143-73.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PAULA, L. de. *Análise de discursos verbo-voco-visuais*. Projeto de pesquisa em andamento. Período de 2014 a 2016. Mimeo, s/d.
- PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. *Slovo - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, v.1, p. 79-98.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.
- _____. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2012.
- _____. “Círculo de Bakhtin: pensamento interacional”. Volume 3. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VAUTHIER, B. (ed.). *Slavica Occitania Numéro 25 – Mikhail Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev dans les contextes européen et russe*. França: Toulouse, 2007.
- VOLOSHINOV, V. N. (1930). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.
- _____. *A Construção da Enunciação e Outros Ensaios*. São Carlos: Pedro & João, 2013.
- WOODS, P. A. *O estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: LeYa, 2012.
- ZAVALA, I. M. *Escuchar a Bajtin*. Porto Rico: Montesinos, 1996.
- _____. *Bajtin y sus apócrifos*. Porto Rico: Antrophos, 1997.

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Assis

Relatório Final de Iniciação Científica

**O “ESTRANHO” MUNDO DE TIM BURTON:
uma análise dialógica de animações**

Natasha Ribeiro de Oliveira

Orientação: Luciane de Paula

Assis
2017

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Assis

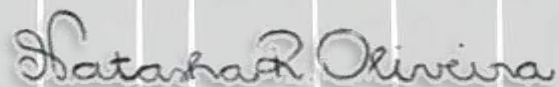
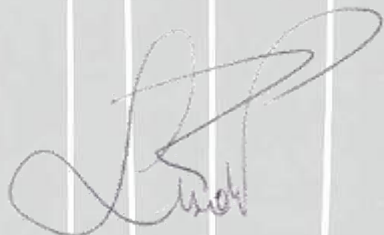
Relatório Final de Iniciação Científica

**O “ESTRANHO” MUNDO DE TIM BURTON:
uma análise dialógica de animações**

Natasha Ribeiro de Oliveira

Relatório Final de Iniciação Científica
FAPESP – Processo Número
2015/15311-7

Orientação: Luciane de Paula



Assis
2017

RESUMO

A proposta desta pesquisa é analisar dois enunciados fílmicos do diretor, produtor e roteirista Tim Burton, *O Estranho Mundo de Jack* (1993) e *A Noiva Cadáver* (2005), em especial, ao que tange às vozes sociais incorporadas por seus sujeitos heroicos, respectivamente, Jack e Emily, de tal forma que auxiliam na compreensão da relação arte e vida, feita a partir do universo de criação do diretor. A pertinência desta pesquisa se encontra, justamente, na reflexão acerca dessa relação arte (cinematográfica) e vida. A ideia é compreender como as valorações ideológicas presentes nos enunciados *hollywoodianos* de Burton refletem e refratam padrões por meio dos sujeitos de suas produções.

A análise proposta é feita com base no diálogo, no embate de valores, não apenas pelo escopo teórico adotado, as noções de linguagem do Círculo de Bakhtin, mas pelo universo arquitetônico de Burton que, como autor-criador, ao longo de sua obra, recupera e recria, ainda que pareça ser indiretamente, em um movimento de constante diálogo, uma obra na outra – o que constitui o seu estilo. Portanto, não é possível pensar de maneira isolada tampouco separada duas obras fílmicas (e os seus constituintes), mas, ao contrário, faz-se necessário que outras obras apareçam ao longo da atividade reflexiva, em cotejo, para subsidiar a análise pretendida.

Palavras-chave: Diálogo; Sujeito; Estilo; Bakhtin; Tim Burton.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze two filmic utterances of the director, producer and scriptwriter Tim Burton, *The Nightmare Before Christmas* (1993) and *Corpse Bride* (2005), specially when it comes to social voices incorporated by their heroic subjects, respectively Jack and Emily, helping us to understand the relation between art and life, made from the the Burton's universe creation. The relevance of this research lies precisely in thinking about the relationship between art (cinematographic) and life. The idea is to understand how the ideological values presented in Burton's Hollywood utterances reflect and refract standards by the subjects of his productions.

The proposed analysis is based on dialogue, on clash of values, not only by the adopted theoretical scope, language notions of the Bakhtin's Circle, but by the architectural universe of Burton, as author-creator that recovers and rebuilds, although it seems to be indirectly, in a movement of constant dialogue, a work in another – which makes his style of production. So, it's not possible to think about isolated either separated the two filmic works (and their constituents), but, it's necessary to bring another works along the reflective activity in comparison, as a subsidy for the analysis.

Keywords: Dialogue; Subject; Style; Bakhtin; Tim Burton

SUMÁRIO

Introdução.....	6
1. Método de pesquisa	11
1.1. Método dialético-dialógico	11
1.2. O(s) “eu(s)” e o(s) “outro(s)” da pesquisa	14
2. Contextualização	18
2.1. Autor-criador e Autor-pessoa.....	18
2.2. Estilo.....	24
2.2.1. Estilo de Tim Burton	27
2.3. O Estranho Mundo de Jack	56
2.4. A Noiva Cadáver	63
3. Exposição “O Estranho Mundo de Tim Burton”	68
3.1. Estreia da Exposição “O Mundo de Tim Burton”.....	68
3.2. Sessão de Cinema e Bate-papo com Tim Burton	79
3.3. Sessão de Autógrafos	88
3.4. Tim Burton: produto(r) da indústria cultural	100
4. Subsídio teórico: concepções bakhtinianas	117
4.1. Diálogo e enunciado / Enunciado dialógico	118
4.2. Signo Ideológico	122
4.3. Sujeito(s)	127
4.4. Carnaval	131
5. Análise da arquitetônica burtoniana	137
5.1. Os sujeitos-habitantes de mundos	139
5.2. Mundo(s) e tempo(s) habitado(s) por sujeitos.....	194
5.3. Sujeitos (e) mund(an)os: a arquitetônica burtoniana em diálogo	245
Considerações finais.....	264
Referências bibliográficas.....	267
Descrição das atividades.....	270
Anexos.....	271

INTRODUÇÃO

Considera-se a linguagem cinematográfica, a partir de 1920, como a comunicação que o filme estabelece, em algum sentido. Dessa forma, ele “diz” algo para o público, em menor ou maior grau de entendimento individual e, por isso, pode-se pensar o cinema como um tipo de linguagem. A linguagem, que é a base para o diálogo do Círculo de Bakhtin, Medvedev e Voloshinov, seja ela de qual caráter for, é compreendida além e aquém de características dessa natureza, pois possui uma característica que é intrínseca ao sujeito.

A linguagem cinematográfica, bakhtinianamente falando, existe e se constitui como tal, pois entendemos que ela está calcada na forma verbal, vocal e visual, ao qual denominamos, segundo Paula (2016), de enunciados verbo-voco-visuais, a linguagem materializada nas mais diferentes formas, não somente na verbal/textual, como comumente entendemos.

Podemos entender os enunciados de Burton como parte dessa linguagem, pois se utilizam dessas três dimensões como parte não só constitutiva, mas também significativa. Assim, em relação a sua constituição, ao que diz respeito às formações ideológicas presentes em cada enunciado e entre eles, entendemos que há valorações materializadas ao longo da obra de Burton, refletidas no modo como determinado grupo social lança o seu olhar sobre o mundo e tudo o que o constitui.

Este olhar não está apartado da linguagem – no seu sentido verbal e não-verbal –, isto é, não podemos concebê-las como desvinculadas uma da outra, uma vez que a ideologia é entendida como inseparável da linguagem, uma vez que existe nela e por meio dela. O sujeito compreende e age no mundo por meio da linguagem, de tal forma que as formações ideológicas correspondem a uma formação discursiva, que qualifica cada sujeito para que ele possa interagir, socialmente, com seus “outros” e, assim, constitua-se e efetive-se como sujeito em relação de alteridade com outro(s) sujeito(s).

Consideramos o cinema além do seu caráter de entretenimento, como ele é entendido na maioria das vezes. Compreendendo o cinema ao que tange às suas outras características, ele pode revelar, enquanto fonte histórica, o imaginário e as valorações produzidas e mantidas por uma determinada sociedade, de modo que uma obra fílmica não revela somente sobre a cultura em que foi produzida, mas também pode gerar conteúdo acerca da cultura em que foi/é veiculada e consumida, pois são fontes para que

possamos observar como operam, dentro de determinada grupo social, as ideologias, os padrões e as relações sociais, por exemplo, entendendo que todas essas relações não são harmônicas tampouco fortuitas.

A obra de Burton é tipicamente *hollywoodiana*, característica que não podemos ignorar, pois os elementos que a constituem como tal revelam muito mais do que a sua produção e circulação. Burton, ao produzir, não está em qualquer outro lugar, mas está em *Hollywood*, nos Estados Unidos, no centro das relações da indústria cultural, o local de onde saem as obras massivas para serem consumidas ao redor do mundo.

De acordo com Morin (1997), o cinema *hollywoodiano* busca não apenas a captação do público americano, mas do público mundial. Nesse sentido, tecemos reflexões sobre como as obras de Burton, um cineasta estadunidense, tecem, em seus enunciados, concepções socioavaliativas que refletem e refratam a cultura em que foram produzidos.

As suas obras, tal qual a entendemos no que tange ao seu modo de questionar os valores e padrões sociais presentes e amplamente reproduzidos em determinados grupos, fazem parte de um sistema para que possa existir, uma vez que fora ele, não existiriam da maneira que existem. Embora estejam ali inseridas, é de dentro do sistema que, entendemos, pode acontecer a inversão de certas concepções ideológicas, como propõe Burton, pois, só estando dentro dela e fazendo parte, é possível, então, subvertê-la.

Dessa maneira, Burton, como um autor-criador, fala da estrutura *hollywoodiana* como autor-criador que faz parte constitutiva dela, mas que também se constitui por meio dela e, assim, consegue tratar dos seus conteúdos temáticos, uma vez que está inserido nele. Ele confere trato heroico aos desajustados da cena, entretanto, não o faz de qualquer lugar, mas de dentro de *Hollywood*. Ainda que ele trate de uma “minoria”, o local que ele ocupa para retratar essa minoria não é o local que, de fato, as “minorias” ocupam.

A proposta de nossa análise de pesquisa recai, assim, na compreensão da construção de valores sociais que são incorporados por meio dos heróis das obras de Burton, em especial, nos enunciados elencados como *corpus*, “O Estranho Mundo de Jack” (1993) e “A Noiva Cadáver” (2005), ao refletirmos sobre a condição das personagens, desajustadas, estranhas e deslocadas, e sobre a condição humana, do ponto de vista do que é e para quem é a “normalidade”.

O termo “estranho”, utilizado no título do Relatório, refere-se ao mundo de

criação de Burton, que engloba os sujeitos não-humanos, que possuem características monstruosas, horrendas e apavorantes, deslocados de seu ambiente típico de circulação, isto é, não são criaturas assustadoras em uma trama de terror, por exemplo, mas são criaturas monstruosas em uma trama de público infantil/adulto, o que faz com que seus enunciados sejam considerados “animação para adultos” ou “filmes de terror para crianças”, além da “estranheza” que é característica das personagens que fogem dos padrões de normalidade apreendidos por determinados grupos sociais.

Tudo isto é visto e compreendido sob a pertinência de relação da arte com a vida, e vice-versa, uma vez que, por meio de determinados enunciados de um autor-criador, podemos pensar na questão de reflexo e refração dos valores que visam ser efetivados e concretizados em um movimento unilateral, de baixo para cima, isto é, pelos grupos que detêm algum tipo de poder maior em detrimento do outro grupo de menor poder. Na arquitetura burtoniana, encontramos tais grupos por meio do que é padronizado e socialmente aceito, e pelos que são “estranhos” e socialmente não-aceitos, respectivamente.

Assim sendo, este Relatório Final tem por objetivo promover uma reflexão crítica sobre as diferentes etapas e, também, os diferentes acontecimentos ao longo da pesquisa, visto que esta não se trata apenas da leitura de teorias e reflexão isolada sobre o que já foi (re)lido, mas, ao contrário, trata-se e compõe-se de diferentes experiências, em diferentes ambientes, o acadêmico – como os eventos científicos, as trocas de conhecimento entre o grupo de pesquisa e as reuniões de orientação – assim como o “não-acadêmico”, caracterizados por situações outras que foram significativas para o desenvolvimento da pesquisa em um todo, como uma exposição de arte ou conversas e *posts* por *Facebook*.

A ideia é que esses dois ambientes diferentes apareçam de forma significativa ao longo da escrita, pois é a soma dos dois que permitiu e contribuiu não só para a reflexão e a análise do objetivo principal do estudo, mas, também, expandiu o nosso olhar para outras questões, anteriormente não pensadas por nós, e fez com que tivéssemos (ainda) mais subsídios para fundamentar o nosso estudo de maneira crítica, relacionando a vida (real) com a (obra de) arte.

Como ponto de partida, refletimos sobre o método utilizado na escrita deste relatório, o dialético-dialógico, que é social e se dá entre o movimento de ideias, uma vez que concebe a linguagem como ideológica e, por isso, a trata sob o viés sociológico. Ainda, sobre a escrita, precisamos, de maneira exotópica, deslocar os nossos olhares

para o nível de pesquisadoras, para que a escrita possa ocorrer sem exaltação ou desqualificação de um elemento (o sujeito em suas mais diversas constituições) em detrimento do outro.

Refletimos sobre a contextualização do diretor, produtor e roteirista Tim Burton enquanto autor-criador (diferente do autor-pessoa), sujeito que assina as suas composições e, desta forma, que possui características específicas ao que diz respeito ao modo de produção, materializando, em suas obras, um estilo autoral típico de elaboração de enunciados. Ainda, contextualizamos as duas obras fílmicas elencadas como *corpus*, no nível histórico, destacando as suas particularidades e similaridades enquanto enunciados dialógicos.

Diante da exposição “O Estranho Mundo de Tim Burton”, realizada no estado de São Paulo, e que estivemos presentes, pudemos observar a transformação da posição de autor-criador de Tim Burton (em embate com Tim Burton, o autor-pessoa) em uma – quase – marca, um objeto de venda e de consumo, na semana em que ele esteve presente para a divulgação e “inauguração” da exposição.

Não só vimos, como sentimos a necessidade de elaboração de um novo capítulo, não previsto no projeto de pesquisa, em que, não só narramos o que pudemos presenciar, mas que, também, refletimos sobre a condição de autor-criador e de sua obra como produto da indústria cultural, ao mesmo tempo em que não deixa a sua posição de autor-pessoa.

Como procedimento crucial para a compreensão e análise dos discursos das obras fílmicas, utilizamos, conforme já previsto no projeto de pesquisa, os escritos e estudos do Círculo de Bakhtin, Voloshinov e Medvedev. Os estudos nos proporcionam noções sobre diálogo, enunciado, sujeito, signo ideológico, carnaval, estilo e autoria.

Ainda que tenhamos apresentado os conceitos bakhtinianos somente no quarto capítulo, e, também, os tenhamos separados em subcapítulos, eles não aparecem, ao longo da escrita, de maneira estanque e isolada, sem relação lógica com o que já foi dito anteriormente ou o que será dito posteriormente. Ao contrário, para escrevermos o que quer que seja, estamos pensando em consonância com a filosofia da linguagem bakhtiniana. Desta forma, apenas optamos por separá-los por uma questão de melhor visualização e organização mais clara dentro do corpo do Relatório.

Por fim, a análise da arquitetura burtoniana é feita sem perder de vista a concepção de sujeito, em suas mais diversas constituições, pois eles são o fio-condutor do diálogo existente entre as obras. Por meio deles, chegamos às características

intrínsecas dos enunciados de Burton, que lhe conferem a característica de um estilo autoral típico de produção, socialmente valorado, pois é reconhecido em diferentes contextos.

Basicamente, este relatório traz o método utilizado na pesquisa, a contextualização do autor-criador e das obras, a explanação dos conceitos bakhtinianos que fundamentam e sustentam não só a análise, mas a escrita, em si, além do capítulo em que há uma reflexão acerca da indústria cultural e de como ela mobiliza e atua sobre as produções, além da(s) análise(s) dos enunciados propostos e previstos. Depois da finalização do Relatório, será feita a apresentação das atividades desenvolvidas pela beneficiária ao longo da vigência da bolsa.

1. Método de pesquisa

Neste capítulo, faremos uma breve discussão sobre o método dialético-dialógico, adotado por esta pesquisa, uma vez que está em consonância com os estudos bakhtinianos. Faremos, também, uma breve reflexão sobre o pesquisador diante de seu(s) outro(s), uma vez que, durante o processo da pesquisa, surgiram inquietações sobre as constituições do sujeito que pesquisa, sendo ele, sobretudo, um ser situado em um contexto valorativo.

Por estar cercado por ideologias que, de uma forma ou outra, constituem o ato de pesquisa, pois não conseguimos conceber qualquer sujeito que seja, alheio aos índices socioavaliativos de seu tempo, essa breve reflexão surgiu para pensarmos em como o sujeito pesquisador não está apartado do social no momento em que pesquisa. Ao contrário, como o discurso sendo o objeto das Ciências Humanas, não podemos excluir o social das nossas considerações.

1.1. Método dialético-dialógico

A relação existente entre o Círculo de Bakhtin e Marx é a relação dialético-dialógica e a relação de ideologia. Marx concebe a ideologia calcada nas relações econômicas, culturais, sociais, políticas etc., de forma objetiva, e vivida pelos sujeitos constituídos e constituintes dessa determinada realidade social. O Círculo, por sua vez, considera a ideologia como intrínseca ao signo, que é a linguagem, tornando-o o signo ideológico. É por meio da noção de ideologia que podemos compreender a constituição (aberta e inacabada) do sujeito – e seu(s) outro(s) – e do enunciado dialógico, que tem sua significação ligada às construções valorativas sociais, pois é na palavra (no signo ideológico) que o embate (não-harmônico) de valores se dá e se faz perceber as transformações valorativas que ocorrem ao longo dos tempos e das sociedades.

O método bakhtiniano é o dialógico, calcado no embate, na (re)construção incessante e no não-acabamento, constituinte tanto do sujeito quanto do enunciado, pois são próprios da linguagem e manifestam, de forma simbólica – por meio do signo verbal, para Bakhtin, mas, abrangemos também ao signo não-verbal – o mundo e o homem, mas não de maneira direta e fortuita, mas pela semiose, a representação. De acordo com Baakhtin/Volochínov (2014, p. 36) o aspecto semiótico e o papel contínuo

da comunicação social como fator condicionante aparecem de maneira mais clara e completa na linguagem, pois “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência”.

É somente na palavra que melhor se revelam as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica, uma vez que a palavra é neutra em relação a qualquer função ideológica, podendo ser preenchida por qualquer espécie de função ideológica, já o signo, é criado por uma função precisa e permanece inseparável dela (p. 37). O signo aparece em um terreno entre os sujeitos, interindividual, em que não basta colocar dois sujeitos quaisquer face a face, mas é essencial que os dois estejam socialmente organizados e façam parte de um grupo (uma unidade social) (p.35), para que a produção ideológica possa ser compreendida no seu interior.

Para Bakhtin/Volchínov, a palavra, por acompanhar e comentar todo ato ideológico, é um elemento essencial, uma vez que os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos não ocorrem sem a participação do discurso interior (a palavra como consciência), pois ele está presente em todos os atos de compreensão e interpretação (p. 38).

A concepção primeira que permite a aproximação entre a dialética marxista e a dialógica bakhtiniana é o diálogo. O Círculo compreende o marxismo (visto que ele contribui e também aprofunda as noções de dialética e ideologia) a partir e por meio da linguagem, considerada como ideológica, por isso, a leitura marxista do Círculo, segundo Paula et al., “está centrada exatamente ao conceber a linguagem como ideológica, vista por meio de um viés sociológico”, dando-lhe, assim, uma nova leitura, a de que a ideologia está presente no signo verbal (e acrescentamos, no não-verbal) materialmente.

A dialética marxista foi ampliada pelo Círculo por meio do diálogo, uma vez que a teoria de Marx foi construída atribuindo grande ênfase à relação dialética entre a superestrutura e a infraestrutura, ao observar que as transformações sociais ocorrem em um ambiente de luta de classes – no coletivo. Desse modo, Bakhtin pensa esses sujeitos coletivos na e pela linguagem, de forma dialógica, como reflexos e refrações de acordo com as forças centrípetas e centrífugas do discurso, ou seja, a relação interior e exterior do “eu” com seu(s) “outro(s)” é concebida como uma relação ideológica construída não só por meio, mas dentro da linguagem, pois é ela que revela os embates de vozes sociais no interior de um grupo, pois é um organismo vivo que está em constante movimento.

Assim, o Círculo de Bakhtin extraiu do marxismo a perspectiva sócio-histórica de sujeito e da cultura ao enfatizar a linguagem, pois considera que todas as relações

sociais entre os sujeitos são constituídas dialogicamente entre eles mesmos e entre seus outros, por meio da alteridade, assim como acontecem e são mediadas por meio da linguagem nas mais variadas esferas sociais. Pois a teoria marxista não se voltava para a linguagem e para a grande variedade simbólica a que está sujeita a consciência humana (CASTRO, 2010, p. 182), uma vez que

[...] falar em ideologia, ou em valor/índice de valor social, é falar sobretudo em sentido, o que não pode se fazer sem uma definição mais precisa e abrangente das características do mundo semiótico que nos rodeia (*idem*, p. 182).

Castro (*ibidem*, p. 187) destaca o papel central que a linguagem deve ter na percepção das situações criadas pelas relações sociais mediadas simbolicamente, desde as mais altas às mais baixas esferas da ação humana. Colocando o sujeito, o tempo, o espaço e a cultura com a mesma carga de importância, assim como as suas produções enunciativas, podemos pensar além do objetivismo abstrato e do subjetivismo idealista, como eram pensadas as obras, sob as perspectivas científicas e filosóficas vigentes até o período.

Para o Círculo, o movimento de ideias é dialético-dialógico porque considera o movimento dialético como os seus elementos (a tese, a anti-tese e a síntese), mas não compreende a síntese como uma superação e, sim, como uma continuação de um diálogo já estabelecido anteriormente, por meio de sujeitos responsivos e responsáveis ao passado, mas também ao futuro, uma vez que o sujeito, que materializa suas valorizações em enunciados, é uma “combinação” do que já existiu antes dele, da mesma forma que é “matéria” para o que virá depois e/ou a partir dele.

A relação oposta de “tese” e “anti-tese” digladiam, no discurso, por meio de vozes sociais, e aqui ganham o centro da cena, pois são a própria relação do “eu” com o seu(s) “outro(s)”. Assim, todo discurso existe a partir de um outro discurso já existente, de maneira responsiva (que responde, faz referência à, dialoga direta e indiretamente), e os enunciados constituem-se em relação de embate a um “outro”, sendo esse “outro” uma figura essencial e intrínseca para a relação dialógica, visto que é por meio da percepção dessas relações com o discurso do “outro” que compreende-se a história que envolve o discurso na sua constituição no meio social, por meio das relações entre sujeitos, carregadas de valorizações de uma determinada época.

A análise dialógica do discurso considera, como método de análise, o sujeito

contextualizado em um tempo e espaço, assim como a sua constituição mediante a linguagem sob uma perspectiva dialética. O método dialético-dialógico, nesta pesquisa, considera os conceitos bakhtinianos elencados como possíveis para a compreensão dos diálogos que surgem ao longo da pesquisa e partir da proposta de projeto inicial. Os conceitos são básicos para o método dialético-dialógico, pois é por meio deles que adentramos na análise discursiva pela perspectiva da linguagem – para o Círculo, é a inserção da cultura e do social no discurso que possibilitam a compreensão do sujeito e o seu entorno.

Partindo do pressuposto de que analisaremos enunciados estéticos, reforçamos a ideia do Círculo (*apud* Castro, 2010, p. 185) de pensar a relação intrínseca da arte com o meio sócio-ideológico. Pois reconhecendo, contextualizando e trabalhando com a arte – o enunciado estético – no seu meio social e ideológico próprio é que podemos apreender a sua característica artística/estética realizada por meio da/na palavra.

1.2. O(s) “eu(s)” e o(s) “outro(s)” da pesquisa

Na pesquisa feita em Ciências Humanas, espera-se que o ato de pesquisar demonstre um certo “afastamento” entre o pesquisador e o seu objeto pesquisado, tal como um olhar deslocado. É o excedente de visão, o movimento exotópico (para Bakhtin), em que o sujeito-pesquisador se distancia do objeto-pesquisado, de maneira a contemplá-lo em sua completude. As Ciências Humanas, para Bakhtin (*apud* Amorim),

são entendidas [...] como ciências do texto, pois o que há de fundamentalmente humano no homem é o fato de ser um sujeito falante, produtor de textos. Pesquisador e sujeito pesquisado são ambos produtores de texto, o que confere às Ciências Humanas um caráter dialógico. (2006, p. 98)

Dessa forma, compreendemos que a busca por uma “não-influência” e “distanciamento” entre o mesmo sujeito, que é pesquisador e fã (tratando-se de uma produção cinematográfica, como o caso do *corpus* desta pesquisa), assim como uma certa “neutralidade” e “imparcialidade” ao se tratar dos fatos da pesquisa, é facilmente refutado, pelo caráter de diálogo que a pesquisa implica.

Do mesmo modo que o *corpus* está devidamente contextualizado, o pesquisador

também está. E estar situado em um tempo e em um espaço específico revela a pesquisa (como parte escrita) como produto e produtora de valorações sobre tudo o que a cerca, inclusive sobre o objeto estudado, pois o pesquisador pesquisa a partir de um determinado lugar, e é desse lugar que ele se posiciona sobre o seu objeto de pesquisa.

Desse modo, não podemos falar nem pensar em neutralidade e imparcialidade em uma pesquisa que envolve outros sujeitos produtores de enunciados, sejam eles diretores de obras cinematográficas (o autor-criador) ou sujeitos, de carne e osso, portanto, compreendemos que são sujeitos tomados por um posicionamento axiológico que interfere na completude da obra. O ato de pesquisar, em si, já é uma tomada de posição, assim como a escolha de um escopo teórico já revela um posicionamento valorativo do pesquisador diante de seu objeto, ou até mesmo as escolhas lexicais para tratar um determinado assunto.

O pesquisador deve tornar-se o seu próprio “outro” quando assume a escrita do seu objeto e das experiências vivenciadas com ele e a partir dele. Pensar que o pesquisador é a mesma pessoa antes e depois de tais vivências que a pesquisa exige é ignorar o caráter social que caracteriza um fato, é descontextualizar tanto o pesquisador quanto o objeto pesquisado, pois deixa-se de concebê-los como produtos valorativos de uma determinada esfera da sociedade.

O pesquisador pode assumir certo aspecto de “fã” no momento estético-formal que a escrita da pesquisa exige, se tal posicionamento tiver fundamento e necessidade para o objeto pesquisado, uma vez que os conhecimentos acerca do objeto podem ser anteriores ao momento do estudo. É possível ser um apreciador de obras, sejam elas da “alta cultura” ou da “cultura de massa”, desde que, enquanto detentor de um posicionamento, saiba o momento de assumir uma e outra postura diante dos fatos vivenciados. Afinal, o sujeito, para Bakhtin, não tem alibi na existência, logo, seus atos não podem ser justificados por meio do “inconsciente” sem que a carga da responsabilidade recaia sobre ele.

É o “outro”, com o seu olhar exotópico, que possui a visão de fora de que precisa o “eu” e pode, assim, contemplá-lo por completo por meio do olhar deslocado. A noção de exotopia possui muito mais relação de lugar (espaço) do que tempo, pois envolve deslocamento, sair do seu lugar para ocupar um outro. O “outro” do pesquisador, portanto, não é só o seu objeto, que possui as perguntas e as respostas que o conduziram até ali, mas, também, outros sujeitos que o constituem (afinal, o sujeito é constituído por meio da alteridade, de seus “outros”, a consciência do “outro” é o que

constitui o “eu”), inclusive ele mesmo, em um outro momento e outra posição valorativa.

No sentido do “eu” e do “outro” como a mesma pessoa, em momentos diferentes, pode-se pensar que tais noções coexistem e disputam espaço em um corpo só. Sendo assim, o pensamento de que o pesquisador é tomado de neutralidade ou imparcialidade dentro da atividade de pesquisa, nas Ciências Humanas, é refutada, uma que ela nasce, se desenvolve e volta para o social, o que lhe confere um caráter ideológico.

Tornar-se pesquisador não é calar, insistentemente, o(s) outro(s) que existe(m) dentro de si, mas é saber como, quando e porquê utilizar as informações advindas de seu “outro” – que, em nenhum momento, deixou de ser ele mesmo, ou de seu objeto. Segundo Amorim (2006), “o fundamental é que a pesquisa não realize nenhum tipo de fusão dos dois pontos de vista, mas que mantenha o caráter de diálogo, revelando sempre as diferenças e a tensão entre elas” (p. 100).

O diálogo é o método bakhtiniano por excelência, por meio da exotopia, a visão do pesquisador não deve sobressair-se sobre a visão de seu objeto, pois as condições de enunciação e circulação são o que conferem os diversos sentidos que um enunciado carrega.

Dessa forma, após refletirmos sobre o “eu” o “outro” da pesquisa, nos centramos no método sociológico, pois compreendemos que o objeto pesquisado é produto do social, de maneira que ele existe, como enunciado, antes (e depois) da pesquisa tornar-se pesquisa. Dessa forma, buscamos compreendê-lo não só ao que diz respeito a sua conclusão (formal), mas também à sua construção e veiculação, visto que é um discurso arquitetado por um autor-criador com características específicas (o tema de nossa pesquisa – o estilo autoral).

Compreendemos o método de pesquisa, pautado nas concepções do Círculo de Bakhtin, como uma diretriz a voltada à interpretação de enunciados ao buscar os sentidos que o constituem como tal. Dessa forma, de acordo com Bakhtin (2011. p. 395 – grifos do autor), “o objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante*”, de modo que ele não comporta um só significado e sentido. Ao contrário, enquanto sujeito das Ciências Humanas, o objeto pesquisado “[...] não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser *dialógico*” (2011, p. 400 – grifos do autor).

Pois o objeto pesquisado só tem relação significativa se colocado diante de outro

contexto, pois são ambos frutos do social. É por isso que afirmamos o caráter dialógico que rege a nossa pesquisa, porque não visamos separar o objeto pesquisado do mundo que o circunda (isto é, de outros enunciados), mas, ao contrário, visamos estabelecer os sentidos valorativos que o regem de maneira a poder confrontá-lo com essas outras produções e, assim, compreendê-lo e interpretá-lo, não de maneira dicotômica, mas de maneira dialógica.

Bakhtin (*apud* Faraco) compreende que o individual se constrói na interação, de forma que o universo cultural tem primazia sobre a consciência individual, sendo que essa última tem uma realidade semiótica e, assim, é produtora de textos em um movimento duplo: “como réplica ao já dito e também sob o condicionamento da réplica ainda não dita” (2009, p. 42). Assim, entendemos a noção de enunciado que é resposta de passado e de futuro em Bakhtin, uma vez que ele não é único em si, mas também não é acabado (no sentido de interferências discursivas).

Portanto, em Bakhtin, a compreensão enunciativa não é um uma ação meramente psicológica, mas é, sobretudo, atividade dialógica geradora de outros enunciados. Faraco diz que “compreender não é um ato passivo (um mero conhecimento), mas uma réplica ativa, uma tomada de posição diante do texto” (2009, p. 42).

Por isso afirmamos, inicialmente, a ausência de “neutralidade” e “imparcialidade” da pesquisa, visto que, como um estudo que busca compreender o enunciado em seus significados, não é possível partirmos dessa premissa. O caráter dialógico que rege a pesquisa está, sobretudo, no objeto pesquisado, pois ele não é um “objeto mudo”, mas a expressão de um sujeito, logo, é carregada de posicionamento valorativo.

A pesquisa em Ciências Humanas, portanto, comporta, pelo menos, dois sujeitos: o que pesquisa (pesquisador) e o pesquisado (objeto), dessa forma, são ambos produtos de um tempo e de um espaço específicos – que podem ou não se coincidir. Dessa forma, para Bakhtin (*apud* Faraco), “[...] atrás do texto há sempre um sujeito, uma visão de mundo, um universo de valores com que se interage” (2009, p. 43) e é desse princípio metodológico que partimos – o dialético-dialógico, em que não há a busca por uma fusão dos sujeitos da pesquisa, mas em mostrar a relação de embate (não-harmônico) existente no interior do objeto pesquisado, que não é dicotômica, mas, sim, dialógica.

2. Contextualização

Neste capítulo, primeiramente, faremos a distinção entre autor-criador e autor-pessoa, de tal modo a depreender-se que, embora os dois sejam a mesma pessoa (no caso, Tim Burton), as funções mudam no momento de elaboração dos enunciados fílmicos. O autor-criador sobressai-se em detrimento do autor-pessoa pois, o que, de fato, importa, para a contemplação e entendimento de uma obra, não é o conhecimento biográfico sobre o sujeito que a criou, mas o que ele, de fato, materializa em suas obras, por meio de suas construções enunciativas.

Entretanto, a função de autor-criador não está dissociada de autor-pessoa, pois a arte não está apartada da vida nem vice-versa, visto que a vida é capaz de dar um tom e uma forma diferenciada à arte. Sendo assim, o autor-criador é uma função estético-formal engendradora da obra que existe por meio do/no autor-pessoa.

Em seguida, pensaremos sobre o estilo autoral típico de criação de Burton como autor-criador, não somente ao que tange às suas obras e as características que as fazem ser conhecidas como tal e, por cotejo, com outros enunciados (as *fan-arts*), que materializam uma determinada valoração a respeito do modo de produção de Burton, que nos faz refletir sobre o modo pelo qual o seu estilo está difundido dentro de um grupo social, ao nos fazer pensar sobre a “consolidação” de seu estilo.

Por fim, traremos alguns dados sobre a contextualização sócio-histórica das duas obras, aqui elencadas como *corpus*, pois não podemos compreendê-las como apartadas da sociedade em que foram produzidas e veiculadas.

2.1. Autor-criador e Autor-pessoa

No momento de elaboração de um enunciado, em especial, uma criação artística, o sujeito é um só, mas distingue-se em, pelo menos, dois: o autor-pessoa e o autor-criador. No pensamento bakhtiniano, temos a noção de autor como qualquer sujeito que produz um discurso em uma determinada situação, seja ela de ordem informal ou formal. O autor é aquele que não só assina e produz o seu enunciado, mas que também responde, ativamente, por ele e por meio dele.

Ele produz seus enunciados para um “outro”, que pode ser previsível ou não. Dessa forma, qualquer sujeito que enuncia é um autor de seus próprios enunciados. A

abordagem feita pelo Círculo foi, sobretudo, romanesca, principalmente ao que tange à linguagem verbal. Contudo, podemos utilizar os conceitos considerados estéticos de Bakhtin (autor-criador, estilo etc.) para falarmos de linguagens de caráter não-verbal, como a vocal e a visual, como é a proposta desta pesquisa, que pretende analisar a constituição de duas obras fílmicas, consideradas enunciados verbo-voco-visuais (tal qual concebido por Paula).

Segundo Faraco (2008), o autor-criador é quem possui a “função estético-formal engendradora da obra, o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado” (2009, p. 89). Ele, enquanto um recorte do autor-pessoa, possui um aspecto estético que o diferencia do outro e possui uma particularidade que faz com que um não possa ser confundido com o outro.

O autor-criador é quem possui a sua produção conhecida e consolidada em um meio social, não o autor-pessoa, pois esse último não possui a posição de formalidade que o outro tem e que é exigida pela obra. Dessa forma, entendemos a sua posição cuja característica básica está em “[...] materializar certa relação axiológica com o herói e seu mundo” (FARACO, 2009, p. 89), sendo que

é esse posicionamento valorativo que dá ao autor-criador a forma de constituir o todo: é a partir dela que se criará o herói e o seu mundo e se lhes dará o acabamento estético. (FARACO, 2009, p. 89)

O autor-criador é diferente do autor-pessoa, ainda que um esteja intimamente relacionado com o outro, não existindo caso o outro também não exista. Faraco (2009) entende que, enquanto criador, ele possui a função estético-formal e materializa a relação valorativa encontrada dentro de uma determinada obra. O autor-pessoa é, na esfera artística, o escritor, o artista; o autor-criador é quem sustenta a unidade do todo esteticamente consumado.

Ele é quem confere à personagem, de maneira ideológica, os seus atos, pois, ao mesmo tempo em que cria a personagem, ele se posiciona frente à ela (a sua criação), no que diz respeito às suas escolhas, que serão materializadas por meio do seu dizer, dando-lhe, assim, o seu acabamento. O conceito de autor-criador é, portanto, uma posição ideológica, pois, Bakhtin (*apud* Faraco) entende a grande força que move o universo das práticas culturais como posições socioavaliativas postas em uma dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas. Em suma,

todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de interdeterminações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas (FARACO, 2009, p. 90)

Dessa forma, convém ressaltar que, ao tratarmos e nos referirmos a Tim Burton, fazemos e entendemos como autor-criador, com uma posição específica para a formalização da obra, não como um sujeito, no sentido biográfico, que nasceu e viveu em Burbank, estudou no Instituto das Artes da Califórnia e que, em diversas entrevistas, afirma que identifica-se, desde pequeno, em relação às produções cinematográficas de sua época, com os monstros e com os desajustados da cena, e que transmite, assim, em suas obras, o gosto pelo sombrio e pelo obscuro.

Esse tipo de afirmação diz respeito ao Tim Burton enquanto autor-pessoa, não devemos nem podemos entendê-lo e confundi-lo com o Tim Burton enquanto autor-criador, que é quem assina suas produções¹ – não somente as cinematográficas. A posição ocupada por Burton, enquanto autor-criador, é axiológica pois, para Bakhtin, há uma grande força regendo o universo das práticas culturais, sendo elas as posições socioavaliativas, colocadas em uma dinâmica em que ocorrem diversas múltiplas interrelações responsivas.

Burton, como autor-criador, por meio de um trabalho estético, é capaz de trazer o público para as suas construções enunciativas pois, ainda que as obras possuam um ambiente fantástico e lúdico, que comporta, de certa forma, esses elementos estéticos surreais – em relação aos conteúdos temáticos – são questões pautadas no social, assim, o público identifica-se com os sujeitos e/ou conteúdos temáticos (dilemas pessoais), em geral, de modo a fazer com que o consumo de suas obras aumente e, conseqüentemente, a obtenção de lucro por meio dessas produções também aumente.

Dessa maneira, visando a distinção (formal) entre autor-criador e autor-pessoa,

¹ Neste Relatório, entendemos Tim Burton como autor-criador das duas obras cinematográficas elencadas como *corpus*. Entretanto, sabemos que essa função não é ocupada por ele, em nenhum dos dois casos, isoladamente. Assim, não é Burton que exerce, em uma produção, a função de diretor, produtor, roteirista, músico etc. Uma produção fílmica pode apresentar diversas vozes autorais, assim, a equipe que trabalha junto com ele interfere na obra, no sentido em que, cada um, com suas visões de mundo e posições axiológicas, dão outros sentidos para a produção em um todo, pois autores-criadores podem exercer funções diferentes em cada obra e entre elas. Tratamos, portanto, de obras que são atravessadas por valorações de mais de um autor-criador. Contudo, optamos por tratar apenas Burton como o autor-criador (isso não significa que ignoramos as outras vozes) pois, para falarmos, mais adiante, do estilo (burtoniano), precisamos de um critério de seleção, e o escolhemos, visto que, não só nas produções aqui elencadas como *corpus*, mas dentro das produções das quais ele participa, em geral, podemos observar a ocorrência de elementos por repetição, inclusive, uma delas é a escolha da equipe de filmagem e produção das obras (direção, roteiro, produção, música etc.).

não podemos afirmar que Burton, ao criar universos paralelos e fantásticos, “recria/reconta” as suas experiências e vivências pessoais, com um acabamento artístico estético, de modo a transmitir o que foi vivido por ele, pois nenhum autor-criador possui algum tipo de “obrigatoriedade” de reproduzir, em suas obras, as experiências que teve como autor-pessoa.

Sendo assim, como requisito básico para compreender e analisar uma produção enunciativa, seria necessário ter um vasto conhecimento sobre a biografia do autor-criador (e, se pensarmos em um filme, isso englobaria todos os autores-criadores, uma vez que cada um modifica a criação por meio da sua assinatura), limitando-nos, assim, a uma perspectiva meramente autoral que, há muito tempo, já provou-se ser inadequada e insuficiente como método de estudo.

Partindo da noção de que a arte é uma manifestação de linguagem, entendemos, então, como uma expressão de comunicação de algo que está interiorizado no autor-criador (reforçamos que isso não são suas experiências pessoais, voltadas para o aspecto biográfico), e que será exteriorizado objetivamente por meio de signos para um “outro”, um receptor em potencial. Por isso, compreendemos uma produção enunciativa sob os aspectos sócio-históricos, voltados para as questões estético-formais que englobam o projeto de dizer do autor-criador e, não nos voltando à sua vida, pois esse autor-criador está inserido em um contexto social em que há índices valorativos circulando. Bakhtin, (2011) inclui a posição do autor dentro da criação e do engendramento da obra:

O autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor. Compreender o autor no universo histórico de sua época, no seu lugar no grupo social, a sua posição de classe (p. 191)

Entendemos que a posição do autor como participante da obra não é aparecer a voz do autor-pessoa, por meio das suas experiências biográficas, mas, ao contrário, é o posicionamento do autor-criador que, em uma apropriação refratada de uma voz social pode ordenar o todo estético (FARACO, 2009, p. 92). A exotopia, olhar de fora e para fora, exige um exercício, da parte do autor-criador, de saída da sua posição de visão e conhecimento para poder concluir, esteticamente, o herói e o seu mundo. Bakhtin, no texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal”, inclui na posição axiológica do autor-criador, o herói e seu mundo, a forma composicional e o material, de acordo com Faraco (2009), “[...] o todo estético materializa escolhas

composicionais e de linguagem que resultam também de um posicionamento axiológico” (p. 89).

A linguagem é entendida em seu sentido de heteroglossia, caracterizado, conforme Faraco (2009), como “[...] um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais [...] um conjunto de formações verboaxiológicas”. Dessa forma, o autor-criador, ao elaborar seus enunciados, veicula, por meio da linguagem – em suas três dimensões, a verbivocovisualidade – valorações que não são individuais, mas que estão incutidas e fundamentadas, além de ser veiculada (pelo), em uma esfera da sociedade. Portanto, na elaboração de um enunciado, o autor-criador (pressupondo um leitor), não só veicula essas valorações, mas também produz, por meio delas, uma resposta, no sentido de percepção e interpretação do conteúdo temático de sua obra, no público.

Ressaltamos que pressupor uma percepção e interpretação de um público, o “outro” do autor-criador, não possui relação com intencionalidade de passar uma mensagem objetiva ou subjetivamente ao seu público por meio da sua obra. A questão da intenção é excluída como pressuposto de análise, nesta pesquisa, assim como a perspectiva biográfica do autor. Essas visões são limitadas, além de excludentes, para embasar e fundamentar um estudo de análise.

A voz do autor-criador, em sua obra, só poderá ser esteticamente criativa caso haja o deslocamento – o excedente de visão, o olhar exotópico – e trabalhe com a sua linguagem, em sua obra, permanecendo fora dela. Com isso, entendemos que, se o autor-criador atravessa a sua produção sem o olhar deslocado de si mesmo, que é o que o diferencia do autor-pessoa (que, afinal, é ele mesmo, em um outro momento), a sua obra se enfraquece em relação ao trabalho estético.

A criação artística, para Bakhtin, é a expressão da relação axiológica existente entre autor-criador e herói. Os heróis burtonianos, em destaque, são Jack e Emily, uma vez que eles são o fruto do posicionamento não só ativo, como valorativo do autor-criador. Na nossa proposta, analisaremos a constituição desses heróis ao que concerne aos seus “outros”, que entendemos como sujeitos dentro do enunciado.

Voloshinov acrescenta e complementa a noção de “leitor/receptor” ao considerar que o autor-criador não perde nem esquece os posicionamentos axiológicos do receptor da obra, isto é, “[...] o autor criador fala do herói, mas sempre atento ao que os outros pensam do herói e da própria relação dele com o herói” (FARACO, 2009, p. 97). Para ele, o receptor é, também, um enunciador, na medida em que pensa nele como uma possibilidade de repercussão (por meio de enunciados-resposta) ao enunciado produzido

pelo autor-criador. Sobre o caráter de direcionamento da palavra (o signo), para Bakhtin/Volochínov (2014) entende que

toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. [...] A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. (p. 117)

Em uma situação de maior elaboração de enunciados, espera-se do receptor (assim como em uma situação cotidiana) uma resposta ativa e, para Bakhtin, há uma maior amplitude na consideração e antecipação dessa atitude responsiva do público, já que uma dramaticidade interior é inserida no enunciado, visto que algumas questões sociais são refletidas nos enunciados das esferas oficiais e não-oficiais, o que revela uma relativa influência do público na construção do estilo enunciativo, afinal, como veremos mais adiante, sendo um autor-criador parte do sistema *hollywoodiano* de produção (como Burton o é), ele não pode perder de vista o seu leitor/receptor – afinal, o lucro é gerado, em grande parte, por conta da identificação do público com a obra/conteúdo temático.

Em relação às experiências pessoais vividas pelo autor-pessoa, elas podem servir, não de maneira obrigatória, como matéria poética para a construção do seu projeto de dizer, assim como quaisquer outras experiências pessoais de pessoas que ele tome conhecimento. Assim, o autor-criador é uma posição refratada e refratante, segundo Faraco (2009):

refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida (p. 91)

Portanto, as experiências como fonte de matéria poética para a criação e organização do todo estético de uma obra não é uma questão impossível de ser observada em produções enunciativas, contudo, reforçamos que a matéria poética não é sinônimo de biografia. Afinal, o autor-criador, por mais que tenha, em sua obra, aspectos semelhantes à sua vida pessoal, não precisa ter, necessariamente, vivenciado determinada situação para que possa produzir uma obra a respeito dela. Segundo Faraco

(2005), a realidade vivida, como matéria poética, é transposta para outro plano axiológico, uma vez que é atravessada por diferentes valorações sociais – pois a vida está pautada em um infundável plano ideológico. Os aspectos do plano da vida são isolados de seu acontecimento,

são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada. E é o autor-criador – materializado como uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo [...] e sustentando essa nova unidade. (FARACO, 2005, p. 39)

Dessa forma, cabe-nos retomar a noção de que o autor-criador é quem dá a forma ao conteúdo, pois, a partir da sua posição é que ele recorta e reorganiza, esteticamente, a matéria poética, conferindo um trato formal e material ao conteúdo por ele levantado. E, para esse acabamento estético, o autor-criador precisa de um distanciamento desse material, de um olhar com excedente de visão e de conhecimento, caracterizado como a visão exotópica, para que os papéis de autor-pessoa e autor-criador não se fundam. Por meio do olhar exotópico é que observamos a possibilidade do tratamento estético-formal dos conteúdos temáticos que têm nascimento na vida e serão transpostos à arte.

2.2. Estilo

A arquitetônica está intrinsecamente relacionada à arte e à vida, podendo ser entendida como a estruturação/elaboração de um tipo de discurso do autor-criador aliado às noções de material, forma e conteúdo temático (estilo), para ser circulada, na sociedade, sob a forma de enunciados. Ela é uma unidade organizacional e constitutiva da obra, pois a concebe em sua totalidade em relação com as escolhas do autor-criador no momento de produção e, para ser entendida, deve-se olhá-la com um excedente de visão – o olhar exotópico – tanto da parte do autor-criador como do receptor pois, por meio do distanciamento, é possível contemplar um objeto em sua totalidade.

A obra, como um objeto estético, pressupõe, em si, um acabamento formal do agir do sujeito, isto é, o autor-criador finaliza a sua obra ao “colocar um ponto final” na sua criação, para que ela possa ser, posteriormente, veiculada e consumida pelo público.

Dessa forma, não concebemos o acabamento como uma finalização sobre o que pode ser produzido por um determinado enunciado, no sentido de que ele não é possível de produzir respostas de futuro, mas concebemos como um acabamento estético, como toda e qualquer obra de arte necessita ter para que possa estar no social. Chegamos, assim, ao estilo autoral de produção por meio da forma composicional utilizada pelo autor-criador no momento de elaboração de seus enunciados – o trabalho com a linguagem.

O estilo autoral é caracterizado como um traço singular, pois, de acordo com Bakhtin (2011), todo enunciado (independente da forma), “[...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve)” (p. 265), mas, ao mesmo tempo, é indissociável do coletivo (o social), pois se trata de uma unidade nocional que está contextualizada histórica e socialmente, no sentido em que traços enunciativos aproximam a obra – como um todo com acabamento estético – não só de seu autor, mas, principalmente, de quem a recebe, afinal, ao consumirem, compreendem e contribuem para a consolidação dessa noção, pois, ao responderem ativamente sobre os enunciados, como, por exemplo, por meio de desenhos de *fan-arts*², não só se voltam para a produção (para criar os outros enunciados), mas ajudam tanto na divulgação, como na obtenção de lucro de um autor-criador.

Para o Círculo de Bakhtin, tratar da questão do estilo significa, também, tratar de um enunciado em diálogo com outro (uma cadeia enunciativa) pois é por meio do cotejo entre enunciados que é possível verificar as marcas de respostas passadas e futuras expressas por meio de um estilo. Assim, o estilo, visto sob a perspectiva bakhtiniana, é um conceito que não se separa do enunciado, segundo Brait (2005), pois essa indissociabilidade se deve por serem os enunciados os refletores das singularidades de fala dos sujeitos, que, por sua vez, possuem um estilo de enunciação, ou seja, uma maneira típica e característica ao enunciar.

Um enunciado, portanto, em que estilos podem ser encontrados e identificados, não está apartado da sociedade, pois o sujeito (o enunciator/autor-criador) também não o está – de onde ele enuncia, um tempo e um local específico podem ser identificados, uma história, uma cultura e também a autenticidade de um acontecimento. Bakhtin (*apud* Brait) faz referência ao fato de que

² Trataremos essa questão mais adiante.

o estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados que são os gêneros. Se o enunciado reflete, em qualquer esfera da comunicação, a individualidade de quem fala ou escreve, ele naturalmente possui um estilo individual. (BRAIT, 2005, p. 88)

Entretanto, toda construção enunciativa possui um caráter valorativo frente a outras produções enunciativas e, de acordo com o pensamento bakhtiniano, isso marca a responsabilidade de um enunciado e colabora, ao mesmo tempo, para que um estilo autoral não se defina exclusivamente como individual, ainda que ele seja uma parte do ato singular. Esse traço de singularidade não exclui a marca social caracterizadora de um estilo, pois é o autor-criador de um enunciado que dá forma aos conteúdos temáticos de sua obra, com seus traços específicos, sem estar apartado da “realidade” social.

Portanto, consideramos as obras de Tim Burton como conhecidas e consolidadas em determinadas esferas sociais, assim como em determinados grupos pois, por meio deles, conseguimos depreender um estilo autoral típico de produção que o caracteriza e o faz ser reconhecido dentro desse meio. Isso é, a partir de seu modo de elaborar e produzir os enunciados podemos depreender elementos que fazem com que o seu conjunto de obras seja compreendido de uma forma global e integrada socialmente, não de maneira isolada. Sobre a consolidação do estilo burtoniano (ou burtonesco), Jenny He, curadora da exposição de Burton, diz que

a estética dos filmes e das obras de Burton apresenta elementos tão consistentes e singulares que o termo “burtonesco” existe no vernáculo contemporâneo, aludindo a imagens que têm suas raízes em estilos tão variados quanto o surrealismo pop e o expressionismo alemão. Mas o método com que Burton cria também serve como fator unificador de seu trabalho (BURTON, 2016, p. 19)

Discini (2010) entende o estilo como a recorrência de um modo de dizer. A utilização de uma mesma forma de produção de um autor-criador colabora para que seja consolidado o seu estilo, assim como a utilização recorrente do tratamento que ele dá ao material e aos conteúdos temáticos indicam a sua posição autoral, uma vez que qualquer enunciado, seja de qual caráter for, da esfera cotidiana ou artística, tem a valoração do autor-criador que a assina.

O estilo, para Sobral (2010, p. 72), supõe “modos de dizer” dos autores, uma vez

que esses modos se configuram a partir da relação do autor com seu leitor típico ou presumido, o receptor previsível. Ao mesmo tempo, o estilo supõe um endereçamento do leitor pelo autor do discurso estético, segundo Sobral, ou seja, um estilo individual, mas que é um agir que ocorre nos termos social e histórico, pois nem o individual nem o social são o *locus* do estilo, mas, sim, a própria interrelação, o que depende mutuamente um do outro e, portanto, não pode ser separado. Bakhtin (SOBRAL, 2010, p. 72) contesta a ideia tradicional de estilo, ao entendê-la como não incidente sobre o homem, mas sobre o autor-criador e o seu receptor, que é quem responde às suas obras.

2.2.1. Estilo de Tim Burton

Diante da discussão teórica levantada acima acerca do estilo de Burton, marcado por uma forma, um conteúdo temático e um material específico, compreendemos que ao ter acesso a uma obra de Burton, o público já possui certa expectativa (e até familiaridade) ao que concerne ao plano do conteúdo e da forma, pois naquela produção, alguns elementos surgem como traços recorrentes (dentro de sua produção): o tema do desajuste e do não-pertencimento, o tom sombrio que perpassa as cenas, o humor satírico, a música e os sons etc.

As suas escolhas dentro do processo de criação de um enunciado dialogam entre si, uma vez que a caracterização de uma personagem, por exemplo, pode ser observada dentro e entre as obras, como Jack (de “O Estranho Mundo de Jack”), Victor (de “A Noiva Cadáver”) e Victor (de “Frankenweenie”), que parecem ser a mesma pessoa em momentos diferentes do ciclo da vida, conforme observado na figura abaixo:



Figura 1 - Jack Skellington, Victor van Dort e Victor Frankenstein³

Trazemos a imagem acima para exemplificar o caráter dialógico ao que concerne ao estilo de produção de Burton, pois essa semelhança entre as personagens (junto ao conjunto da obra) cria uma ideia do que é e do que esperar em uma obra desse autor-criador, uma vez que são, justamente, as semelhanças entre e dentro (d)as criações, que o fazem ser (re)conhecido como tal. Os três são magros, com os olhos grandes e fundos, assim como possuem o tom pálido na pele. Tais características não só colaboram para o reconhecimento de um estilo autoral, como são escolhas enunciativas que adequam o conteúdo temático do enunciado à forma com que ele será materializado.

Portanto, são essas escolhas, no plano da linguagem visual, como caracterizar, física e psicologicamente, as personagens de maneira semelhante⁴, que faz com que compreendamos a obra de Burton como dialógica, isso é, que não só recupera o conteúdo, mas que por meio dele trava embates valorativos, recupera e ressignifica os dilemas pessoais humanos.

Como parte do conjunto arquitetônico de Burton, o seu projeto de dizer, que concernem às suas escolhas, observamos essas recorrências no que diz respeito aos mais diferentes planos, como os materiais, à equipe técnica de produção, aos atores, à sonografia etc. Em filmes no formato de *live-action*⁵, notamos uma recorrência em relação aos atores que fazem parte do elenco, como Johnny Depp, que possui por volta de 7 parcerias com Burton, Helena Bonham Carter, que já atuou em, aproximadamente

³ Imagens disponíveis, respectivamente, em: <http://rockntech.com.br/wp-content/uploads/2013/10/curiosidades-estranho-mundo-de-jack.jpg>, http://www.joydrama.com/mo_/Corpse-Bride/ e <https://i.ytimg.com/vi/WSLJ2bhgHNQ/maxresdefault.jpg>. Acesso em: 02/08/2016.

⁴ Trataremos dessa questão de caracterização de personagem mais adiante, no capítulo analítico.

⁵ Os filmes em *live-action* são os que possuem atores reais, diferente da animação, que trabalha com bonecos feitos de massinha ou por computação gráfica.

6 filmes de Burton, e Christopher Lee e Michael Keaton que já participaram de 4 obras de Burton. Mesmo em filmes de animação, observamos essa recorrência na escolha de atores, ao emprestarem suas vozes para as personagens animadas:



Figura 2 - Recorrência de atores⁶

⁶ Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/421508846344803634/>. Acesso em: 23/02/2017.

A construção dos universos de Burton (tema recorrente em suas obras, os mundos paralelos) também é feita de maneira dialógica e, portanto, nos auxilia a compreender o seu estilo, de maneira que observamos, pelo menos, duas realidades sociais distintas, uma voltada ao lado “negativo” da sociedade e outro, ao lado “positivo”. Sem contar com a mistura que há no interior de cada um desses mundos, que faz com os sujeitos que neles habitam não sejam só “maus” nem só “bons”, de modo que os seus conteúdos temáticos, como os dilemas, os desajustes e as críticas não sejam dicotômicas, mas dialógicas, vivas, concomitantes.

As suas influências, como autor-criador, perpassam por Charles Addams (o autor-criador da “Família Addams”) e Edward Gorey (autor-criador e ilustrador americano de históricas sarcásticas sobre a morte de crianças infelizes). Perpassam, também, os filmes de terror dos anos 1930 e 1940, assim como o Expressionismo (caracterizado como uma corrente alemã que distorce a imagem habitual, tal qual a conhecemos, ao colocar um toque de subjetividade sobre elas) e o Surrealismo (uma representação de um mundo “em sonho”, em que a ordem e o local de algo pode mudar sem deixar de fazer sentido), com personagens que são assustadoras e distorcidas, mas que, ao mesmo tempo, agradam. Essas características fazem parte do que chamamos de “matéria poética” da criação de Burton – aquilo que não é mera reprodução tal qual existe na vida, mas uma forma de reflexo e refração que se materializa na obra por ser inspirada ou perpassada por ela, não é uma cópia fiel, assim como incute, em seu interior, novas valorações no momento de produção.

Contudo, o que diferencia Burton do que já existe (tanto antes como depois dele), é a forma do plano verbal (a língua), que ganha uma característica que não aparece associada a outros elementos como aparecem em sua obra: ele carnavaliza, acima de tudo, as suas produções. Ao tirar as coisas do lugar, inverter a ordem vigente e natural do mundo, ao desmistificar a visão da morte, ele dá um trato específico a conteúdos já existentes em outras obras (afinal, ele não é o primeiro autor-criador a tratar do que ele trata, tampouco será o último). Entretanto, a forma exagerada, marcada pela hipérbole própria da língua, expressa por meio de uma mistura de ironia/humor e terror, faz com que seu estilo de produção seja reconhecido tal como o é.

Isso é, questões associadas ao negativo, como o trato com bruxas, lobisomens e caveiras (marginalizados) são colocados em Tim Burton de maneira viva, colorida, infantil e cômica – sem deixar de ser resistente (mostrar a inversão valorativa) e, de tal

forma que as suas caracterizações não versem só sobre o aspecto do terror e do sombrio, como é comum observarmos nesse tipo de caracterização com esses personagens. Ao contrário, a junção, em Burton, do terror com o riso ambivalente (que destrona, típico do carnaval) faz com que a obra não se encontre em nenhum dos extremos, mas no meio, compactuando com ambos os planos e, assim, criando um estilo autoral de produção.

Para chegar nesse “meio termo” (do terror e do cômico), o que é vivo e remete a esse mundo, é colocado de maneira apagada, monótona e sem “vida”, e o que remete ao tenebroso e ao seu mundo é valorado de maneira alegre, colorida e com “vida”. Aí reside uma das suas inversões valorativas ao que tange ao plano do conteúdo, em que destrona a visão clássica e hegemônica existente entre o que são os vivos e o que são os mortos, misturando qualidades que encontramos em cada um desses grupos e fazendo com que elas coexistam no interior de um mesmo sujeito ou grupo social específico.

Para tratar desse conteúdo temático de maneira às avessas, o tenebroso e o horror estão associados ao exagero (a hipérbole), de maneira a compactuarem também com o cômico, e não só com o terror. Inserir o exagero no que causa medo, com muita cor (em desenhos) e muito sangue (em *live-actions*), por exemplo, conforme figuras abaixo, faz com que não seja só “bondade” nem só “maldade ou só “morte” nem só “vida nos enunciados, mas o cruzamento de ambas as valorações.

Esses exageros (no plano da língua) colocados no visual fazem com que o “medo” apareça como uma forma de transgressão e inversão, pois é típico do carnaval o embate com a cultura erudita, séria, e oficial, de modo que o avesso vem como uma forma de contravenção. Nas imagens abaixo, observamos a inserção do colorido de maneira exagerada em figuras de palhaços de maneira que o caráter do terror e do horror não sejam exaltados mas, ao contrário, sejam “destronados” por meio do cômico (típico dos palhaços) hiperbólico. Como complemento, Gallo (2009) diz que

in Burton’s art, the light is always interwoven with the dark, two parts of life that can never be separated. Puppets and clowns are supposed to bring smiles, but in his world, they are more apt to maim and torture. No better place is this visually represented than in a jolly man in polka dots holding a bottle of deadly poison⁷ (p. 176):

⁷ Tradução nossa: “Na arte de Burton, o claro é sempre ligada ao escuro, duas partes da vida que nunca podem ser separadas. Bonecos e palhaços supostamente trazem sorrisos, mas em seu mundo, eles estão mais aptos para mutilar e torturar. Em nenhum lugar isso é melhor representado do que em um homem alegre vestindo bolinhas segurando uma garrafa de veneno mortal”

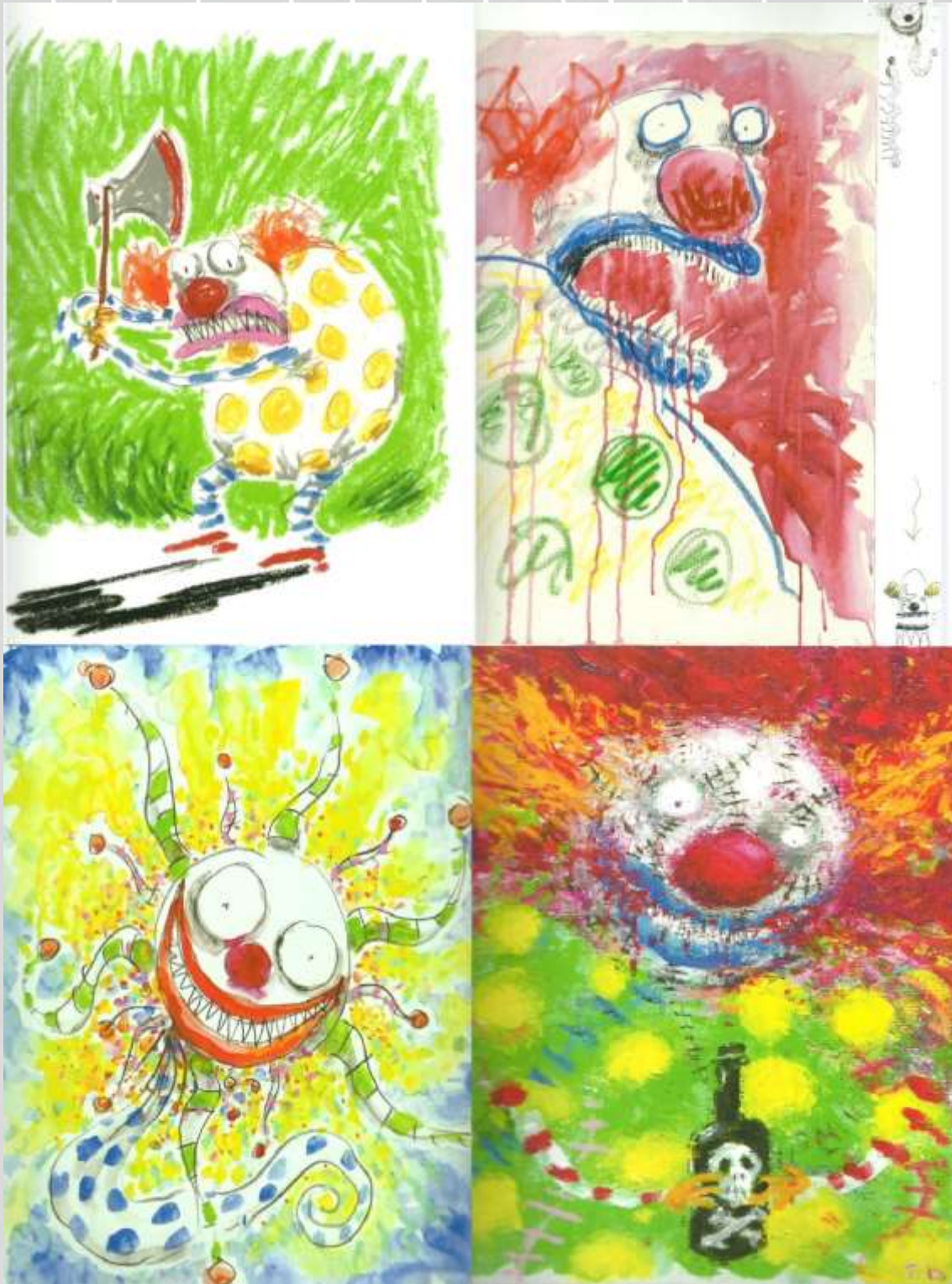


Figura 3 - Palhaços de Burton⁸

⁸ Imagens retiradas do livro “The Art of Tim Burton” (2009). Título original das obras, respectivamente: “Clown holding axe” (Palhaço segurando machado), 1990-1994. Feito em técnica pastel, 14x11”; “Clown dripping red” (Palhaço gotejando vermelho), 2006-2008. Feito em técnica pastel, 24x30”; “Jester clown”

Ressaltamos, ainda que essas inversões não estão pautadas em um modelo “inexistente” na sociedade, ao contrário, essa contravenção surge, justamente, para não compactuar com a ideia canônica existente, tal qual afirmam Paula e Stafuzza:

a concepção bakhtiniana sobre o carnaval apresenta-se como a cultura ambivalente – opositora do oprimido contra o opressor, não de maneira estanque, mas sim dialógica, circular. O mundo “não oficial”, só pode ser visto de baixo, uma vez que parte do mundo oficial para invertê-lo, sempre por meio da linguagem. (PAULA; STAFUZZA, 2012, p. 133)

Nas figuras abaixo temos três personagens distintas, Ichabod Crane (de “A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça, 1999), Sweeney Todd (de “Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet”, 2007) e o Coringa (de “Batman”, 1989) com os rostos ensanguentados. Se analisamos esses sujeitos dentro de cada enunciado fílmico com suas especificidades, não associamos esse “exagero” de sangue ao mórbido, ao terror ou ao asco, uma vez que, por meio da hipérbole, Burton os caracteriza para parecerem, ao mesmo tempo, cômicos e tenebrosos:

(Palhaço bobo), 1997-1998. Feito em técnica pastel em acrílico, 17x14” e ”Clown with poison bottle” (Palhaço com garrafa de veneno), 1993. Feito em técnicas de óleo e acrílico on canvas, 12x9”.



Figura 4 - Personagens "sangrentas" em Burton⁹

Por meio dessas imagens, compreendemos o estilo de Burton, ao que tange ao plano da língua, como uma hipérbole, um exagero que, no lugar de causar e confirmar só o terror, atingem a categoria humorística, causada pela ironia e pelo riso, que revelam, em seu interior, uma crítica ao que consideramos “normal” e “anormal” nos conteúdos das produções.

Ao inserir o colorido de forma hiperbólica e o sangue como (quase parte)

⁹ Imagens disponíveis em: <https://velhaonda.files.wordpress.com/2014/07/sleepy-hollow-7650711.png>, http://data.whicdn.com/images/52391064/tumblr_mi8izsWG6C1qas2i7o1_500_large.jpg e <http://bilheterama.com.br/wp-content/uploads/2012/07/Batman-1989-2.jpg>. Acesso em: 23/02/2017.

integrante do sujeito, Burton faz com que o humor apareça dentro do horror e a normalidade apareça dentro do terror. Pois os sujeitos e os enunciados, em si, não são dicotômicos, estanques, isolados e acabados, mas, sim, são construções e alterações constantes, ora sobressai uma faceta da realidade, ora, outra. É, como dissemos, nesse “meio termo” que Burton opera, imbricando os dois extremos e formando um só todo de maneira a criar, assim, uma forma específica de produzir que faz com que ele seja reconhecido por isso.

A respeito da parte técnica, ao que concerne ao seu estilo de produção, observamos que, na equipe de produção, roteiro e direção, os trabalhos de Burton com Caroline Thompson e Henry Selick são em grande quantidade, assim como com Danny Elfman, responsável pela parte musical de seus filmes, tanto no formato de animação como de *live-action*. Embora o consideremos como autor-criador dos enunciados fílmicos, não podemos ignorar que o trabalho (não só) com essa equipe é que coopera para o seu estilo de produção, uma vez que são muitos os sujeitos alterando, (re)criando e produzindo uma obra.

Os filmes de Burton, em animação, recorrem às técnicas de *stop-motion*, mesmo que isso signifique mais tempo e mais trabalho para a produção, uma vez que novas tecnologias surgiram após a técnica de produção em *stop-motion*. Contudo, é a “persistência” de Burton que faz com que ele seja reconhecido, justamente, por esse tipo de filme de animação, cooperando, portanto, para a ideia de seu estilo autoral.

Ao que concerne à forma de trabalhar e arquitetar o seu projeto de dizer em um enunciado, observamos os conteúdos temáticos voltados para o desajuste humano de sujeitos que não se enquadram em algum meio social e, por isso, criam universos particulares para viverem, em uma luta constante, interna e externa, para solucionar seus dilemas pessoais..

Dentre os temas que Burton trabalha em suas produções, a morte e o sombrio são uma das mais perceptíveis, principalmente por virem no formato da carnavalização, em que o oficial perde o lugar para o marginal, estranho, esquecido. Ele concebe a morte de maneira diferente da visão que predomina no Ocidente, em que ela é considerada um tabu, um desconforto ao ser mencionada, pois não só coloca os sujeitos em frente à tristeza, mas também à finitude humana, a qual ninguém pode escapar. O tema da morte, no Ocidente, é comumente passado, ao longo das gerações, tornando-se parte da cultura, de forma negativa.

A morte, assim como a constituição do sujeito bakhtiniano, é feita por meio do

“outro” em relação de alteridade exotópica. Falamos, vemos e encaramos a morte do “outro”, não do “eu”, e a ausência que esse “outro” causa é o motivo de encararmos o tema como certo traço negativo. A maneira como determinados grupos encaram a morte diz muito sobre a sua identidade coletiva e as valorações sob as quais estão submetidos.

A visão da morte, presente nas obras de Burton, aproxima-se da concepção adotada e aceita na cultura mexicana, local em que é comemorado o Dia dos Mortos (2 de Novembro). A celebração que honra os mortos, de forma a lembrá-los de maneira alegre e festiva, não com uma visão de tristeza e dor, é uma visão carnavalesca e um trato valorado “às avessas” dado a morte. Essa prática tem origem com os povos astecas, maias, purépechas, náuatles e totonacas, datando, portanto, pelo menos de três mil anos anteriores à nós. Encarar a morte sob essa perspectiva é uma maneira mais leve de se conduzir e conceber a própria morte, pois a inquietação diante da finitude humana perde o caráter aterrorizante, tal qual o valoramos.

O Dia dos Mortos é comemorado com festa, comida e música não só no México, mas em outros lugares, como os Estados Unidos e a República Tcheca. A data de visitar e prestar homenagens aos mortos existe no calendário brasileiro, também no dia 2 de Novembro, considerado o Dia de Finados, mas, embora possuam a mesma “proposta”, a forma com que a lembrança dos mortos é trazida à vida é completamente diferente, uma vez que a visão brasileira de morte faz parte da concepção ocidental que a concebe privilegiando o aspecto da tristeza e do luto.

Entender a noção de morte presente no conjunto arquitetônico de Burton é importante, na medida em que não só se afasta da visão canônica ocidental, mas como subverte e põe em xeque o que é, realmente, estar vivo ou morto em uma sociedade que possui seus valores invertidos – o motivo da crítica de Burton. Reforça-se, assim, a ideia da carnavalização presente na obra desse autor-criador como a forma utilizada para tratar dos conteúdos temáticos questionados, problematizados e ironizados por ele.

As recorrências em Burton vão além de conteúdos temáticos, atores e equipe técnica de filmagem. Sobre a construção física das suas personagens que integram os seus mundos paralelos, tanto em filmes de animação como em *live-action*, percebemos a recorrência, como já dito acima, no modo da caracterização física do sujeito, isto é, tomamos as personagens masculinas como exemplo, são sujeitos com corpos compridos e esguios, olhos grandes e fundos, o tom da pele é pálido, a cabeça é, geralmente, maior (ou desproporcional) ao corpo e as roupas são de escuras:



Figura 5 - Personagens de Burton¹⁰

Esse tipo de caracterização, em Burton, é apreendido como comum de modo que os fãs, por meio de *fan-arts*¹¹, criam outros enunciados que recuperam e dialogam com essas características, constituintes do estilo burtoniano de caracterização física, conforme as imagens abaixo. Partindo das animações clássicas da Disney, de filmes como *Harry Potter* e *Os Vingadores*, seriados ou desenhos animados, os autores-criadores dessas obras partem de dois enunciados já existentes (o de Burton e o da outra obra) e, ao misturá-los, mantendo as características mais “marcantes” e primeiras de cada um deles, criam um novo (terceiro) enunciado que responde e dá um novo significado aos que vieram anteriormente:

¹⁰ Imagens disponíveis em: <http://image.tmbd.org/t/p/w1560/wqNKI0ZUlyVhNhMqOSTBjlSzAM.jpg>, https://pbs.twimg.com/profile_images/661035332067041280/elbvQ5pQ.jpg, https://apaixonadosporestories.files.wordpress.com/2013/03/1236_16.jpg, http://lounge.obviousmag.org/jollyroger_80s_para_as_massas/2014/09/edward-maos-de-tesoura-uma-fabula-critica-contra-a-assustadora-normalidade.html.jpg?v=20151117195113, <http://www.andpop.com/wp-content/uploads/2013/01/sc-mov-1002-frankenweenie-20121004-001.jpg>, <http://cinefreak.com.br/wp-content/uploads/2013/10/Beetlejuice-square.jpg>, <https://i.ytimg.com/vi/tr12IK5FZAA/maxresdefault.jpg> e http://assets.nydailynews.com/polopoly_fs/1.2776962.1472924331!/img/httpImage/image.jpg_gen/derivatives/article_750/johnny-depp.jpg. Acesso em: 24/02/2017.

¹¹ As *fan-arts* são criações enunciativas feitas por meio dos fãs, eles ocupam a posição de autores-criadores e compartilham suas criações com grupos de fãs, geralmente, utilizam-se de sites como Tumblr e Pinterest, que não só consomem esse tipo de enunciado, mas respondem ativamente a eles.

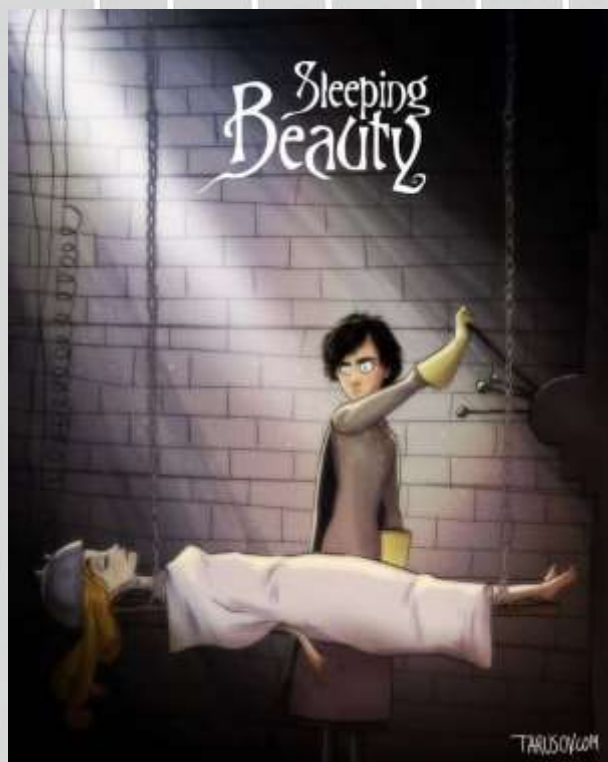


Figura 6 - "A Bela Adormecida" por Tim Burton¹²

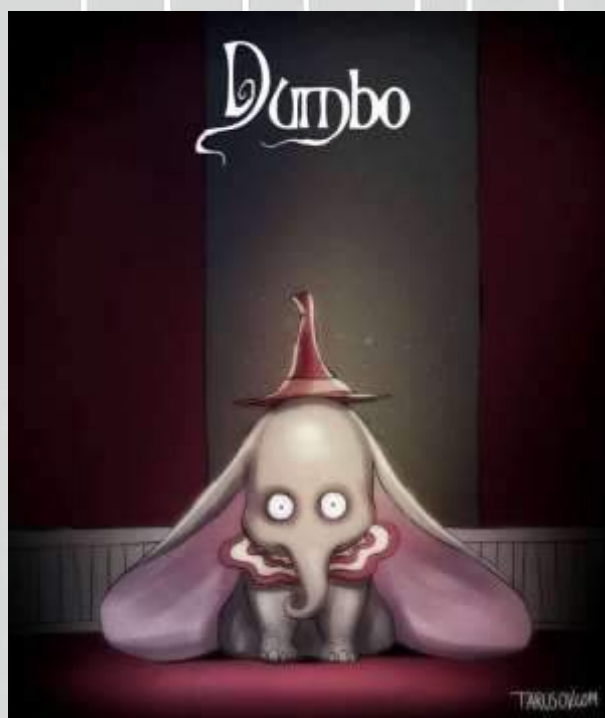


Figura 7 - "Dumbo" por Tim Burton¹³

¹² Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#7>. Acesso em: 28/07/2016.

¹³ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#6>. Acesso em: 28/07/2016.

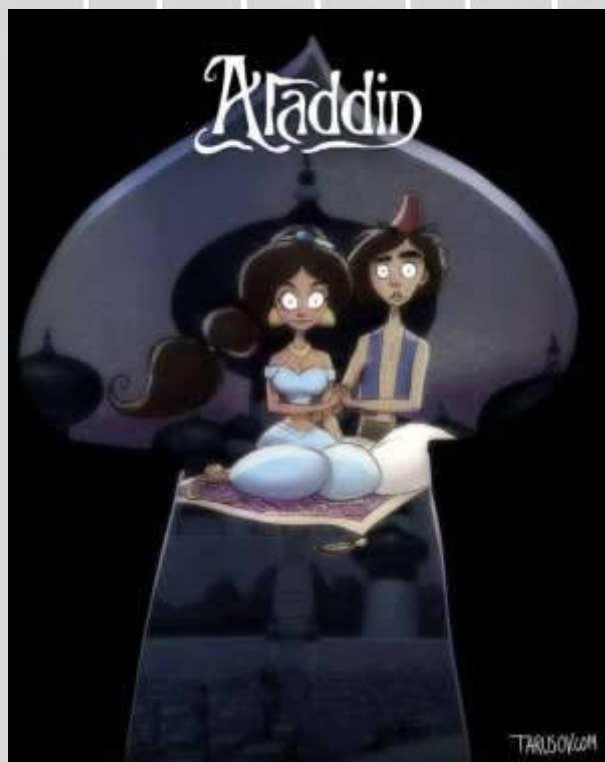


Figura 8 - "Aladin" por Tim Burton¹⁴



Figura 9 - "A Bela e a Fera" por Tim Burton¹⁵

¹⁴ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#9>. Acesso em: 27/08/2016.

¹⁵ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#4>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 10 - "A Pequena Sereia" por Tim Burton¹⁶



Figura 11 - "Bambi" por Tim Burton¹⁷

¹⁶ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#5>. Acesso em: 28/07/2016.

¹⁷ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#3>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 12 - "A Branca de Neve" por Tim Burton¹⁸



Figura 13 - "O Rei Leão" por Tim Burton¹⁹

¹⁸ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#2>. Acesso em: 28/07/2016.

¹⁹ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#8>. Acesso em: 28/07/2016



Figura 14 - "Pinóquio" por Tim Burton²⁰

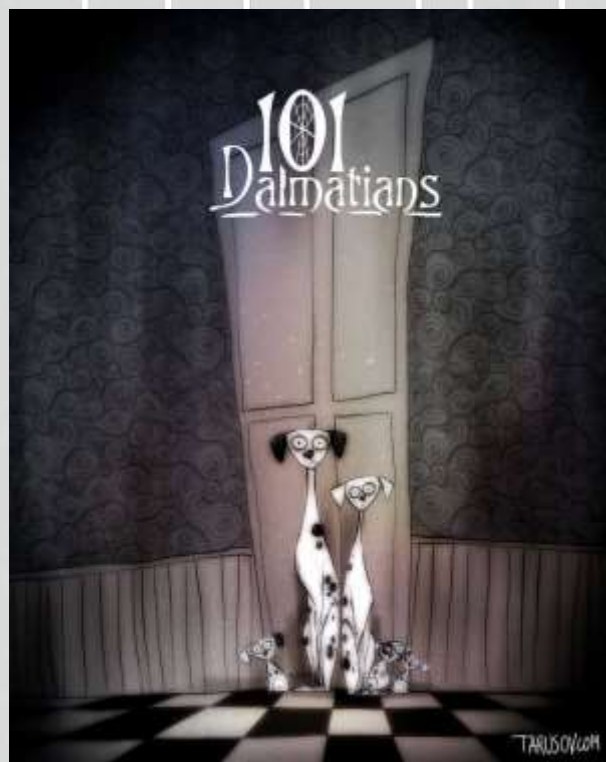


Figura 15 - "101 Dálmatas" por Tim Burton²¹

²⁰ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/>. Acesso em: 28/07/2015

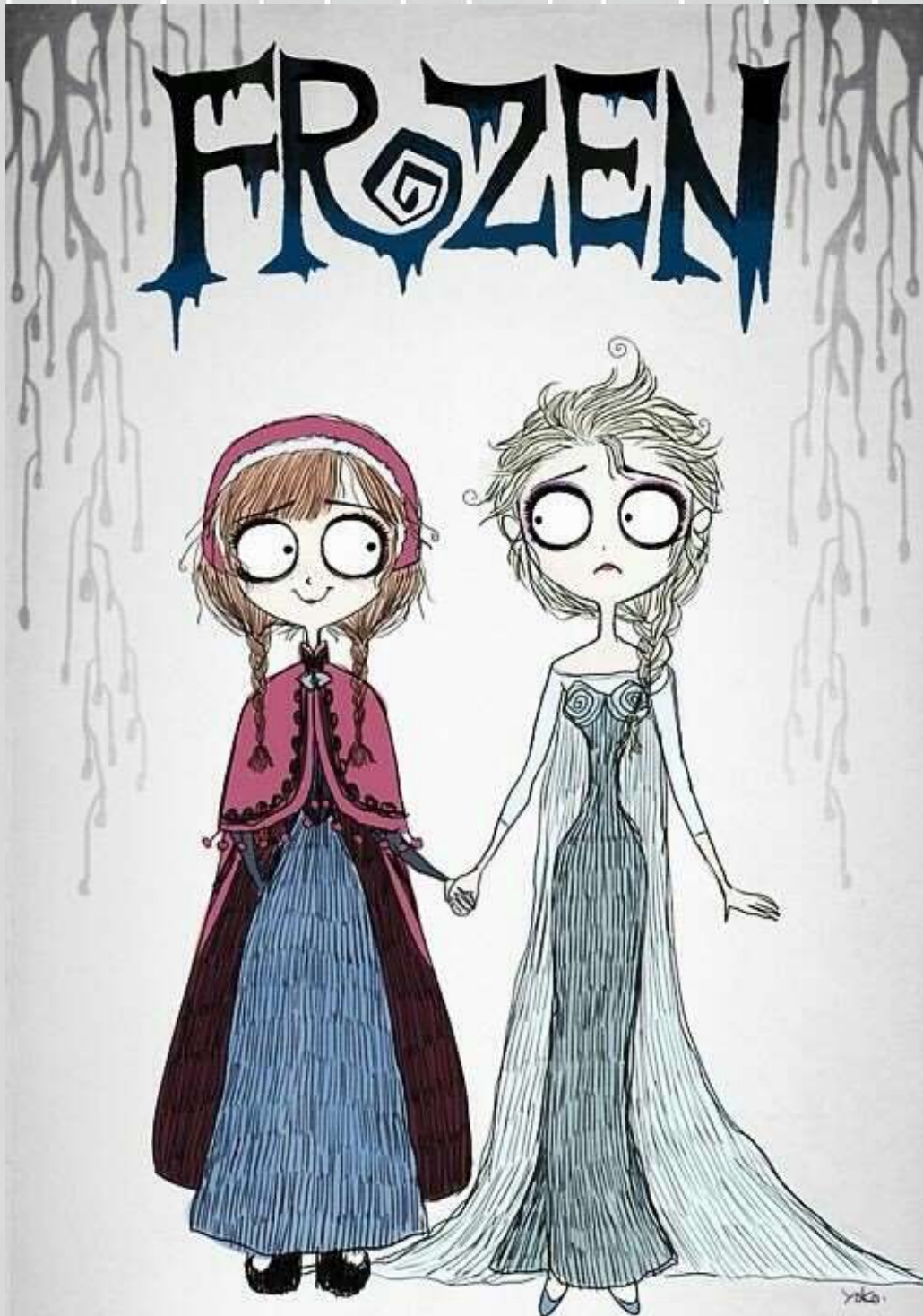


Figura 16 - "Frozen" por Tim Burton²²

²¹ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-119062/#10>. Acesso em: 28/07/2016.

²² Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/17803361003205500/>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 17 - "A Hora da Aventura" por Tim Burton²³



Figura 18 - "A Hora da Aventura" por Tim Burton²⁴

²³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/344103227760976701/>. Acesso em: 28/07/2016.

²⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/327988785342762801/>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 19 - "Os Vingadores" por Tim Burton²⁵

²⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/272749321156031610/>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 20 - "Harry Potter" por Tim Burton²⁶

²⁶ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/142707881919876998/>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 21 - "Harry Potter" por Tim Burton²⁷



Figura 22 - "Jogos Vorazes" por Tim Burton²⁸

²⁷ Disponível em: <http://www.eucriomoda.com/2012/03/fan-art-harry-potter-burtonizado.html>. Acesso em: 28/07/2016.

²⁸ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/472174342156255891/>. Acesso em: 29/07/2016.



Figura 23 - "Game of Thrones" por Tim Burton²⁹

²⁹ Disponível em: <https://www.pastemagazine.com/articles/2016/04/artist-creates-oddly-beautiful-game-of-thrones-tim.html>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 24 - "Sherlock" por Tim Burton³⁰

³⁰ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/56295064063306687/>. Acesso em: 28/07/2016



Figura 25 - "Doctor Who" por Tim Burton³¹

³¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/344103227760976701/>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 26 - "My Little Pony" por Tim Burton³²

³² Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/258323728599660457/>. Acesso em: 28/07/2016.



Duncan Fraser

Figura 27 - "Homem-aranha" por Tim Burton³³

³³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/147774431494061287/>. Acesso em: 28/07/2016.

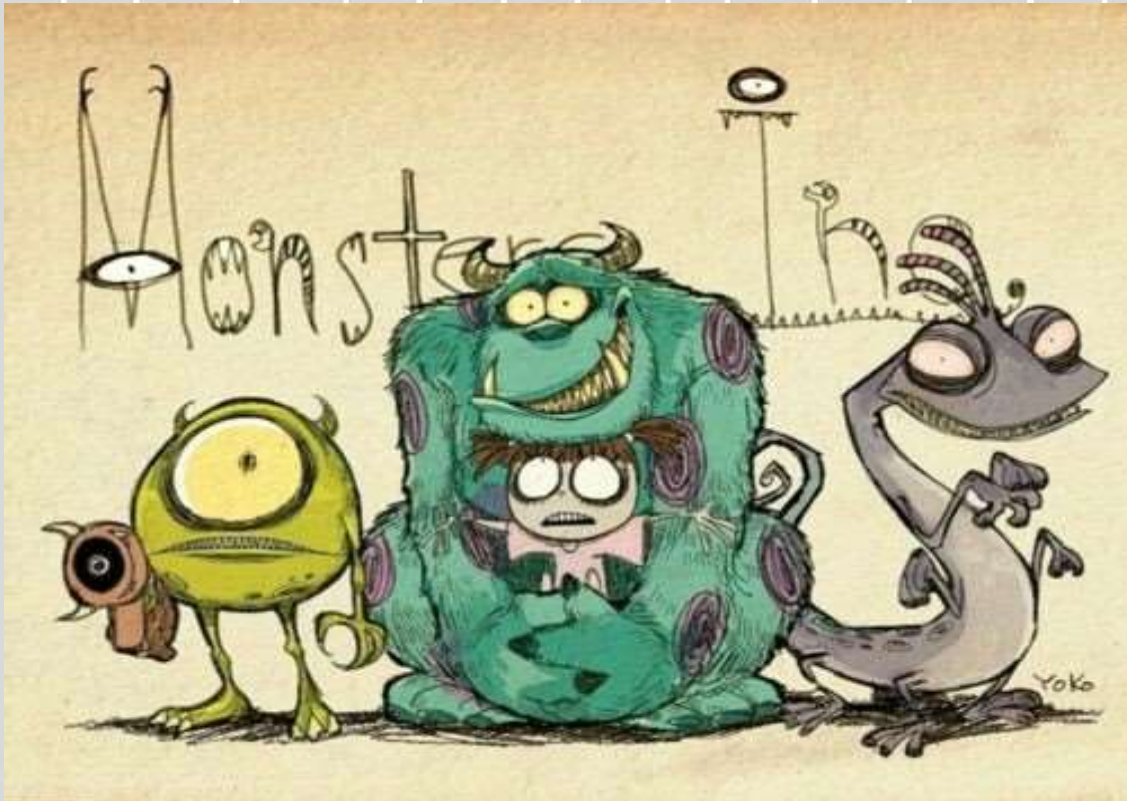


Figura 28 - "Monstros S.A" por Tim Burton³⁴



Figura 29 - "Monstros S.A" por Tim Burton³⁵

³⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/339177415665724019/>. Acesso em: 28/07/2016.

³⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/302515299952715822/>. Acesso em: 28/07/2016.



Figura 30 - "Pokemon" por Tim Burton³⁶

A partir das figuras acima, observamos o estilo burtoniano, discutido anteriormente, ao que concerne a construção das personagens. Esses novos enunciados não deixam de se relacionar com as suas produções originais, pois mantêm, ainda, aspectos que os remetem à sua primeira constituição, pois os autores-criadores dessas

³⁶ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/232639136975018107/>. Acesso em: 28/07/2016.

fan-arts não excluem nenhuma das duas noções primeiras e que vieram antes, mas, utilizam-na de tal forma a “aproveitar” essa consolidação para produzir uma terceira que, para estabelecer um significado dialógico, exige um conhecimento prévio dos dois outros enunciados (ideias) para que se possa ter uma compreensão mais efetiva.

Em algumas das figuras acima, como os enunciados de “A Hora da Aventura” (figuras 17 e 18), “Harry Potter” (figuras 20 e 21) e “Monstros S.A” (figuras 28 e 29), há a mesma proposta (de misturar o enunciado original com o estilo burtoniano), mas feito por autores-criadores diferentes, contudo, que caracterizam de maneira semelhante seus projetos de dizer, uma vez que características em comum são mantidas e podem ser observadas entre elas, como o tom sombrio e mórbido, que inverte a noção de gracioso, agradável e engraçado.

Essas noções, nas animações de “A Hora da Aventura” e “Monstros S.A”, são subvertidas quando as personagens são caracterizadas com garras e presas. Os olhos grandes, o corpo esguio e a pele pálida em “Harry Potter” são invertidos ao não terem a mesma proporcionalidade física de antes. A variedade entre os enunciados não-burtonianos e que se tornam burtonianos por meio da inserção de determinadas características físicas é grande, compreendem desde desenhos animados até seriados, e isso nos faz perceber que, qualquer enunciado, em relação a construção das personagens, ao serem caracterizados com olhos grandes, corpos esguios, aparência fúnebre e desajustada, tornam-se, assim, enunciados burtonianos – ou, pelo menos, que fazem referência direta ao seu estilo.

Essa recorrência, entre os enunciados de autores-criadores diferentes que “imitam” o estilo de Burton, é o que nos faz entender o seu estilo não só como conhecido, mas também como consolidado em determinadas esferas e entre determinados grupos sociais. A circulação desses enunciados ocorreu por meio da *Internet*, em sites como *Pinterest* e *Tumblr*, feita por jovens e adultos, principalmente.

A divulgação massiva desse tipo de enunciado, que reforça a concepção do estilo burtoniano, em especial sobre os clássicos da *Disney* (figuras 6 a 15), *Harry Potter* (figura 20) e *Doctor Who* (figura 25), foi feita por meio do *Facebook*, em matérias cujos títulos eram “E se Tim Burton tivesse desenhado as princesas da Disney?” ou “Como seria ‘Harry Potter’ por Tim Burton”.

O que mais caracteriza a noção de diálogo entre essas obras é que todas as figuras acima são consideradas “cultura de massa”, isto é, são consumidas por um grande número de pessoas, o que faz com que, assim, esse tipo de enunciado-resposta

tenha sucesso e ampla divulgação e seja compreendido em grande parte da sua totalidade (o que diz respeito aos dois outros enunciados que o constituem), pois são de “fácil” acesso.

A responsabilidade dos enunciados, segundo Bakhtin (2011, p. 298), se deve, em menor ou maior grau, pois ele exprime a relação do falante com os enunciados do outro, não só com os objetos de seu próprio enunciado. Para Brait (2005), o estilo, na concepção bakhtiniana, “[...] pode dar margens a muito mais do que a simples busca de traços que incidem a expressividade de um indivíduo”, de forma que a singularidade está expressa no diálogo com o social, em que “[...] textos, verbais ou verbo-visuais, deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inserem e que, por força da dialogicidade, incide sobre o passado e sobre o futuro” (p. 98).

Dessa forma, esses enunciados, criados por fãs, são resposta de uma concepção pautada e consolidada no social, pois tem seu nascimento e a sua “vida”/circulação em um contexto em que, como já dito, existe um mínimo conhecimento acerca dos enunciados anteriores, o que faz com que eles sejam compartilhados, comentados e produzidos em grande escala, colaborando para a ideia de que Burton possua um estilo de produção (ainda que voltado para a caracterização física, nesse caso).

2.3. O Estranho Mundo de Jack

A obra filmica “O Estranho Mundo de Jack” teve como base um poema escrito por Burton na época em que ele trabalhava como animador nos estúdios *Walt Disney* na década de 80. A história consiste em mostrar um mundo em que são fabricadas as datas comemorativas consumidas pela sociedade estadunidense, como o Natal, o Dia dos Namorados, o Dia de Ação de Graças e o *Halloween*. O filme foi lançado³⁷, nos Estados Unidos, em 1993, pelos estúdios *Walt Disney*, e foi considerado como uma inovação no cinema de animação pois, pela primeira vez, a técnica de *stop-motion*³⁸ foi utilizada em

³⁷ A data de lançamento do filme no Brasil é diferente da data dos Estados Unidos. Lá, ele foi lançado em 30 de Outubro de 1993, um dia antes do Halloween e, aqui, foi lançado em 24 de Dezembro de 1993. A diferença de datas revela um tipo de comportamento da sociedade, uma vez que, em relação à datas comemorativas, o Halloween não possui a mesma predominância e importância do que nos Estados, sendo que, aqui, a data comemorativa do Natal é mais expressiva, uma vez que é até incorporada pelo calendário.

³⁸ A técnica de *stop-motion* caracteriza-se como um tipo de produção cinematográfica em que são necessários 24 frames (fotos) para realizar, aproximadamente, 1 segundo de filme. Dessa forma, as

uma grande produção.

O filme “O Estranho Mundo de Jack” teve a sua produção iniciada após um período em que David Hoberman, presidente geral da *Walt Disney Pictures*, sofria com as críticas sobre as atuais produções do estúdio. Desengavetando um projeto antigo de Burton foi que ele viu a solução para o problema que enfrentava, ao conceber uma produção fora do comum e diferente das demais. Para tanto, um acordo contratual de autonomia criativa com Burton foi fechado, visto as críticas já feitas, anteriormente, pelo diretor, à empresa. Dessa forma, o filme foi o primeiro longa de animação em *stop-motion* produzido pela *Disney*, sob assinatura de Burton.

Ele foi planejado para ser produzido pela *Walt Disney Pictures*, entretanto, não foi oficialmente lançado sob esse selo, e sim, pelo selo da *Touchstone Pictures*, uma empresa alternativa dos estúdios *Walt Disney*. O presidente e CEO da *Walt Disney Company*, na época, Michael Eisner, considerou o filme como “muito sombrio para crianças”.

Por isso, mudaram o seu selo para que, nas produções feitas pela *Walt Disney Pictures*, não constasse uma produção com um porte “indesejado”, como se “O Estranho Mundo de Jack” pudesse manchar a imagem da empresa por produzir algo “fora” do usual. Contudo, em 2006, o filme foi relançado em uma versão 3D³⁹ pelo selo *Walt Disney Pictures* pois, uma vez que o a obra já havia rendido um certo retorno financeiro⁴⁰, a empresa quis aproveitar-se da aceitação do público para fazer parte, financeiramente falando, do seu sucesso. Afinal, o campo do “desconhecido” já havia sido superado, de forma que a empresa, assumindo o título da produção de “O Estranho Mundo de Jack”, não tinha o que perder (enquanto público – gerador de capital) por medo da não-aceitação.

Na produção de “O Estranho Mundo de Jack”, para cada minuto de filme produzido, foi preciso de cerca de uma semana de filmagem, totalizando quase três anos de trabalho, para que o filme contasse com 110.000 frames (fotos) e cerca de 76 minutos de duração.

personagens de uma produção de *stop-motion* (miniaturas de bonecos, no caso do *corpus* da pesquisa) devem ser movimentados e fotografados, lentamente, de maneira a criar uma noção de ação.

³⁹ Um filme no formato 3D, isto é, em três dimensões, transmite a ilusão de profundidade na cena. O modo mais comum de produção nesse formato é por meio de fotografia estereoscópica, em que as imagens gravadas pelas câmeras podem ser vistas sob duas perspectivas. Para concluir o efeito de ilusão de profundidade durante a exibição de uma obra nesse formato, óculos ou *hardware* de projeção são utilizados.

⁴⁰ Cerca de quase treze anos já haviam se passado entre o lançamento original e o lançamento no formato 3D.

Em relação às personagens da obra, a produção contou com mais de 60 miniaturas de bonecos, no total, e cada um possuía cerca de 3 a 4 cópias, uma vez que cada tipo de movimento exigia uma flexibilidade e articulação diferente, dependendo da cena. A personagem de Jack, por exemplo, possuía cerca de mais de 400 cabeças diferentes para as mais variadas expressões faciais exigidas, como um piscar de olhos que, por exemplo, exigia cerca de quatro frames (fotos) para ser completa.

No total, foram utilizados 19 estúdios e 230 cenários, 13 animadores e 100 *cameramen* para a produção do filme. Sobre a noção de que uma “animação total” demanda muito tempo e orçamento para sua produção e considerando, ainda, que ela ocorra sem nenhum tipo de interferência (acidente), foram inventados, para utilização durante as filmagens, um “alarme de luz” (que avisava aos animadores caso alguma luz do *set* não estivesse acesa), assim como um sistema que permitia que um técnico trocasse um boneco quebrado durante uma cena, de modo a facilitar o desenvolvimento e a montagem do filme. Afinal, a produção por meio de *stop-motion* (ainda mais sendo a primeira do estúdio) possuía um caráter “artesanal”, o que conferia um aspecto demorado na sua confecção.

Antes dessas criações, caso ocorresse algum tipo de imprevisto semelhante, uma tomada de cena inteira era inutilizável, tendo que refazê-la desde o início. Nas figuras abaixo, podemos observar os *sets* de filmagens da obra, e, em uma delas (figura 31), vemos Burton durante uma visita ao local, visto que ele não participou da montagem do filme, atuando no roteiro, uma vez que ele passou a direção a Henry Selick:



Figura 31 - Tim Burton e Henry Selick no set de filmagens⁴¹



Figura 32 - Set de filmagens⁴²

⁴¹ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/4f/Selick-and-Burton.jpg>. Acesso em 28/07/2016.

⁴² Disponível em: <http://conceptsandcoffee.tumblr.com/page/7>. Acesso em: 28/07/2016.

A indústria cultural interessa-se em transformar tudo o que pode está (ou até o que não está) em seu alcance, em capital e obtenção de lucro, sem se importar com outras questões que não dizem respeito ao lucro. Em 2001, a *Walt Disney Pictures* levou em consideração fazer uma continuação para a obra, mas sem a utilização de *stop-motion*, visto o tamanho do trabalho que exige. Então, propôs que fosse feito em computação gráfica, de modo que o ela saísse lucrando, mas sem gastar muito na produção da obra. Tim Burton, por sua vez, convenceu o estúdio de que a desistência daquela ideia seria a melhor alternativa, uma vez que ele não desejava, tampouco imaginava, uma sequência para uma obra que concebida como única.

Essa é uma atitude (dos estúdios Walt Disney Pictures) que vimos observando dentro da estrutura de *Hollywood* de produção. Se uma obra fez sucesso, a tentativa de mantê-la sob os holofotes, seja de qual forma for, é grande. Dessa forma, como indústria cultural, criam-se produtos de consumo relacionados com a obra: sequências fílmicas, produtos materiais ou até mesmo um comportamento (identificação do público com o herói), de modo a monopolizar e concentrar os lucros obtidos sob o título daquela produção.

Pensando na produção técnica do filme no formato de animação, primeiro, é necessário criar o roteiro, pois é ele que orienta a produção, no sentido em como será cada cena e o que cada personagem vai fazer ou dizer. Além do poema autoral de Burton, que serviu como base para o enredo, as obras “Rudolph, a Rena do Nariz Vermelho” (1964) e “Como Grinch Roubou o Natal” (1965) também serviram de base para criação de “O Estranho Mundo de Jack”.

De tal modo, podemos olhar o enunciado criado por Burton como um enunciado que responde aos dois enunciados anteriores pois, conforme explicitado pelo Círculo de Bakhtin, ao surgir após essas criações e delas “recuperar” alguns aspectos, torna-se uma resposta de passado mas, ao mesmo tempo, não deixa de se constituir como uma resposta futura, uma vez que novos enunciados surgirão a partir e por meio dele (, de maneira indireta, por meio dos outros dois enunciados também).

Com o roteiro pronto, ele é passado para o *storyboard*⁴³, conforme figura abaixo, para que os desenhistas, diretores de arte e dubladores possam ocupar as suas posições dentro da produção e o filme possa ser filmado (ou fotografado, no caso do *stop-*

⁴³ Os *storyboards* são uma série de ilustrações em sequência que possuem o propósito de pré-visualizar um filme, uma vez que marcam as principais passagens da história.

motion):



Figura 33 - Storyboard de “O Estranho Mundo de Jack”⁴⁴

Considerado como um filme musical de animação, visto que há canções como parte constitutiva do seu todo (que não podem ser compreendidas à parte), a composição das canções foi feita por Danny Elfman e, diferente do comum nesse tipo de produção, não foi elaborada a partir de um roteiro já existente, mas ocorreu por meio de um esboço, uma vez que a equipe técnica acreditava que as canções ajudariam a expressar os sentimentos das personagens, e não o contrário.

O enredo centra-se em uma mistura de universo fabular e contos de fadas que mistura os mundos (cidades) paralelos do *Halloween* e do Natal. Jack Esqueleto, o rei do *Halloween*, é um sujeito que tem suas ações equivocadas, mas que, no fundo, não é um sujeito mau – embora se comporte como tal. Ele é “um esqueleto maníaco-depressivo [...] o anti-herói confuso do filme, [...] a coisa contra a qual luta está mais para uma situação ruim do que para um vilão identificado” (ALVES, 2011, p. 162), uma vez que ele rouba o Papai Noel como forma de poder produzir a data comemorativa natalina. Ele é o responsável pelo *Halloween*, mas encontra-se em uma situação de não-identificação consigo mesmo e de vazio interior que o faz ir em busca de algo novo que o preencha.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.digititles.com/animation/the-nightmare-before-christmas-1993/storyboard/michael-cachuela-showing-his-storyboards>. Acesso em 28/07/2016.

Os feriados, divididos e feitos cada qual em sua Cidade, são fabricados para serem levados até o Mundo Real com as características típicas de cada data festiva. Assim, a Cidade do *Halloween* é sombria e mórbida, com sujeitos que tipificam a comemoração, sendo eles seres assustadores – monstros, fantasmas, bruxas, vampiros etc. –, grotescos, em sua essência, mas que são, também, inconscientes de si, pois demonstram uma vulnerabilidade a satisfazer o que Jack deseja, pois ele é considerada a maior figura até do que o próprio prefeito da cidade.

A vulnerabilidade a Jack existe uma vez que são os cidadãos da Cidade do *Halloween* que o ajudam a organizar o Natal, pois acreditavam que a mudança de comemoração o faria feliz. E Sally, uma espécie de boneca *Frankenstein*, consegue contemplar, desde o início do plano de dominar o Natal, que a ideia de Jack não daria certo e tenta, de diferentes maneiras, avisá-lo (sem deixar de fazer parte da gama de habitantes que tenta agradá-lo).

Os elementos sobrenaturais e encantados fazem parte desse universo fabular com toque de contos de fadas, ainda que não exista a estrutura da fórmula inicial e final, “Era uma vez...” e “... foram felizes para sempre”, nem animais com características humanas, mas, ao contrário, monstros, caveiras e fantasmas que, não só falam, como também possuem sentimentos e motivações.

Não conseguimos observar uma delimitação sócio-histórica precisa, um período temporal em que a história foi ambientada, pois só observamos elementos que indicam que a ambientação fílmica é feita na sociedade estadunidense, pelas datas comemorativas representadas nos troncos das árvores, logo ao início do filme, como o *Halloween*, o Natal, o Dia de Ação de Graças etc. Entretanto, essa característica da não delimitação temporal também faz parte do universo fabular, que não é datado de maneira precisa.

A delimitação temporal é expressa por meio do calendário⁴⁵ existente em ambas as cidades, destacando-se o mês de cada data comemorativa em seu mundo. Por exemplo, o mês da Cidade do *Halloween* é Outubro, o da Cidade do Natal, Dezembro. Dessa forma, mesmo que não tenhamos a delimitação exata, compreendemos que o universo fabular da animação dialoga com as convenções sociais qual conhecemos, uma vez que a fabricação das datas comemorativas tem um público – o Mundo Real, nós.

⁴⁵ A ideia do calendário é a de um sistema que “conta” os dias de modo a organizar as necessidades sociais de uma determinada cultura. O calendário, tal qual o conhecemos no Ocidente, é o juliano, baseado em anos compostos por doze meses.

2.4. A Noiva Cadáver

Diferente de “O Estranho Mundo de Jack”, essa produção cinematográfica não foi considerada uma inovação na indústria cinematográfica da animação, afinal, a diferença temporal de uma criação para outra é de mais de dez anos, ou seja, muitos dos elementos essenciais para a produção de um filme de animação, em geral, avançaram, no sentido em que produzir animação ficou mais rápido, fácil e prático, diante dos novos recursos gráficos e computacionais disponibilizados⁴⁶. Entretanto, Burton, na produção de “A Noiva Cadáver” resistiu às animações totalmente computadorizadas e insistiu na produção por meio da técnica de *stop-motion*, ainda que ela seja considerada mais demorada e trabalhosa do que as outras técnicas disponíveis no momento.

Ainda que a insistência de Burton em filmagens pela técnica em *stop-motion* exista, alguns avanços na produção fílmica ocorreram como, por exemplo, os bonecos das personagens serem feitos com esqueleto de metal e recobertos com espuma e silicone, assim como terem um mecanismo em seus rostos que auxiliam na mudança da expressão facial. Esses recursos facilitaram de tal forma que, diferente da produção de “O Estranho Mundo de Jack”, manejar os bonecos para que eles “ganhassem vida” não era mais um trabalho árduo, mesmo que a produção tenha contado com outras dificuldades (como os movimentos de véu da noiva cadáver, a iluminação etc.).

Sobre o quesito novidade, a produção de “A Noiva Cadáver” inovou ao ser a primeira animação filmada inteiramente com uma câmera *Canon EOS-1D Mark II* com lentes *Nikon*, conforme figura abaixo, assim como foi o primeiro filme a ser editado no programa *Final Cut Pro*⁴⁷, da *Apple*, em um *Apple Power Mac G5 2.0 GHz*⁴⁸:

⁴⁶ Para uma produção em *stop-motion*, utiliza-se, em média, 24 frames (fotos) por segundo. O processo de criação é considerado cansativo e complexo, de modo que foi desenvolvido, nos Estados Unidos, pela *UPA* (um estúdio de animação estadunidense) e popularizado pela *Hanna-Barbera* (uma empresa de animação estadunidense), um método chamado de “animação limitada”, que utiliza-se de apenas 12 frames (fotos por segundo, que consiste na técnica de produzir os desenhos animados sem a necessidade de redesenhar os quadros inteiramente, mas, utilizando-se, somente, das partes comuns a cada quadro. Assim, há uma maior agilidade e economia não só de tempo, como de custo de produção. Entretanto, a *Walt Disney* ainda mantém o uso da “animação total”, contrastante com a primeira, pois possui um custo muito caro e uma produção lenta.

⁴⁷ O “*Final Cut Pro*” é um *software* de edição de vídeo não linear, popularizado como o primeiro produto de massa a desafiar o monopólio dos produtos de edição da marca *Avid Technology* que, até então, eram os considerados mais populares e só faziam edição de vídeo linear. Uma edição não linear (*Apple*) permite converter um vídeo (o filme) para um formato digital e modificá-lo livremente, já a edição linear (*Avid*) precisava que as tomadas fossem cortadas e só depois “coladas” na sequência desejada.

⁴⁸ O “*Apple Power Mac G5*”, da linha profissional da *Apple*, quando foi apresentado, foi considerado o mais poderoso na linha e aclamado como o primeiro computador pessoal de 64-bits, o computador pessoal mais rápido já feito.



Figura 34 - Única câmera utilizada nas filmagens de “A Noiva Cadáver”⁴⁹

Para a época, esses tipos de equipamentos durante o processo de filmagem e edição significavam um avanço, ao mesmo tempo em que mantinham as raízes do cinema de *stop-motion*. Mas, mesmo com essas inovações, a obra demorou cerca de dez anos para ser concluída, não só por motivos de técnicas de filmagens, citadas acima, mas também porque foi produzida junto com outro projeto de Burton, “A Fantástica Fábrica de Chocolate” (2005), e alguns atores desse filme em *live-action*, como Johnny Depp e Helena Bonham Carter, emprestavam as suas vozes para a dublagem do filme de animação.

O filme contou com a direção e a produção de Tim Burton, ao lado de Mike Johnson, Caroline Thompson e Danny Elfman – nomes já conhecidos dentro da sua arquitetônica criacional. Já a empresa responsável pela produção e distribuição internacional do filme foi a *Warner Bros. Pictures*, e não mais a *Walt Disney Pictures* – embora sejam, ambas, empresas *hollywoodianas* e as suas linhas de produção e lucro sejam semelhantes.

O enredo de “A Noiva Cadáver” possui um toque sobrenatural misturado ao ultrarromântico, comumente percebido dentro das obras de Burton, perpassadas por um

⁴⁹ Disponível em: <https://knumvfx.files.wordpress.com/2015/06/2.jpg>. Acesso em: 02/08/2016.

tom de cenas sombrias e mórbidas, ao mesmo tempo que divertem e cativam pelo engraçado que, não necessariamente, é engraçado. A história tem a sua ambientação na Inglaterra do século XIX, na Era Vitoriana. O período de 1837 a 1901 ficou conhecido como Era Vitoriana por conta do reinado da Rainha Victoria, marcado como uma época do progresso da ciência e crescimento do comércio, conhecido como a Revolução Industrial. O lar tornou-se um ambiente baseado na moral da sociedade, em que a mulher desempenhava o papel de mantedora e responsável da tranquilidade e do bem-estar não só de sua família, assim como de seu lar.

Segundo Monteiro (1998), o progresso das ciências possibilitou o surgimento de um tipo de perfil feminino, baseado no lar, local em que se buscava um ponto de equilíbrio entre o público e o privado. E como sua representante, “[...] elegeram-se alguém com as qualidades de guardião da moral e da castidade. A exigência de um *anjo do lar* fez nascer a mulher vitoriana” (p. 61 – grifo da autora). Essa noção da mulher como sinônimo de pacificidade do lar contribui, e muito, para o pensamento da época, de que as mulheres não precisavam de uma escolarização aprofundada como os homens, por exemplo, uma vez que a sua dedicação deveria estar voltada para o ambiente familiar.

O pano de fundo da história tem como foco o casamento que, percebemos, por meio da delimitação espaço-temporal, era considerado contrato social, pois era arranjado, geralmente pelos pais dos noivos, no sentido em que buscava ou o prestígio social ou a quitação de suas dívidas. Na obra fílmica, observamos essa característica: temos os pais de Victoria, a família Everglot, que desejavam o casamento de sua filha como uma forma de solucionar os seus problemas econômicos. Já para os pais de Victor, a família van Dort, faltava o título de nobreza, ainda que tivessem um comércio de peixes, de forma que buscavam, por meio do casamento do filho, a inserção (título) no ambiente social nobre.

No século XIX, o papel que a mulher deveria desempenhar era o de mãe e esposa, em subordinação não só ao homem, mas a sua família também, uma vez que questões políticas e econômicas ditavam o futuro de uma mulher ao que tange ao seu casamento. Existia um “mercado matrimonial” em que jovens, homens e mulheres, se submetiam, à gosto de suas famílias, para concretizarem o enlace matrimonial e, assim, aliarem-se a uma determinada família, como busca de ascensão social, obtenção de títulos e interesses econômicos.

Um casamento não deveria ser realizado entre pessoas que ocupassem posições inferiores à do outro, afinal, o movimento buscado era o de subir socialmente, e não o

de descer às camadas mais baixas da sociedade. Os homens não tinham acesso direto às mulheres, de forma que cabia às famílias dos noivos mediar a situação e o contrato matrimonial, ao apresentarem, cada qual, as suas propostas de casamento.

Por vezes, esses contratos eram até lavrados em cartório, como uma espécie de “negócio”. A mulher deveria oferecer um dote ao seu noivo, caracterizado como uma quantia em dinheiro ou propriedade de terra, por exemplo, já o homem, deveria comprovar a sua capacidade de não só sustentar, mas, como também de manter a noiva em sua posição social.

Como base para o enredo da obra fílmica, há um conto do folclore russo do século XIX, em que ocorre um casamento por acidente entre um homem vivo e uma noiva morta. Era considerada uma época em que o antissemitismo, o preconceito contra os judeus e a não-aceitação de suas tendências liberais e cosmopolitas na política, estava difundido pela Europa e, os seus adeptos, conseqüentemente, aterrorizavam e perseguiram os judeus. Esses grupos preparavam armadilhas durante o percurso do casamento, retiravam as noivas de suas carruagens, de forma a assassiná-las e enterrá-las vestidas como tal, visando a não-proliferação dos judeus.

Na obra fílmica, algumas convenções sociais, como o casamento e a noção canônica de felicidade, são postas em xeque e criticadas ao ser trazido, para a história, um “triângulo amoroso” não efetivado, entre duas noivas e um noivo – sendo que uma delas está morta, além do sincretismo do Mundo dos Vivos, demasiadamente cinza e monótono, com o Mundo dos Mortos, alegre e – ironicamente – vivo, que ocorre quando Victor, o noivo, acidentalmente, desposa Emily, a noiva cadáver, em uma floresta, após tentativas infrutíferas e frustradas de seu ensaio de casamento com Victoria – a noiva “viva”.

Assim como o casamento de Victor e Victoria, na obra fílmica, o casamento da rainha Victoria, no século XIX, também deveria ser “arranjado”, como todos da época, por convenções sociais. Ela deveria se casar com seu primo, príncipe Ernst, à gosto do governo e de sua mãe, mas apaixonou-se por Albert, o irmão mais novo de seu pretendido noivo, colocando, assim, um “fim” ao casamento de contrato. Considera-se que a rainha Victoria inovou ao desvincular a noção de que o casamento deveria ser feito visando somente o interesse, ao colocar uma nova noção, de que ele poderia acontecer com base em sentimentos amorosos (de uma ou de ambas as partes, pelo menos, visto que não temos informações sobre o amor recíproco, uma vez que não é o foco desta pesquisa).

Ainda sobre o seu casamento, a rainha Victoria é considerada a precursora do uso de vestido de noiva na cor branca, carregada, ao longo dos anos, de sentido de pureza e tranquilidade, o que não é (nem foi) imposto como uma regra, mas tornou-se um costume que, até os dias atuais, pode ser observado em grande parte dos enlances matrimoniais⁵⁰. Além do vestido branco, a rainha Victoria também inovou ao usar véu e buquê de flores, objetos que já haviam sido usados antes, mas que foram popularizados em seu casamento e, a partir de então, considerados como habituais.

Observamos que Victoria e Emily, as noivas (viva e cadáver) da obra, utilizam, cada qual em seu vestido, a coloração branca, assim como o véu e o buquê, uma vez que elas são noivas da época vitoriana (ambientação da obra) – dessa forma, observamos o caráter ideológico que esses objetos representam até às uniões matrimoniais atuais. Para Emily, a noiva cadáver, o uso desses objetos é mais marcante, pois ela, durante o filme, está totalmente caracterizada como noiva, diferente de Victoria, que só aparece vestida como noiva ao final da obra, para o seu casamento com Lorde Barkis e, depois, com Victor.

⁵⁰ Depreendemos que o uso da cor branca em vestido não era só um sinônimo de pureza, na época, mas foi uma decisão política, uma vez que, na época, os tecidos brancos eram caros e, ao utilizá-lo, a rainha estimularia e popularizaria o mercado artesão da Inglaterra.

3. Exposição “O Estranho Mundo de Tim Burton”

Neste capítulo, abordaremos a exposição de Tim Burton ao que tange a sua semana de estreia, visto que, por contar com a presença do diretor, pudemos observar diferentes fatos sociais que redirecionaram os nossos olhares enquanto pesquisadoras, uma vez que nos deram aparato para pensarmos outras questões ainda não contempladas pela proposta inicial deste Relatório, conforme o projeto de mesmo título.

Não é possível ignorar o que presenciamos durante os dias em que participamos do evento, por isso, transformamos essa experiência em um capítulo de cunho “crítico”, em que, tanto o sujeito-pesquisador e o sujeito-fã disputaram o mesmo espaço, mas que, tomando como princípio o olhar exotópico, contemplamos a situação com um olhar deslocado do da grande maioria (os fãs), para podermos refletir ativamente sobre a situação por completo.

Tal reflexão e abordagem crítica nos parece necessária pois dialoga frente a frente com as questões por nós estudadas, no sentido em que nos permitiu compreender a relação da “arte e vida” de maneira mais concreta, pois se materializavam, alguns aspectos por nós estudados, diante de nossos olhos.

No último subcapítulo, refletimos sobre a discussão levantada ao longo de todo o capítulo, privilegiando a perspectiva de Bakhtin diante do “jogo de interesses” levantado por nós, como Burton sendo um produto, mas também um produtor dentro da indústria cultural.

3.1. Estreia da Exposição “O Mundo de Tim Burton”

No dia 03 de Fevereiro de 2016, foi inaugurada a exposição “O Estranho Mundo de Tim Burton”, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo. De início, compreendemos que a indústria cultural, termo utilizado por Adorno e Horkheimer (s/d), precisou se utilizar de novas técnicas para obter o seu lucro em detrimento dos fãs, como maneira de que a obtenção de lucro não se finalize com o término de uma produção de arte. Portanto, a experiência trazida por um filme, no cinema, não acaba quando, de fato, ele termina. Ela é prolongada por meio da indústria que, basicamente, encontra meios de continuar contando a história para o público, uma vez que ela agradou e, para eles, isso significa mais um dos meios de se continuar a obter capital.

A exposição de Burton traz ao público a experiência de continuar imerso em

uma história (por vezes, “acabada” anos atrás) por meio de pinturas e esculturas que adentram o seu universo e expandem a sua experiência, ao trazer objetos e desenhos que se relacionam não só com o filme, mas com a obra de Burton, em um sentido geral, ao entendê-la como dialógica, em que um enunciado (uma obra) traz respostas sobre outra – no sentido respondível bakhtiniano, que possui relação com algo, não como resposta às perguntas. A expectativa de consumo dessa exposição, por parte dos consumidores, é grande, na medida em que ela esteve presente em outros países e, assim, eles puderam ter uma “prévia” de como seria, o que aumenta, em menor ou maior grau, o desejo de consumo desse produto.

Entendido, ainda que brevemente, como e porquê a indústria cultural age, podemos voltar à exposição, de modo a privilegiar os fatos. Chegamos no local por volta das 16h10, e o encontramos praticamente vazio (em relação aos fãs), conforme figura abaixo. A nossa surpresa se deve ao fato de que, por ser um evento de grande porte, esperávamos uma maior movimentação e animação por parte do público, em geral, conforme clima gerado por meio de comentários em redes sociais que veiculavam as notícias da chegada da exposição.

As poucas pessoas presentes, no momento em que fizemos contato, diziam sentir-se “perdidas” e, até, com o sentimento de raiva, pois, em um momento de estreia de exposição, as informações, até aquele momento, divulgadas pela organização do evento, eram “confusas e poucos claras”, e davam margem para interpretações subjetivas. Um grupo relatou, ainda, que algumas das informações chegavam até a divergir de outras dadas anteriormente a um outro grupo de pessoas.



Figura 35 - Público à espera do horário de entrada para a exposição⁵¹

O número do público e a movimentação cresceram por volta das 17h30, conforme figura abaixo. Antes disso, observamos que muitas pessoas da imprensa entravam e saíam da exposição, assim como pessoas da própria organização. Era perceptível serem da imprensa, pois estavam com equipamentos de audiovisual, ou com algum tipo de “identificação/crachá” de um portal de imprensa, como, por exemplo, o logo de alguma emissora. Eles não demoravam muito dentro da exposição, pois, observamos que, do horário de entrada, em menos de uma hora eles já voltavam à saída, alguns com anotações feitas e também com um folder de divulgação da exposição (diferente do que conseguimos ao fim desse dia e do que era entregue para o público, em geral, que adquiriu o ingresso). Não havia contato entre um tipo de público e o outro.

⁵¹ Imagem de nossa autoria.



Figura 36 - Público, em fila, aguardando para entrar na exposição⁵²

Mais tarde, por volta das 18h15, entramos em contato com um grupo de fãs que esperava para entrar na exposição. Quando os indagamos suas opiniões à respeito de tudo o que já acontecera até ali (a presença de Tim Burton em outra data⁵³, o posicionamento tanto da sua equipe como da equipe do museu), eles disseram sentir-se “indignados e decepcionados” com a organização do evento (MIS), pois, alegavam que, em última hora, fora divulgada a informação de que o Tim Burton não estaria presente nessa “première” pela qual eles pagaram, mas, sim, estaria ali só uma semana mais tarde. Ou seja, o que estava prestes a ocorrer era uma espécie de “soft première”, como o próprio MIS nomeou. Entretanto, o descontentamento dessas pessoas era de que, para uma “soft première” (sem a presença de Burton), o valor do ingresso variou entre R\$200,00 (meia-entrada)⁵⁴ e R\$400,00 (inteira).

Considerado caro, o valor do ingresso, se comparado com os outros dias

⁵² Vale ressaltar que, nessa semana de estreia, o local de entrada foi “afastado” do habitual, uma vez que, em dias de programação normal, o espaço delimitado como “início” da entrada pode ser utilizado comumente por pessoas que visitarão ou não o museu;

⁵³ Abordaremos, com afinco, tal questão, mais adiante;

⁵⁴ O MIS divulgou uma ação de meia-entrada que não contemplava somente crianças, estudantes, professores e idosos. Consistia em levar, no dia da estreia, um livro, em estado novo, de não-ficção, como forma de conseguir adquirir um ingresso de meia-entrada.

(variando entre R\$80,00 a R\$40,00), foi justificado, pelo museu, sob a alegação de que “as pessoas que o adquiriram poderiam conhecer a exposição em primeira mão, antes de todos os outros”, uma vez que a “estreia”, oficialmente, ocorreria poucos dias depois, no caso, no dia seguinte. Além disso, o público teria um coquetel a sua disposição (o que não aconteceria nos outros dias de exposição), fora a garantia da permanência dentro da exposição até o horário em que ela fechasse (às 23h00, de acordo com a informação que nos foi passada por um dos seguranças). Para o dia em que, de fato, o Tim Burton estaria na exposição, o ingresso (vendido a um número limitado de cem pessoas) custou R\$300,00⁵⁵, para um bate-papo de aproximadamente 30 minutos com ele.

Para essa estreia, as pessoas vieram de diferentes lugares do país⁵⁶, adolescentes acompanhados de seus pais (Paraná, Ceará e Santa Catarina), um professor de Teatro de Curitiba, um ilustrador e vários grupos de fãs de São Paulo, e o primeiro fã-clube do Brasil, no Facebook, sobre Tim Burton, o “Tim Burton Fãs Brasil”. Existia um desapontamento “geral”, que vinha dos mais variados grupos, entretanto, as pessoas que vieram, principalmente, de outros estados, alegavam que, além do valor já desembolsado para o evento, havia também o valor do transporte, da hospedagem, da alimentação etc., por isso, quando o museu, pouco antes do dia da “soft première”, ofereceu trocar o ingresso dos que compraram para o primeiro dia de exposição, muitos não aceitaram a troca, uma vez que outros valores já haviam sido desembolsados e, dificilmente, seriam reembolsados.

Quando, de fato, a exposição foi aberta, o público começou a aparecer e se concentrar. Esperávamos que muitos aparecessem caracterizados (em forma de *cosplays*), mas não ocorreu, alguns poucos estavam com camisetas com estampas que remetiam ao universo de Tim Burton e, ao questioná-los (inclusive, uma das moderadas do fã-clube já citado), disseram-nos que a falta de caracterização deu-se pela “decepção com o MIS, que, segundo eles, sabia que, desde o início, Burton não viria para a estreia, mas guardaram a informação e, mesmo assim, mantiveram a venda de lotes de ingressos para aquela estreia”⁵⁷.

⁵⁵ Esse valor é único, não houve a possibilidade de adquiri-lo por meio da meia-entrada.

⁵⁶ A maioria das pessoas presentes eram de São Paulo, entretanto, em comparação com o dia em que, de fato, Tim Burton esteve presente, o número de pessoas fora do estado foi maior, uma vez que, será evidenciado mais à frente, a articulação de notícias deu a entender que ele estaria presente na primeira data da “soft première”, até então, chamada de “estreia”.

⁵⁷ Vale ressaltar que, no dia marcado para o início da venda do ingresso da estreia, em Outubro, por meio da *Internet*, em poucos minutos os ingressos se esgotaram, devido ao fato de que, o público, em sua maioria, acreditava que Burton estivesse presente no dia da estreia (03/02/2016), chamada de “soft première” depois.

Como a informação de que Burton não viria para a “soft première” foi divulgada alguns dias antes da data (03 de Fevereiro), alguns membros de fãs-clubes e páginas de *Facebook* voltadas a Tim Burton, já haviam mostrado, por meio desses veículos, que o museu já tinha essas informações relativas às datas e à presença de Burton, conforme figura abaixo, retiradas da página do *Facebook*, “Tim Burton Fãs Brasil”, em que, em destaque (em vermelho), por meio da frase “Nos dias 10 e 11 de fevereiro a exposição não abrirá para o público”, alguns fãs alegam, pelas datas, a postura negligente do museu, uma vez que os dias 10⁵⁸ e 11 de Fevereiro consistiram em outras ações com Burton, já planejadas:



Figura 37 - Captura de tela do site do MIS, divulgada pela página do fã-clube⁵⁹

Diante de uma discussão, desenvolvida por meio de *posts* no *Facebook*, temos o posicionamento do museu que, no mesmo dia em que divulgou que Burton não estaria na estreia, defendeu-se, ao afirmar que, em momento nenhum, divulgou a informação de que Burton estaria presente, especificamente, naquela data, para a estreia da exposição, conforme figura abaixo:

⁵⁸ Vale ressaltar que não participamos da ação do dia 10 de Fevereiro, que consistiu, de fato, na abertura oficial da exposição com a presença de Burton;

⁵⁹ Disponível em:

<https://www.facebook.com/TimBurtonFasBrasil/photos/a.299206093457550.71764.299186573459502/1072984426079709/?type=3&theater> Acesso em: 01/08/2016



Figura 38 - Captura de tela da página do MIS no Facebook⁶⁰

Ainda que o museu tenha esclarecido ao público que nunca confirmou a presença do diretor, na data em que a venda de ingresso foi a mais cara e a mais disputada, é possível recorrer a alguns portais de notícias da *Internet*, conforme figuras abaixo, que veicularam a informação⁶¹ da estreia e da presença de Burton, de tal forma que o leitor depreenda desse tipo de notícia um determinado sentido, no caso, o de que Burton estaria presente no dia em que o ingresso custou mais caro, uma vez que não haveria outro motivo para a cobrança do valor ser superior às outras datas disponíveis, lembrando que, em Outubro, no momento da compra de tal ingresso, ainda não haviam sido divulgadas as ações de bate-papo de sessão de autógrafos nas datas de 10 e 11 de Fevereiro:

⁶⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/museudaimagemedosom/posts/10153312583935544>. Acesso em: 01/08/2016.

⁶¹ Atentamo-nos às datas de divulgação das notícias, todas do ano de 2014, quase um ano e meio antes do evento, de fato, acontecer.

Tim Burton virá ao Brasil para abertura de exposição do MIS

Mostra dedicada ao diretor chegará ao museu em 2016

16/09/2014 - 16:53 - NATÁLIA BRIDI

O MIS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo), que atualmente abriga a concorrida exposição do *Castelo Rá-Tim-Bum*, receberá entre janeiro e abril de 2016, ainda sem data marcada, uma exposição dedicada à obra de **Tim Burton**.

Segundo o *Catraca Livre*, o cineasta virá ao Brasil para acompanhar a abertura da mostra, originalmente apresentada pelo MoMA em Nova York. A exposição brasileira contará com trechos inéditos, pesados para aproveitar o espaço do MIS. A ideia é que o visitante se sinta dentro de um dos filmes do cineasta.

Mais informações devem ser divulgadas em breve.



Figura 39 - Captura de tela do site "Omelete"⁶²

Exposição sobre Tim Burton será realizada em São Paulo com a presença do cultuado cineasta

De João Vitor Figueira - quarta-feira, 17 de setembro de 2014 - 17h25

Mostra será realizada no Museu da Imagem e do Som.



O cineasta [Tim Burton](#), cultuado pelo estilo excêntrico de seus filmes, será tema de uma exposição no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. A mostra dedicada à obra do diretor americano será realizada entre os meses de janeiro e abril de 2016.

De acordo com o site *Catraca Livre*, o diretor do MIS, André Sturm, confirmou que Burton estará presente na abertura da exposição.

Figura 40 - Captura de tela do site "AdoroCinema"⁶³

⁶² Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/tim-burton-vira-ao-brasil-para-abertura-de-exposicao-do-mis/>. Acesso em: 01/08/2016.

⁶³ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-109404/>. Acesso em: 01/08/2016.

Exposição de Tim Burton chega a São Paulo em 2016 com presença do diretor

Do UOL, em São Paulo 17/09/2014 11h52



Um dos diretores mais inovadores do cinema chegará a São Paulo em 2016. Em carne e osso. A megaexposição dedicada à obra de Tim Burton vai abrigar o MIS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo) entre janeiro e abril de 2016.

A grande novidade está por conta do próprio cineasta, que virá ao Brasil para acompanhar a abertura. Sua presença está confirmada em contrato, fechado com o museu.

Figura 41 - Captura de tela do site "Uol"⁶⁴

Nas três imagens, que veiculam o mesmo tipo de notícia, cerca de um mês antes do início da venda dos ingressos, ou seja, Setemo, observamos a recorrência das informações “abertura da exposição”, “presença de Tim Burton” e “confirmadas pelo museu”, que colaboram, unidas, para um determinado entendimento. A organização do museu, no dia da estreia e poucos dias antes, afirmou não ter emitido nenhuma nota de que Burton estaria presente na data de 03 de Fevereiro, contudo, em Setembro, com a ampla propagação de tais notícias, não houve nenhum tipo de pronunciamento do museu para se defender de acusações “falsas”, tais quais as veiculadas pelos portais.

⁶⁴ Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/09/17/exposicao-de-tim-burton-chega-a-sao-paulo-em-2016-com-presenca-do-diretor.htm>. Acesso em: 01/08/2016.

No dia 03 de Fevereiro, as alegações de que o museu já sabia das datas e não quis informar ao público, eram das mais diversas, uma vez que se pronunciaram apenas 5 dias antes, o que reforça, ainda mais, o pensamento de que a venda de arte busca massivamente a obtenção de lucro e capital, não se voltando com atenção para o caráter humano das relações que são estabelecidas. Muitos reclamavam da “falta de consideração” da parte do museu.

Os fãs, como parte do público, comentavam, entre si, que sentiam um “clima de desânimo” no local e diziam que, embora tivesse ocorrido a omissão de informação, isso não os impediu de estarem ali, afinal, o valor já havia sido pago. Por outro lado, houve o sentimento de indignação, tanto do público que adquiriu o ingresso, como os do que não conseguiram adquirir (e ficaram na “entrada” da exposição), ao verem que muitas pessoas que chegavam, conforme o evento tomava forma, eram convidados de patrocinadores ou apoiadores do evento (por exemplo, *Deutsche Bank*, *Outback*, *Forever 21*, *Chandon* etc.) – pois, logo à entrada, conversavam com a segurança, que indicava um balcão em que estavam algumas recepcionistas, cada qual com uma lista, e logo liberavam a passagem para eles.

Como o estacionamento era ao lado da entrada da exposição, pudemos observar que a grande parte desses convidados estavam com carros que indicavam alto poder aquisitivo, assim como suas vestimentas, os homens, em sua maioria, com traje social (terno e gravata), assim como mulheres em salto alto e trajes igualmente sociais, em relação contrastante com o público que adquiriu o ingresso (caracterizados como fãs⁶⁵), em sua maioria, vestindo camisetas, calça *jeans* e tênis.

Alguns convidados entravam na exposição e logo saíam⁶⁶, por vezes, até sem levar o catálogo, uma espécie de “brinde” para os compradores do ingresso do dia 03 de Fevereiro (o catálogo, para o público, em geral, custou R\$80,00, e algumas pessoas diziam que a atitude, de ganhar o catálogo, era o mínimo esperado depois dos acontecimentos, e até seria uma forma de tentar “amenizar” a situação). Muitos convidados ficavam, ainda, na área externa, o local em que ocorria o coquetel, que

⁶⁵ Não é a nossa proposta entrar em uma discussão de “quem é mais fã”, se a pessoa que comprou o próprio ingresso, ou se o convidado de alguma empresa patrocinadora, afinal, isso denotaria, de nossa parte, uma visão determinista, excludente e até preconceituosa, ao conceber, sem ao menos conhecer (uma vez que não tivemos contato), um grupo como “mais fã” do que outro, pois, assim como a pessoa que pagou pode estar como acompanhante de um fã, outra, que foi convidada para estar ali, pode acompanhar e apreciar o trabalho de Burton há algum tempo.

⁶⁶ Pudemos observar essas questões, assim como outras aqui relatadas, uma vez que, desde o momento em que chegamos ao local, ficamos na entrada da exposição, dentro do possível, para melhor observarmos

contava com champagne (*Chandon*), cerveja (*Heineken*), casca de siri e brigadeiro como aperitivos do coquetel – de acordo com pessoas que participaram.

Os seguranças e funcionários do museu tratavam de forma bastante gentil e disposta os convidados que chegavam. Em nenhum momento, houve algum tipo de tratamento grosseiro com as pessoas que não eram convidadas, mas é notória a diferença de tratamento entre um tipo de público e outro, uma vez que os seguranças não demonstravam a mesma disposição e simpatia para os dois grupos distintos.

Conforme algumas pessoas saíam da exposição, mais informações chegavam sobre o funcionamento da exposição, uma delas é de que dentro do local não podia tirar fotos⁶⁷, a pedido da curadora Jehnny He, entretanto, muitos disseram que tiraram fotos escondidos, afinal, a o número de pessoas dentro da exposição era grande, o que dificultava o controle de tal medida.

Em conversa com uma das organizadoras da recepção, ela nos confirmou as informações passadas anteriormente por algumas pessoas, inclusive, até nos sugeriu de “tirar as fotos discretamente, sem chamar muita atenção, porque proibido é, mas eles não têm como controlar o alto número de pessoas que estão ali dentro”. Ainda, aproveitamos a presença dela para perguntamos sobre a posição do museu em relação à “falha de comunicação” sobre a vinda do Tim Burton para o dia da estreia e, em resposta, ela nos disse que “a assessoria do Tim que confirmou a data em cima da hora para eles (o museu), pois a agenda do diretor está muito cheia, devido ao fato dele estar comprometido com um projeto (as filmagens de “O Lar da Senhorita Peregrine para Crianças Peculiares)” e, por fim, pediu desculpas à nós, o público em geral, em nome do museu, pelas proporções que a situação tomou. Ela não se prolongou a respeito desse assunto, mas, quando mudamos o tema, ela prosseguiu a conversa, deu-nos algumas outras informações sobre a exposição, como funcionaria, dali em diante, os horários, novos lotes de ingresso etc.

Uma das pessoas que nos acompanhava, tentou contato com a organização, perguntou se poderíamos acessar a exposição como estudantes de Tim Burton (citando os nossos casos de estudo), pelo menos, acesso a região em que acontecia o coquetel, afinal, aquela área, normalmente, é acessível e livre ao público em geral, mas o organizador disse que aquela área destinava-se a quem havia pagado e que seria “errado e injusto nos deixar entrar, mesmo que estudássemos Tim Burton”. Ainda, decorrido

⁶⁷ Essa medida foi mantida até o final da exposição, em Maio.

alguns minutos, voltou-se para nós e disse que, como queríamos muito entrar, “na terça-feira é gratuito (a entrada)”, ou seja, alegando que não havia motivos para quisermos entrar ali, naquele momento, um momento voltado para um público pagante (embora houvesse os convidados), sendo que o museu tinha um dia inteiro para a gratuidade.

Ele nos informou que a exposição, nesse dia da estreia, ficaria aberta até às 23h00, para que os fãs pudessem aproveitar o quanto quisessem da exposição. Mas, às 21h00, algumas pessoas já saíam do local dizendo que a exposição havia sido fechada, informação confirmada também por uma outra organizadora. Contudo, mesmo nesse horário, quase no “fim” da estreia, por volta das 21h30, chegavam convidados e eles eram liberados para entrarem, ainda que ficassem na área do coquetel, a área externa, sendo que alguns conseguiam adentrar a área interna, local em que, de fato, acontecia a exposição. Às 22h00, fomos embora do local, muitas pessoas já haviam ido embora, sendo que, no local, muitos convidados ainda participavam do coquetel.

Diante desses acontecimentos, que já nos impulsionaram para o tratamento das questões críticas acerca do produto “Tim Burton”, observamos que a frustração, pela qual muitos fãs passaram, é decorrência do crescente número de “promessas” feitas pela indústria cultural que, diante desse grande número de promessas (pois tentam abarcar o maior número possível de pessoas dentro de suas ações), não dá conta de cumpri-las todas e acaba decepcionando o público.

Muito além da questão de omissão de informação, por parte do museu (considerado parte integrante desta indústria cultural), observamos que as relações de ganância, lucro e frieza no rato humano, criticadas nos filmes de Burton, ganhavam forma e ocorriam diante de nossos olhos, relacionado com algo que levava, justamente, o nome do diretor junto.

3.2. Sessão de Cinema e Bate-papo com Tim Burton

No dia 11 de Fevereiro de 2016, às 11h00, no MIS, foi realizada uma “Sessão de Cinema”, que consistia na exibição de um dos filmes produzidos pelo diretor Tim Burton, e após, ocorreu o “Bate-papo com Tim Burton”. A ação, como as anteriores, foi divulgada pelo museu por meio de redes sociais, no dia 29 de Janeiro, como o *Facebook* e o *site* oficial do museu, conforme figura abaixo. A ação consistia em escolher um filme, dentro da produção de Burton, sendo que, o mais votado, seria exibido na sessão

do dia 11 de Fevereiro. A votação foi aberta no próprio dia e ficou disponível até o dia 01 de Fevereiro, às 12h00.

PROGRAMAÇÃO

Sessão de cinema e bate-papo com Tim Burton

cinema / encontro.com
artista
11fev2016
11h

Não será permitida a entrada após o início da sessão

auditório MIS

Participe!

A tão aguardada exposição O mundo de Tim Burton chega ao MIS na próxima semana. Para celebrar a primeira parada na América Latina, Tim Burton estará presente para um bate-papo com o público no dia 11 de fevereiro. Antes do bate-papo, o público assiste a um filme do cineasta que será escolhido por meio de votação livre.

Para participar do evento, os fãs deveriam responder a uma enquete criada pelo MIS e escolher seu longa de Tim Burton preferido até às 12h do dia 01.02. Após o encerramento da votação e contabilizado o filme vencedor, foram sorteadas 30 pessoas dentre aquelas que votaram no longa número um. Pela maioria (1321 votos), o filme mais votado foi "Edward Mãos de Tesoura".

Confira abaixo a lista completa de filmes e seus respectivos votos e também os sortudos que terão a oportunidade de participar deste emocionante encontro, e que deverão enviar um e-mail confirmando nome completo + número de RG para omundodetimbarton@mis-sp.org.br até às 12h do dia 04.02



Figura 42 - Captura de tela do site do MIS sobre a divulgação da ação⁶⁸

Dentre os que votaram no filme vencedor, Edward Mãos de Tesoura, (1321 pessoas, segundo dados divulgados pelo museu), foram sorteadas 30 pessoas para assistirem a sessão gratuitamente com a presença do diretor. Os que não foram sorteados e/ou votaram em um filme diferente do vencedor, puderam comprar o ingresso para a sessão, que teve o preço invariável de R\$300,00 e o número limitado a 100 ingressos, que poderiam ser adquiridos, somente, pela bilheteria física do museu. Uma das razões para que a presença de pessoas de outro local, fora de São Paulo, não pudessem participar em grande número. A compra do ingresso garantia acesso a sessão de cinema, ao bate-papo com o diretor, ao catálogo da exposição e a um certificado de participação, conforme figura abaixo:

⁶⁸ Disponível em: http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=2044. Acesso em: 01/08/2016.



Figura 43- Catálogo, certificado, ingresso e barra de chocolate que cada participante ganhou nessa ação⁶⁹

Entendemos o cinema como parte constituinte da “indústria cultural” (junto com o rádio e a televisão), termo que foi cunhado por Adorno e Horkheimer, membros da Escola de Frankfurt, para designar a situação da arte na sociedade capitalista industrial. São empresas e instituições que produzem “cultura” como principal fonte da atividade econômica, assim, formas novas e possíveis de dominação por meio da cultura.

Adorno (2002) considera que “o cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios que lhes serve de ideologia” (p. 5-6), assim, o autor confirma a definição desses veículos como parte integrante da indústria, uma vez que ela se satisfaz com os produtos estandardizados, padronizados, já que foi a técnica que permitiu essa padronização e produção em série, sacrificando a lógica da obra que a distinguia da lógica do sistema social.

Para Morin (1997), algumas vezes, o produto desses meios utilizados pela sociedade capitalista é impalpável, pois o consumo é psíquico. Adorno e Horkheimer

⁶⁹ A imagem (e a próxima) não são de nossa autoria, pedimos autorização à autora de reproduzi-la neste relatório, e nos foi concedida a permissão.

(s/d) acreditavam que a produção da arte em grande escala não a democratizava, mas, pelo contrário, a descaracterizava e a banalizava enquanto obra, uma vez que o público consumidor perdia o senso crítico e se tornava um consumidor passivo de mercadorias, fazendo assim com que o valor de muitas obras fosse perdido.

A “descaracterização” e “banalização”, tal qual compreendida por Adorno e Horkheimer, não é entendida da mesma forma por nós. Compreendemos o cinema como uma forma de reprodução, circulação e até produção de índices ideológicos, ressaltando o seu caráter de conseguir atingir em grande número, entretanto, não pensamos o cinema como uma mera inculcadora e reprodutora de valores, como se o sujeito que vai até o cinema e consome os produtos relacionados àquela produção, não respondesse ativamente à ela, e essa resposta não fosse, também, incorporada no interior da estrutura cinematográfica.

Uma obra atingir em grande escala (massivamente), para nós, não é sinal de falta de criticidade do público, pois como dito, compreendemos o sujeito como responsável aos enunciados que o cerca, de maneira que o consumo não é de maneira passiva, visto que a resposta, por parte da infraestrutura (nós), chega até a superestrutura e por elas é ponderada, uma vez que os produtos, no sentido de “bens materiais e palpáveis”, tal qual os itens acima mostrados, que são mais uma forma, incorporada e produzida pela indústria, de continuar a produção e obtenção de lucro em série por meio de algo que reflita os desejos (ainda que não diretos) do público consumidor.

Para Adorno e Horkheimer (s/d), a indústria cultural, ainda que demonstre estar a serviço dos sujeitos, ao “democratizar” a arte e levá-la até às camadas não atingidas anteriormente, segue uma lógica interna, em que a produção é competitiva e se adapta às demandas dos mercados atuais, que possuem grupos diversificados, e, por isso, atingem em maior escala (em comparação à outra época). Dessa forma, ela pode limitar a autonomia da produção de autores-criadores, ao criar uma identidade de que pode atingir a todos, pois não controlam, verdadeiramente, a produção de suas obras, uma vez que a demanda nem sempre pode obedecer a procura.

Nessa indústria, tudo se torna negócio, o cinema, por exemplo, considerado, antes, um mecanismo de lazer, uma arte, hoje, é considerado como um meio de manipulação, ou seja, portadora e veiculadora da ideologia dominante, servindo-se, assim, de um mecanismo capaz de atingir em grandes números. Para Morin (1997), a crítica da produção fílmica não-inovadora é feita em direção de que

o filme deve, cada vez, encontrar o seu público, e, acima de tudo, deve tentar, cada vez, uma síntese difícil do padrão e do original: o padrão se beneficia do sucesso passado e o original é a garantia do novo sucesso, mas o já conhecido corre o risco de fatigar enquanto o novo corre o risco de desagradar. (p. 23)

Se pensarmos no cinema, e na indústria cultural, em um todo, como manipulador e portador somente da ideologia dominante, subtraímos do sujeito a sua capacidade crítica de compreensão e participação na realidade social, uma vez que só o enxergamos como mero receptor de ideologias, e não como parte produtora das valorações presentes nos enunciados fílmicos e todas as outras ações que o englobam.

A partir de Burton, pensamos na sua produção como um enunciado-resposta às demandas dos sujeitos que fazem parte de seu público, isto é, as personagens de Burton, com seus dilemas internos e caracterizações físicas, dialogam e tem a sua nascitura em um determinado grupo social, geralmente os que se sentem “excluídos” e à margem da sociedade, por seus gostos excêntricos e fora do padrão de normalidade imposto socialmente.

Dessa forma, a arte torna-se sinônimo de capital (para as grandes indústrias), pois, como é produzida em grande escala, para um determinado público, ela perde a sua aura (conforme Benjamin) – o que a caracteriza como uma obra de arte, algo que é específico dela e, portanto, irreprodutível – e vira um mero objeto de consumo de massas. Os meios de comunicação não são sinônimo de indústria cultural, mas são eles que permitem e facilitam o processo de consumo e alienação de grandes grupos. Dessa forma, acredita-se que o sujeito perde a capacidade de raciocínio e passa a ser mero objeto dessa indústria, como a sua principal fonte de lucro (ao consumir os seus produtos).

Refutamos, como anteriormente dito, a noção de que o sujeito (e os grupos aos quais pertence) seja alienado e incapacitado racionalmente de se aperceber do “jogo” existente dentro da indústria cultural, que os cativa e “captura” justamente por meio dessas produções que fazem referência ao seu modo de vida e visão de mundo. No caso, Burton, por meio do trabalho estético com o tema da anormalidade e “exclusão” da sociedade.

Benjamin (*apud* Stam) via a fotografia e o cinema como construtores de novos paradigmas artísticos que refletiam as novas forças históricas e não podiam, portanto, serem julgados conforme os padrões antigos. De acordo com Stam (2000, p. 85),

Benjamin transformou a “tão criticada ‘distração’ da experiência cinematográfica em uma vantagem cognitiva”, pois não compreendia essa “distração” como um ato de passividade diante de uma manifestação de arte, manipuladora, como entendia Adorno e Horkheimer, mas era uma manifestação liberatória da consciência coletiva, um sinal de que o público não estava tão sujeito e sem capacidade cognitiva de compreensão, como entendiam.

Para Adorno e Horkheimer, diferente, a denúncia sobre a indústria cultural não encontra-se apenas na esfera econômica, mas também na esfera da personalidade, visto que é nesses espaços em que ocorrem as subjetividades e individualidades de cada sujeito, e, portanto, são propensos, em menor ou maior grau, à manipulação.

Eles fazem a distinção de “arte” e de “indústria cultural”, no sentido em que consideram a arte como autônoma, produzida como cultura no início da burguesia, já a indústria cultural como a relação com a apreciação mediana de grandes grupos, a massa, que são os formadores do tipo predominante no capitalismo. De acordo com Stam (2000, p. 87),

a Escola de Frankfurt estudou o cinema como sinédoque, como um emblema de “parte-pelo-todo” da cultura de massa capitalista, utilizando-se, para tanto, de uma abordagem dialética e multifacetada que atentava simultaneamente a questões de economia política, estética e recepção. Empregando conceitos marxistas [...] seus autores cunharam o termo “indústria cultural” para aludir ao dispositivo industrial que produzia e mediava a cultura popular, bem como aos imperativos de mercado subjacentes. Escolheram o termo ‘indústria’ em lugar de ‘cultura de massa’, para evitar a impressão de que a cultura surge espontaneamente das massas”.

Entretanto, foi a indústria cultural que permitiu a produção em série, possibilitando, assim, a divulgação de “cultura” nos mais diversos setores sociais, o que representou um ganho, uma vez que atingiu camadas não imaginadas, e ao mesmo tempo, colocou em questionamento a ideia de arte de Benjamin (que tinha o pensamento tradicional de arte e do seu modo de exposição), mas, por outro lado, nessa ampla difusão, considera-se que a arte autônoma perdeu o seu lugar, a sua autenticidade e a sua capacidade crítica perante a sociedade.

A indústria cultural é parte de um tipo de dominação feita não pela violência e dominação física, mas pela homogeneização de pensamento, em que todos são igualmente direcionados ao consumo sob o mascaramento de liberdade. Sobre este

pensamento, Morin (1997, p. 23) acredita que os conteúdos culturais diferem em menor ou maior grau dependendo do tipo de intervenção feita pelo Estado. Independente dessa questão, há uma igual preocupação em atingir o maior público possível.

Não podemos nos esquecer de que, sobretudo, a indústria cultural, opera de forma sutil, para manter e para reforçar as relações de poder que já estão estabelecidas, fazendo com que a ordem pré-estabelecida não sofra alterações, não se desfavoreça nem desestabilize. Para manter essa “ordem”, segundo os autores, utiliza-se da igualdade e da passividade, atrelada a falta de criticidade e de esforços intelectuais, o que faz com que os seus produtos sejam facilmente consumidos e fruídos, pois, em oposição à considerada “obra de arte”, não exigem capacidades além da média.

Mais uma vez, não podemos nos esquecer de que Burton “vende” – no sentido de que suas obras são apreendidas por certos grupos sociais – e essa venda é feita pela identificação do público com o conteúdo da obra, assim como ocorre com quaisquer outros diretores e produtores cinematográficos. E pensar o motivo pelo qual ele vende diz muito mais sobre o nosso foco, com essa exposição crítica dos acontecimentos, do que sobre a “condenação” e “diminuição” de intelecto dos sujeitos que o consomem, visto que esse tipo de pensamento não está em acordo com a nossa visão bakhtiniana de sujeito e sua relação com a sua realidade.

Passado um momento de reflexão mais teórica, visto que já dispusemos de alguns fatos, de modo a fundamentar o nosso pensamento, voltamos à “Sessão de Cinema”. Tal reflexão, feita com base em alguns teóricos que pensaram a indústria cultural, a cultura de massa e o cinema, nos são caras para demonstrar a visão e alguns conceitos “canônicos”, mas que não refletem, necessariamente, o nosso pensamento acerca da questão, visto que ele está calcado no Círculo de Bakhtin, que não concebe o sujeito e a produção de valorações como algo “irremediável” ou “pessimista”. Lidamos com a relação e a relativização, isto é, algo não comporta só uma face acaba e imutável, seja ela para o “bem” ou para o “mal”.

Desde o momento da divulgação da ação, a equipe do museu veiculava informações ao público sobre o comportamento do diretor. Muitas frases, como “não garantimos o humor do diretor”, “ele é instável, uma hora está rindo, na outra, não” eram ditas frequentemente, desde a divulgação da ação, por meio da *Internet*, até o dia da ação, momentos antes do público adentrar o museu, como forma de “aviso prévio”.

Podemos observar, no próprio ingresso da sessão de bate-papo, conforme figura abaixo, a ausência e deslocamento de responsabilidade do museu por parte de qualquer

alternância de humor de Burton, conforme a frase: “O bate-papo deve durar em torno de 30 minutos. Caso o artista resolva sair mais cedo, não será devolvido o dinheiro”. O museu, parte integrante do todo da indústria cultural, como responsável por essas ações, visa tirar de si toda e qualquer possibilidade que possa existir de imprevistos. Pois, caso eles ocorram, não será parte de sua obrigação devolver o valor desembolsado pelo público para “consertar” uma situação. Afinal, o que se busca é o lucro e, uma vez que ele está garantido, não importa mais os caminhos a serem percorridos até que as “promessas” de seu produto se efetive, de fato:



Figura 44 - Ingresso da “Sessão de bate-papo”

Conversamos com funcionários dos museus, que também confirmavam as informações acerca do comportamento de Burton, diziam que os seus superiores pediam certo “cuidado e atenção” ao lidar com Tim Burton, pois alegavam que “ele é inconstante, muda de humor facilmente e tem dificuldade ao se relacionar com as pessoas, não gosta de aglomerados, gritarias nem de *selfies*”. Uma imagem de Burton, antes mesmo dele ocupar, é construída visando apenas os aspectos negativos de sua personalidade. Não sabíamos se ele agiria, realmente, dessa forma; contudo, insistiam em nos “alertar”, pois essa fama dele “já vinha de muito tempo e de outros lugares.

Entretanto, quando tiveram contato direto com Burton, esses mesmos funcionários que receberam essas orientações, disseram-nos que nada daquilo aconteceu. Não só com eles, mas com os fãs e o público, em geral, Tim Burton foi muito simpático e receptivo, rompendo com a imagem (negativa) que se fazia dele.

Durante a sua passagem pelo Brasil, pudemos acompanhá-lo, enquanto autor-pessoa, em tom descontraído, em meio a aglomerados, ao participar do Carnaval, na cidade do Rio de Janeiro, ou tirar fotos com os fãs na praia e em locais pelos quais passava. Com isso, a imagem que, insistentemente, veiculavam a respeito dele, não correspondia com as ações outras que ele tomava. Em entrevistas concedidas durante o período em que estive no Brasil, disse sentir-se “à vontade e acolhido aqui, diferente do que se sente até em seu país de origem”. Nós nos questionamos do motivo para tal imagem negativa ser tão difundida no espaço do museu, uma vez que ouvíamos até pessoas (fãs), em grupos e nas filas, reproduzirem esse tipo de “aviso” que recebiam.

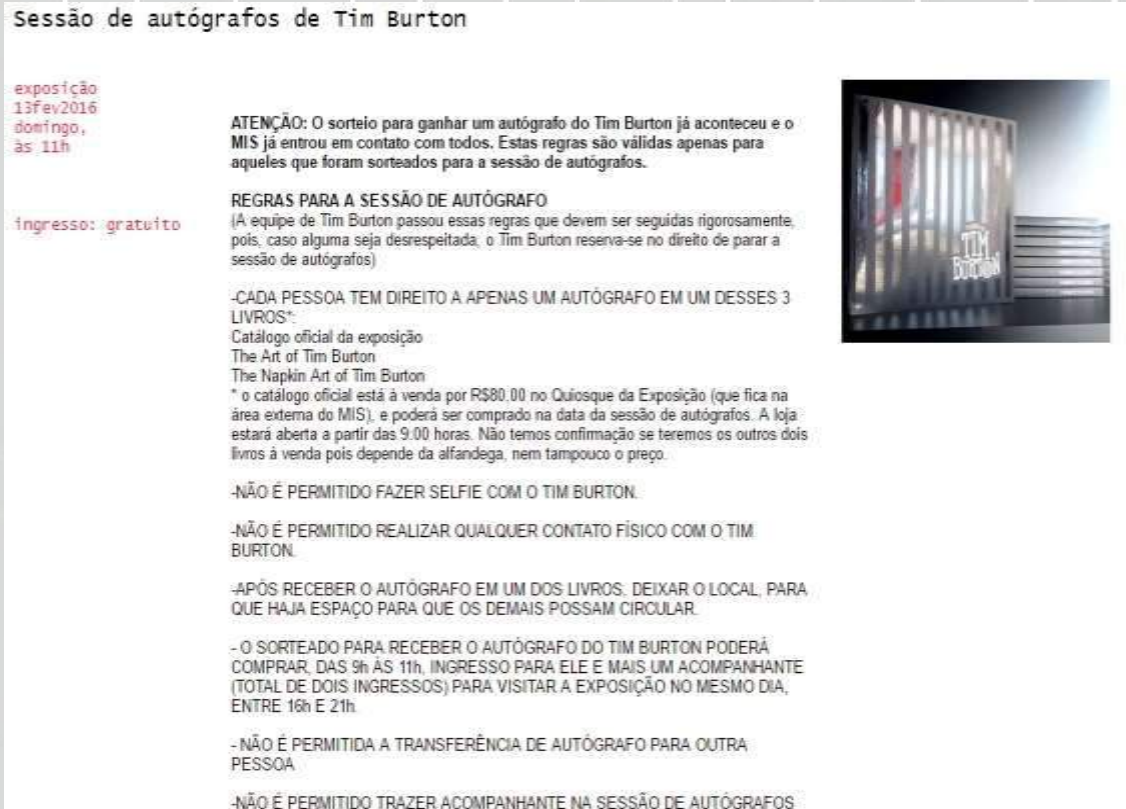
Após a exibição do filme, aconteceu a sessão de bate-papo. O público elaborou as questões a serem respondidas pelo diretor antes da sessão, dessa forma, elas foram previamente selecionadas para o momento. Elas foram sorteadas e lidas por intermédio do diretor do museu, André Sturm, e respondidas pelo diretor em inglês (que teve a ajuda de um intérprete). O tempo previsto de duração para essa sessão era de 30 minutos (conforme divulgado anteriormente), mas prolongou-se até meados dos 40 minutos, sem qualquer tipo de constatação de incômodo aparente por parte de Burton (como, mais uma vez, nos foi alertado pela equipe do museu que poderia acontecer).

Ele respondeu cerca de 25 perguntas, que variavam entre a sua produção até questões mais pessoais, como suas inspirações, trabalhos com determinados atores etc. O tom do bate-papo foi descontraído, o diretor, dentro do possível, interagiu com o público e se mostrava à vontade com a situação, fez algumas piadas e não se mostrou incomodado com a situação, em um todo, uma vez que, por meio da divulgação das “frases de advertência” amplamente divulgadas, algumas pessoas participaram da sessão com certo receio, ao afirmarem que, realmente, “estavam com medo de que ele se irritasse com a situação e com o assédio”.

Finalizada a sessão de bate-papo, foi liberado ao público presente alguns minutos de maior interação com Burton, para que ele pudesse autografar itens, tirar fotos e receber presentes de fãs, por exemplo. O que ocorreu de maneira tranquila e agradável, segundo os presentes na ação, pois não houve nenhum tipo de comportamento “inadequado” do Burton, qual era alertado que pudesse haver.

3.3. Sessão de Autógrafos

No dia 03 de Fevereiro, o MIS lançou mais uma ação para que os fãs pudessem ter a oportunidade de conhecer o Tim Burton. A ação foi divulgada, como anteriormente, por meio do site e da página do *Facebook* do museu, conforme figura abaixo:



The screenshot shows a webpage titled "Sessão de autógrafos de Tim Burton". On the left, there is a red text box with the date and time: "exposição 13fev2016 domingo, às 11h" and "ingresso: gratuito". The main content area contains several sections of text: "ATENÇÃO: O sorteio para ganhar um autógrafo do Tim Burton já aconteceu e o MIS já entrou em contato com todos. Estas regras são válidas apenas para aqueles que foram sorteados para a sessão de autógrafos." followed by "REGRAS PARA A SESSÃO DE AUTÓGRAFO" with a note that the rules were passed by the team and must be followed rigorously. Below this are several bullet points: "-CADA PESSOA TEM DIREITO A APENAS UM AUTÓGRAFO EM UM DESSES 3 LIVROS:" listing "Catálogo oficial da exposição", "The Art of Tim Burton", and "The Napkin Art of Tim Burton"; "-NÃO É PERMITIDO FAZER SELFIE COM O TIM BURTON."; "-NÃO É PERMITIDO REALIZAR QUALQUER CONTATO FÍSICO COM O TIM BURTON."; "-APÓS RECEBER O AUTÓGRAFO EM UM DOS LIVROS. DEIXAR O LOCAL PARA QUE HAJA ESPAÇO PARA QUE OS DEMAIS POSSAM CIRCULAR."; "- O SORTEADO PARA RECEBER O AUTÓGRAFO DO TIM BURTON PODERÁ COMPRAR, DAS 9h AS 11h, INGRESSO PARA ELE E MAIS UM ACOMPANHANTE (TOTAL DE DOIS INGRESSOS) PARA VISITAR A EXPOSIÇÃO NO MESMO DIA, ENTRE 16h E 21h."; "- NÃO É PERMITIDA A TRANSFERÊNCIA DE AUTÓGRAFO PARA OUTRA PESSOA."; and "-NÃO É PERMITIDO TRAZER ACOMPANHANTE NA SESSÃO DE AUTÓGRAFOS". On the right side of the page, there is a photograph of a display case containing books, with the name "BURTON" visible on the front.

Figura 45 - Captura de tela da divulgação da ação da “Sessão de autógrafos de Tim Burton”, no site do MIS⁷⁰

A ação consistiu em uma sessão de autógrafos com o cineasta. A pessoa interessada em participar deveria enviar um *e-mail* para o museu, manifestando seu interesse, sendo que, do total de *e-mails* enviados, seria feita uma seleção de 350 pessoas. O sorteio ocorreu no próprio museu, em uma área externa, e foi aberto ao público em geral. No momento do sorteio, o próprio museu decidiu aumentar o número de vagas disponíveis para a sessão, sorteando, então, mais 50 pessoas, totalizando 400 pessoas para a ação.

Devemos nos atentar às “Regras para a Sessão de Autógrafos”, conforme

⁷⁰ Disponível em: http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=2045. Acesso em: 01/08/2016.

imagem acima, uma vez que elas trazem (novas) informações ao veicularem as “frases de advertência”, já lidas e ouvidas por nós, anteriormente, em outras ações com a presença de Burton. Dessa vez, as frases variavam entre “não é permitido fazer *selfie* com o Tim Burton”, “não é permitido realizar qualquer contato físico com o Tim Burton”, “após receber o autógrafo em um dos livros, deixar o local, para que haja espaço para que os demais possam circular” etc, que contribuía, mais uma vez, para que uma imagem não tão positiva e agradável sobre Burton fosse divulgada. O público desta ação era diferente do público da ação anterior, portanto, como não tiveram nenhum tipo de contato antes com o diretor, a advertência valia para evitar qualquer tipo e mal-entendido.

Diferente das duas outras ações anteriores, esta foi totalmente gratuita, salvo o fato de que, para cada pessoa receber o autógrafo de Burton, deveria recolhê-lo, exclusivamente, no catálogo da exposição (que estava à venda no quiosque da exposição, por R\$80,00) ou nos livros “The Art of Tim Burton” ou “The Napkin Art of Tim Burton”, sendo que esses dois últimos têm baixa circulação no país e são adquiridos por fãs por meio de importação (de alto valor) ou quando uma pessoa, por exemplo, visita outros países que já receberam a exposição de Tim Burton (como Nova York e Paris), ou, ainda, quando a pessoa o comprou diretamente nos Estados Unidos, visto que, lá, o livro circula com maior facilidade e menor preço.

Dessa forma, desde o início da divulgação da ação, já foi passada a informação de que o diretor não autografaria qualquer outro item que tivesse relação a sua produção, mas não fosse um desses três livros. Sendo assim, a procura do catálogo da exposição aumentou de forma considerável, pois, como os outros dois livros não circulavam significativamente dentro do país (pois também não chegaram a tempo das primeiras semanas da exposição, só chegaram por volta do final de Abril), fazendo com que o lucro, tanto do museu, quanto do diretor, fosse, mais uma vez, expressiva.

Dessa forma, o museu, em parceria com a equipe de Burton, inserido na indústria cultural, interessam-se em vender a imagem de Burton como mais uma das formas de obtenção de seu capital, beneficiando-se das pessoas que, em uma última oportunidade de ter contato com Burton, se submeteram à tal compra, uma vez que a compra do catálogo significava o “passe de entrada” para o contato com o diretor. Não pensamos na “submissão” das pessoas à ação como algo negativo, imposto para o sujeito. Afinal, o sujeito não possui *álibi* na existência, para Bakhtin, de modo que ele possui

consciência sobre seus atos, o que não significa o seu “sujeitamento” ao tudo o que é divulgado, muito menos a sua perda crítica de pensamento.

Aliada à toda essa ação, concebida no âmbito da superestrutura, local em que age a indústria cultural, temos a publicidade, o movimento de trazer ao público os produtos que deseja que sejam consumidos, pois é ela que desperta, no sujeito consumidor, o desejo de adquirir um produto e transformá-lo em uma necessidade a ser saciada, uma vez que inverte, em partes, a noção de uso, pois não considera que o produto a ser consumido seja, de fato, usado para suprir algum tipo de necessidade existente, a não ser a necessidade implantada do consumo “sem valor”.

Assim como feito pelo museu, a responsabilidade da publicidade do produto recai em criar um tipo de identificação e reconhecimento entre o produto (seja ele um livro ou uma pessoa, de carne e osso) e o consumidor (os fãs, geralmente), de modo que estabelece não só a necessidade, como a busca por saciá-la.

Na figura abaixo, observamos a “venda” de Burton (por meio do catálogo) aos seus consumidores (os fãs), feita por meio de um *post* no *Facebook* do MIS. Ao lado da imagem, o texto “E você achou que a oportunidade de encontrar Tim Burton aqui no MIS tinha acabado?”, que resume a ação que foi estrategicamente veiculada após as outras ações anteriores não contemplarem, ainda, grande parte dos fãs, o que significa, também, pessoas que, possivelmente, não fizeram parte (ainda!) do consumo e da obtenção massiva de lucro que as pares interessadas visavam alcançar:



Figura 46 - Captura de tela da ação feita por meio da página do museu, no Facebook⁷¹

Na página do *Facebook* do museu, algumas pessoas faziam comentários em tom descontentado, mas demonstrando até certa preocupação sobre a venda dos catálogos, pois temiam que o estoque deles não estivesse preparado para o grande número de venda de catálogos, uma vez que a ação contemplou cerca de 400 pessoas.

A partir disso, notamos que a forma massiva de busca de obtenção de capital, pretendida e prevista dentro da indústria cultural, atingiu o seu objetivo, na medida em que implantou no sujeito a necessidade de consumir um de seus produtos. Na verdade, a compra do catálogo foi utilizada como sinônimo de contato com Tim Burton. O que as pessoas queriam era o autógrafo, a foto e o momento (ainda que curto) com Burton, e isso foi possibilitado, simbolicamente, pela aquisição do catálogo da exposição, representado, ideologicamente, como uma “chave” de entrada para o contato.

No dia da sessão de autógrafos, formou-se uma fila grande bem antes do horário do início da abertura da sessão. Uma funcionária do museu passou pela fila, alguns minutos antes do início da sessão, para verificar o nome dos sorteados e entregar um selo, que era uma espécie de “ingresso de entrada” para a sessão. Já dentro do museu,

⁷¹ Disponível em:

<https://www.facebook.com/museudaimagemedosom/photos/a.394373170543.179339.117287465543/10153321588515544/?type=3&theater>. Acesso em: 01/08/2016.

próximo ao local em que o diretor estava autografando os livros, uma funcionária verificava o selo de cada pessoa e, logo a frente, uma outra funcionária verificava se a pessoa estava portando somente o catálogo da exposição e se ele estava aberto na página específica e padrão que foi solicitado por eles.

Antes do contato com o diretor, havia uma equipe disposta para pegar os presentes levados pelas pessoas, assim como para pegar o catálogo e repassá-lo a Burton, ou seja, o contato entre o fã e Burton não era direto. Não era permitido aproximar-se dele com qualquer tipo de aparelho eletrônico, sendo assim, as fotos puderam ser registradas por câmeras fotográficas pessoais à certa distância (e também pela fotografia profissional do museu), mas era a equipe do museu junto a equipe de Burton que administrou a situação para que não fossem tiradas fotos em formato *selfie*, por exemplo, sob a alegação de que o diretor não gostava (e conforme já vinha sendo veiculado).

Em contato com uma pessoa que entrou antes do início da sessão, pois estava utilizando cadeira de rodas, ele alegou que o próprio Burton, ao posar para a foto, perguntou “*selfie?*” para ele, mas depois, quando a equipe estava montada e disposta ao redor de Burton, não foi mais possível esse tipo de contato. Ou seja, os “avisos prévios” sobre Burton não se concretizaram de maneira contundente, pois como algumas pessoas diziam, em locais como aeroportos e portas de hotel⁷², ele tirou fotos *selfies* com diferentes pessoas e, nenhuma delas, alegou desconforto ou negação por parte dele, mas, ao contrário, mostrou-se, em grande parte do tempo, solícito aos pedidos. A ideia do comportamento de Burton como inconstante e de fácil mudança de humor ocorriam, de certa forma, da “porta” do museu para dentro, na presença de sua equipe e da equipe do museu.

O contato de Burton com os fãs, em geral, não ultrapassou um minuto, na ação, visto que era o tempo do diretor receber o catálogo por uma pessoa da organização, autografá-lo e posar para uma foto próximo ao fã, com certo distanciamento, visto que havia uma mesa separando-os. Logo após a foto ser tirada, um segurança já se aproximava da pessoa, retirava-a do local do autógrafo e indicava o local de saída, aparentando certa urgência no ato, limitando, ainda mais, o momento em que a pessoa poderia estar na presença de Burton. Esse tipo de comportamento nos remeteu a um dos

⁷² Esses são os locais em que grupos de fãs se concentravam para tentar um contato com Burton, uma vez que, durante as ações no museu, ou o contato era limitado (por parte da segurança e também do tempo) ou as pessoas não conseguiam acesso às ações das quais ele participava.

desenhos de autoria do próprio Tim Burton, presente em um livro organizado com grande parte da sua produção, o “The Art of Tim Burton” (2009), em uma seção intitulada “Around the World”⁷³ em que Burton registrou, por meio de desenhos, ao longo da sua carreira, os “sentimentos” experimentados ao visitar locais/países diferentes do seu habitual, os Estados Unidos.

No desenho, conforme figura abaixo, é possível observar Burton cercado de seguranças chineses, que limitam as suas ações, tanto no sentido de Burton para as pessoas, como das pessoas para Burton. Compreendemos um esquema de segurança como o sentido exato da função, assegurar a integridade física e moral de uma pessoa (necessário, visto que se trata de uma pessoa pública e mundialmente conhecida), mas, o nosso questionamento é feito no sentido em que, até que ponto essa segurança interfere – e limita – os atos daquele a quem protegem, sendo que o caráter humano do autor é mascarado e colocado em segundo plano.

A frieza e falta de humanização nas relações, tal qual materializa Burton em suas obras (filmes e pinturas, nos mais variados tipos de enunciados), ao colocar os sujeitos humanos com poucos traços humanos, isto é, falta-lhes o que provém da humanização, a sensibilidade no trato com outros sujeitos, são percebidas na arte e na vida, uma vez que, assim como suas personagens, ele também é acometido pelas limitações das relações sociais na realidade.

⁷³ “Ao redor do mundo”, tradução nossa.



Figura 47 - Tim com seguranças chineses⁷⁴

Ao se colocar como um produto a ser consumido, Burton, que possui uma obra de crítica a empresa *Disney* por seu modo de produção massiva e igualitária, conforme figura abaixo, iguala-se em relação a essa “massificação” a qual ele critica, ao se colocar como um cineasta-objeto a ser consumido pelo público, por meio de sessão de autógrafos, sessão de bate-papo etc. Da mesma maneira, a sua crítica ao esquema de segurança, presente em outra enunciado, é colocada em questionamento, ao ser

⁷⁴ Imagem retirada do livro “The Art of Tim Burton” (2009). Título original da obra: “Tim with Chinese security”, 2006. Feito em papel e tinta, 6x4”.

observado a sua submissão a esse tipo de recurso, durante os dias de exposição. Entretanto, essa é a maneira com a qual os negócios da indústria cultural fluem e existem. O meio de se obter capital, “presentificar-se” e manter-se presente é por meio da (relativa) submissão, uma vez que, caso não participe da maneira que é imposta, não há nenhum outro tipo de participação. Afinal, quem dita as “regras de funcionamento do jogo” são os que detêm poder para isso, afinal, não há como impor certo comportamento se não possui as maneiras de regrá-las.

Tim Burton faz parte desse jogo, como produtor, mas também como produto. Ele existe na superestrutura, mas também, por meio dela. Quando pensamos que ele critica as maneiras de produção e circulação de *Hollywood*, não podemos nos esquecer de que ele continua fazendo parte integrante disso, ou seja, ele possui um lugar valorativo (e não é qualquer lugar, é *Hollywood!*) para enunciar o que enuncia – a voz aos excluídos e aos marginalizados na sociedade. Portanto, é de dentro dessa estrutura que ele produz, “falando” com os que estão de fora, mas que são a matéria poética da sua criação.



Figura 48 - A Máquina⁷⁵

⁷⁵ Imagem retirada do livro “The Art of Tim Burton” (2009). Título original da obra: “The Machine”, 1994. Feito por técnicas diversas, 14x17”.

Diante dessa crítica, feita em forma de pintura, temos que, segundo Alves (2011), “o começo dos anos 1980 foi a Idade das Trevas para a animação da *Disney*, quando filmes sem charme eram lançados com enorme entusiasmo, um atrás do outro” (p. 162), conforme não só ilustra Burton, na figura acima, mas, também, critica, uma vez que, no seu período inicial de criação e produção nos estúdios *Disney*, ele sentia-se desmotivado e mal aproveitado em sua função, ao ter sido escalado para desenhar a raposa do filme “O Cão e a Raposa” (1982):

“Senti-me como se eles dissessem: ‘Certo, aqui é a *Disney*, e aqui deve ser o local com a maior reunião de bons artistas do mundo’, e ao mesmo tempo: ‘Faça desse jeito, cale a boca e vire um zumbi trabalhador de fábrica’ [...] Percebi que preferia morrer do que trabalhar naquele filme” (ALVES, 2011, p. 163)

A sua crítica à empresa *Disney* não acaba aí, uma vez que, sendo seu funcionário, ou seja, atuando dentro dela, mas também em “submissão” à ela, na época em que concebeu a ideia de fazer um filme em *stop-motion* sobre os feriados, o estúdio detinha os direitos sobre a produção, mas, ao mesmo tempo, nem a *Disney* nem outras redes de TV aceitaram produzir um especial de Natal de meia hora, na TV, o que colocou Burton em uma situação “engessada”, pelo receio das empresas em inovarem quanto ao conteúdo e a forma de apresentação de uma produção. Esse “engessamento”, típico da indústria cultural, é pontuado por Adorno (2002, p. 11):

A indústria cultural, mediante suas proibições, fixa positivamente – como a sua antítese, a arte da vanguarda – uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios. A necessidade permanente de efeitos novos, que permanecem todavia ligados ao velho esquema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi transmitido, ao qual cada efeito particular desejaria esquivar-se. Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e não se demonstre, à primeira vista, aprovado e reconhecido.

Embora Adorno possua um olhar “pessimista” sobre o todo que envolve a produção cinematográfica, pois ela é considerada como parte da indústria cultural e, portanto, é uma forma de massificar a cultura quando dispõe às pessoas obras de “fácil” digestão e manipulação, esse trecho nos é caro se pensarmos em como a padronização

faz parte da vida do público consumidor, ao afetá-lo e torná-lo sujeito de uma realidade “mediana” – do ponto de vista de Adorno –, mas também atinge, por exemplo, os produtores de conteúdos das obras fílmicas, pois, para Adorno (2002, p. 16), “quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo da sua insuficiência”.

Essa insuficiência é o não-pertencer a uma realidade, por ambas as partes. Isto é, se tomamos Burton fora do “pertencimento” de *Hollywood*, o seio da indústria cultural, não conseguiríamos observar a maioria das questões por nós observadas neste estudo, ou seja, o seu estilo autoral de produção, que demarca uma assinatura dentro de sua arquitetônica, assim como as relações presenciadas em sua exposição, afinal, tudo isso é possível pois ele, como Adorno coloca, está “inserido na indústria”, ou seja, não desfruta da insuficiência e impotência da sua produção.

Morin (1997, p. 33) diz que o tipo de trabalho mais desprezado por um autor-criador é, geralmente, aquele que lhe dá maior remuneração, o que causa, nele, uma insatisfação profunda, além da frustração artística. Ou seja, vem de encontro com o que discutimos anteriormente, sobre o autor precisar se submeter às regras existentes dessa indústria, uma vez que ela detém poder não só sobre o público que a consome, mas também sobre os nomes que para ela trabalham, uma vez que, caso não trabalhem, eles não possuem retorno financeiro e, dificilmente, se mantêm em uma realidade dominada pelo poder da indústria cultural.

Ainda que Burton critique, em suas obras (sejam elas filmes ou pinturas), o funcionamento da sociedade, em especial, da indústria cultural, ele aceita fazer parte desse “negócio”, pois se submete às suas regras, uma vez que o retorno financeiro envolvido no processo depende disso e, caso o diretor não participe, a sua obra não terá lugar para a divulgação em ampla escala, como ocorre com as grandes produções. Mas, para isso, é preciso padronizar-se, enquadrar-se, ainda que seja “vendido” como um sujeito diferente dos demais, o conteúdo é diferente, mas a forma de obter o lucro é a mesma. Afinal, as mesmas “imposições” feitas a ele, são também feitas aos produtores que não trabalham com a questão o sujeito deslocado e à margem da sociedade. Mas, como dito, estão todos inseridos no mesmo sistema: *Hollywood*, a superestrutura, a indústria cultural em uma das suas formas mais claras de expressão.

O consumo dos produtos da indústria vem sob o discurso do “entretenimento” para uma cultura padronizada e invertida (ao que tange aos valores), em que ser (algo/alguém) é ter (algo/alguém), seja um produto, como um catálogo/livro, uma foto,

um autógrafo etc., o que nada mais é do que uma das formas de dominação do capitalismo. O sujeito se sente “seduzido” por um produto, o que lhe confere a característica de necessidade – aparente – de possuir (ter), entretanto, isso não é o que ele, de fato, precisa consumir como necessidade básica de sobrevivência, mas serve como produto para a sua sobrevivência em determinado grupo da esfera social, o que o faz ser inserido ou excluído desse mesmo grupo.

Morin (1997) desenvolve um pensamento voltado para a transição do século XIX ao XX, período em que ocorre a ascensão da chamada “cultura de massa” (termo utilizado por ele). Os fatores responsáveis pelo surgimento de um grupo consumidor, nos Estados Unidos, é de ordem social, pois é por meio de uma classe assalariada que o consumo foi possibilitado e efetivado em grande escala, pois anterior à essas condições, não se pensava em um consumo “em massa”. O termo designa uma

produção segundo as normas maciças de fabricação industrial, propagada pelas técnicas de difusão maciça [...]; destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classe, famílias etc.). (p. 14)

A transição do século é dividida em três etapas: a da divisão imperialista da África e da Ásia em potências ocidentais, a da inserção de aparatos de divulgação da informação ao redor do mundo, e a divulgação de costumes e modos de vida dos Estados Unidos. Esse tipo de cultura, citado por último, é denominado “indústria cultural”, comporta-se apoiado na busca pelo maior número de lucro possível, o que desencadeia a tentativa de captação de maior número de consumidores possível, conforme outras ideias de massificação já citadas anteriormente.

Essa massificação apoia-se em dois mecanismos, sendo que o primeiro é a busca por consumidores de grupos diferentes, ignorados e não-contemplados em um outro momento da chamada indústria cultural. O segundo é a tentativa de criar produtos capazes de atingir o maior número possível de consumidores.

Com isso, chegamos à nossa reflexão anterior, sobre um “consumidor médio”, tema que ocupou parte dos estudos de Adorno e também de Morin, ainda que sob diferentes lentes. Capturado pela indústria cultural por meio de suas vontades, anseios e necessidades implantadas, esses sentimentos são redirecionados aos produtos prontos para consumo, esse “consumidor médio” (ou “homem médio”, para Morin) torna-se parte do processo de mão-dupla em que atuam tanto a indústria cultural, como os grupos

massivos (consumidores médios), de acordo com uma ordem já pré-estabelecida de dominação e dominado.

Contudo, sob o escopo bakhtiniano, não pensamos nessas questões de “dominação” e “dominado”, mas pensamos no diálogo entre a infraestrutura e a superestrutura, em que as valorações tanto de um grupo, quanto de outro, estão em constante embate, isto é, as valorações presentes no cotidiano, que possuem o seu nascimento nas relações corriqueiras, do dia-a-dia, sobretudo em caráter informal, são depreendidas pela superestrutura e, por meio dela, pautam as suas criações, destinada a um público específico, com um acabamento específico, visando um tipo de lucro específico, tornando-se questões formais, quando ganham espaço nas telas de cinema, nos museus de exposições etc.

Portanto, não pensamos no sujeito consumidor como um “dominado” pela superestrutura, que não possui “voz” diante do que lhe é transmitido, mas, ao contrário, a superestrutura se apropria dos conteúdos temáticos que possuem relação com a realidade desse grupo, justamente por querer “dar conta” de todos os grupos sociais, isto é, agradar, com suas produções, o maior número possível de sujeitos, para que eles participem – e cada vez mais – respondam (e continuem respondendo) ativamente aquilo que lhes é oferecido, com uma roupagem diferente para cada grupo, mas que, no mais íntimo dessas produções, visam todas o mesmo propósito: o enriquecimento e manutenção de uma indústria hegemônica.

Mesmo que o consumidor tome conhecimento desse processo, as relações de hierarquia não são invertidas, em que um ocupa a posição do outro. Quem ocupa a posição de consumidor, mais ou menos conscientemente, continuará ocupando essa posição, pois é a camada que sustenta, financeiramente, a indústria, em que uma parte depende da outra para existir. Além de ser, como pensamos, por meio de Bakhtin, a camada que “gera” a matéria poética para que as produções veiculadas por essa indústria tenham um número considerável de consumo, caracterizada como a infraestrutura. O mesmo ocorre com os produtores da indústria, que continuarão no local privilegiado, o topo, na superestrutura, pois são os detentores do capital e dos meios de comunicação que atingem o público, e isso os coloca em relação privilegiada quando comparado aos outros.

Burton, como um autor-criador, encontra-se inserido nessa superestrutura, entretanto, com relativa autonomia de produção e atuação, pois precisa se submeter às condições geradas pela indústria, visando a sua permanência dentro do local lucrativo

do cinema, *Hollywood*. Essa relativa autonomia não o limita a produzir para um determinado grupo social sobre as questões vivenciadas por esse grupo social. A grande questão perpassa, justamente, esse ponto: o de Burton ser, para (e dentro d)a indústria cultural, um autor-criador “destinado” a “capturar/conquistar” camadas, grupos sociais, antes não atingidos e que, agora, buscam, nos enunciados que os cercam, principalmente dentro dos de maiores alcances (como os de *Hollywood*), questões que dialoguem com as suas vidas e os seus dilemas existenciais.

O cerne da exposição de Burton, em especial ao que tange aos dias em que ele esteve presente, foi o consumo (o capital/lucro gerado). Ela caracteriza-se como um tipo de entretenimento, assim como suas obras fílmicas, que produz uma identificação entre o público consumidor e o que é representado e veiculado por meio das obras produzidas por um autor-criador.

E, justamente, essa identificação é o que facilita o processo de consumo. Ao consumi-las, os sujeitos se constituem como tais, e se colocam em posição de igualdade e reconhecimento diante de outros sujeitos dentro de grupo específicos. Ainda que a obra de Burton constitua-se sob conteúdos temáticos que privilegiam sujeitos considerados diferentes, marginais e deslocados (o que faz com que determinados grupos sociais se identifiquem), ao colocá-los no centro da cena, ganham um local privilegiado, que é usado e valorado de forma positiva pela indústria cultural, pois essa “identificação de público” significa um ganho financeiro por parte de grupos de consumo não contemplados anteriormente (já discutido por Morin).

Participamos de outros dias da exposição, entretanto, escolhemos “narrar” e questionar os acontecimentos dos dias em que Burton esteve presente no local, pois foram questões que nos chamaram a atenção sobre o modo de atuação da indústria cultural, manifestado pela postura do museu, da equipe do Tim Burton, dos fãs e de todos os outros envolvidos, direta ou indiretamente, para que pudéssemos refletir acerca desse jogo de interesses.

3.4. Tim Burton: produto(r) da indústria cultural

Após refletirmos, no subcapítulo anterior, acerca da indústria cultural visando alguns teóricos que pensaram a cultura e a sociedade, voltamos o nosso olhar para os estudos do Círculo de Bakhtin, para concebermos a relação entre indústria cultural,

possibilitada por meio da exposição, e a produção de Burton. Para tanto, pensaremos nestas questões por meio da ideologia que, para Bakhtin, perpassa todas as relações sociais, cotidianas e oficiais.

O nosso ponto de partida para a reflexão acerca da indústria cultural, de Burton e dos sujeitos que consomem esses tipos de enunciados, é a linguagem para Bakhtin, compreendida como um organismo vivo, em movimento durante todo o tempo, em que o embate de vozes dá-se sem interrupção e em todas as direções dentro das relações sociais, pois a ideologia perpassa desde os mais simples até os mais elaborados níveis dessas relações.

A arte, em geral, fazendo parte do social, é passível de investigações ideológicas, uma vez que o método bakhtiniano é calcado no marxismo e possui a perspectiva histórica e social do sujeito e da cultura na qual está inserido, de modo que não é possível compreender um enunciado (uma produção artística) sem que ele esteja situado em seu período de elaboração. Nega-se, assim, o estudo do sujeito por meio do abstrato e do subjetivo, pois coloca o seu contexto como parte constitutiva, não como secundária, de um enunciado.

É por meio da inserção do sujeito em um tempo e espaço que pensamos na produção de Burton dentro da superestrutura como uma resposta à um determinado grupo social que responde, situado no espaço das relações sociais informais e não-oficiais, isto é, da infraestrutura, ao que é produzido e veiculado a ele por uma instância maior, denominada superestrutura. Segundo Bakhtin/Volochínov (2014), um dos problemas fundamentais do marxismo é compreender como a infraestrutura determina a ideologia, uma vez que eles refutam a “causalidade” mecanicista como explicação, pela sua limitação.

Para eles, já que “[...] toda esfera ideológica se apresenta como um conjunto único e indivisível cujos elementos, sem exceção, reagem a uma transformação da infraestrutura” (p. 40), a resposta para a questão inicial revelará que é em um “[...] processo de evolução social realmente dialético, que procede da infra-estrutura e vai tomar formas na superestrutura” (p. 41) que a ideologia será determinada e incorporada pela oficialidade, no caso de nosso estudo, a indústria cultural, *Hollywood*, e isso é possibilitado graças ao estudo do material verbal. Dessa maneira, a questão volta-se a compreender “[...] como a realidade (a infra-estrutura) determina o signo, como o signo reflete e refrata a realidade em transformação” (2014, p. 42 – grifos do autor).

A superestrutura, caracterizada por Bakhtin como o local em que as ideologias

ganham caráter oficial, ressignificam as ideologias que permeiam a infraestrutura, local em que elas nascem, pois são o ambiente das próprias relações sociais informais, o cotidiano, em que é possível observar as mudanças valorativas ocorrendo.

E isso ocorre, de acordo com o Círculo, pois a palavra como um signo ideológico permite que ela, com a sua característica de onipresença nas relações sociais, se adeque e indique as transformações que ocorrem no interior de um signo, pois ela “[...] penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político etc.” (p. 42). Desse modo, pensamos na palavra, o material verbal, como o meio capaz de atingir todas as relações sociais, nos mais diferentes domínios, pois é

claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem-formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 2014, p. 42 – grifo do autor)

O signo ideológico, portanto, se vê marcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social, de acordo com Bakhtin/Volochínov (2014), pois se mudamos a época e também o grupo, assim também novas valorações observaremos no interior daquelas relações sociais, diferentes das reivindicadas por um outro grupo específico, pois o signo nasce entre os indivíduos, no meio das relações sociais.

A linguagem, compreendida na sua realidade fundamental, caracteriza-se como um fenômeno social, pois pauta-se na interação verbal, isto é, materializa-se nas relações sociais, portanto, não podemos pensá-la desvinculada dos sujeitos, dos tempos e dos espaços, logo, do caráter ideológico que perpassam todas essas relações.

Burton, com o seu estilo autoral de produção, possui um modo específico, bem como conteúdos temáticos específicos passíveis de serem enunciados. Embora seu estilo seja caracterizado como individual, pois ele, como autor-criador, é quem carrega as características dessa posição estético-formal, não podemos ignorar o aspecto social que versa sobre o seu estilo. Isto é, sendo um sujeito inserido em um tempo e espaço, ele

não é indiferente às valorações presentes na realidade em que vive.

O seu estilo, portanto, tem a ver com a maneira como expressa a sua voz autoral e não com os conteúdos temáticos, as formas ou os materiais de suas produções, afinal, outros autores-criadores também dispõem das mesmas condições para suas produções. Entretanto, pensamos na forma como Burton articula essas três categorias, aliado ao seu local de produção, que o faz ser reconhecido como o diretor da “estética do monstruoso”, do “filme de animações para adultos” etc.

A matéria poética para as suas criações enunciativas está pautada na vida, nas relações não-oficiais e informais do dia-a-dia que nascem na infraestrutura, o que significa que, no momento em que ocupa a sua posição de autor-criador, situado no seio da indústria cultural, na superestrutura, ele está ressignificando os conteúdos “coletados” da infraestrutura, de modo a dar lugar, em *Hollywood*, a um grupo social que, antes, não possuía voz nem vez, pois não se via representado materialmente nos enunciados produzidos até então.

Entretanto, não podemos pensar que essas produções são uma forma de colocar o marginalizado e excluído na cena de maneira simplória e sem significância, pois se pensarmos na indústria cultural como uma “empresa” visadora de lucros e também uma das portadoras do discurso hegemônico dentro da sociedade, compreendemos que as produções de Burton são, de certa maneira, uma estratégia de “capturar” e dialogar com um perfil de público consumidor antes não atingido em grande escala, como produções *hollywoodianas* são capazes de fazer.

A indústria cultural, tomando *Hollywood*, o lugar de e por onde Burton enuncia, com a força de atuação que possui, é capaz de inculcar o(s) comportamento(s) dos sujeitos, de forma que haja a construção de estereótipos, ao mesmo tempo em que há, também, um movimento de resistência a esses estereótipos. Logo, o movimento não é unilateral, embora não seja, também, democrático e igualitário, uma vez que o poder de atuação e participação da superestrutura em direção à infraestrutura é maior do que o contrário.

Não significa dizer que o sujeito não possui poder de escolha diante do que lhe é oferecido, tampouco que a sua resistência diante disso seja maior ou igual ao poder de atuação e veiculação ideológica do que o da própria indústria. Mesmo que Burton dê voz a esse tipo de grupo, os papéis não se confundem, pois a ideologia da infraestrutura toma forma quando atinge a superestrutura, não de maneira direta e objetiva, pois nessa “troca” ideológica de conteúdos, a superestrutura, ao ressignificar o que nasce nos

grupos de relações sociais informais, é capaz de apagar, abafar ou inverter as reivindicações presentes naquele grupo específico, que são reivindicados por meio daquele conteúdo temático, que pode ser manifestado no estilo de conduzir a vida, nas roupas, no modo de falar e de se relacionar com outros grupos sociais etc.

Pensando na arquitetura de Burton, vemos os góticos como um público em potencial para a produção e consumo de suas obras, uma vez que o estilo do autor dialoga com o estilo de vida desse grupo específico, por meio da apropriação dos conteúdos temáticos que se originam das reivindicações e ideias contrárias às ideologias hegemônicas transmitidas pelos segmentos da superestrutura. Compreendemos o gótico como sujeitos à margem da sociedade, organizados em grupos com ideias contrárias às práticas culturais vigentes e difundidas em grande escala.

Inicialmente, o termo originou-se por volta do século IV, como sinônimo de “bárbaros”, derivado da palavra “godos”. No período renascentista, utilizou-se o termo “gótico” para referir-se à arte medieval, às construções elevadas e imponentes, fazendo referência ao estilo “bárbaro” de produção, criado pela Igreja Católica. Nos séculos XVIII-XIX, o termo foi utilizado como referência à Literatura de caráter sobrenatural e de terror, que versa sobre o macabro e relembra o medievalismo. Na década de 70, o “gótico”, como termo tal qual o tratamos aqui, teve origem na Europa, mais especificamente, com os britânicos, correspondendo ao estilo musical, que teve a sua primeira expressão com a banda “Joy Division”, derivado do gênero pós-*punk*, e às manifestações artísticas, refletido no estilo de vida dos sujeitos.

O termo foi utilizado, como podemos observar, para classificar as mais diferentes manifestações artísticas, comportamentais e estéticas, e é a partir dessa “mistura” de noções que compreendemos o termo atual, pois observamos a constante renovação cultural que permeia os mais variados grupos sociais, fazendo com que nasçam, a partir dele, diferentes manifestações culturais, que correspondem, em parte ou integralmente, às ideologias produzidas por esse primeiro grupo.

O gótico, como termo, é tratado como uma subcultura, pois é o fruto de uma sociedade diferenciada e complexa em sua constituição, uma vez que a pluralidade das relações sociais se faz presente, ainda que as manifestações superestruturais inculquem comportamentos e ideologias que não dialoguem com os mais diferentes grupos sociais. A subcultura é uma cultura dentro de outra cultura, isto é, elas coexistem dentro de uma ordem social vigente e não visam, como a contracultura, o desafio e a aversão total ao que é dominante. A subcultura, não de maneira passiva, “aceita” alguns aspectos do que

é vigente, entretanto, expressa de maneira diferente as visões de mundo que correspondem às valorações de seus grupos, pois desvia, em maior ou menor grau, os padrões culturais vigentes.

Os góticos, como grupo social, são a mistura do melancólico, do sombrio, do horror e do sentimentalismo. A solidão e o mórbido ganham, nesses grupos, trato positivo, diferente do que é comumente entendido por essas questões, muitas vezes, tratadas como “tabu”. As relações cotidianas informais desse grupo reivindicam um espaço na sociedade que eles não possuem, mas que também não existe, pois as suas práticas são contrárias à ordem vigente e atual.

Dessa forma, os góticos não se caracterizam só pelo estético-visual e musical, marcado pelas vestimentas em tons escuros, como o preto, pelas maquiagens fortes e pelo modo como utilizam o cabelo. A atitude diante do que o cercam é o cerne da questão, pois eles lidam com a existência de maneira introspectiva e interiorizada, o que não significa ir contra tudo o que existe, mas pensar o mundo de maneira contrária ao que é pensado. O estilo e vida marcado dos góticos pode ser entendido como consolidado quando essas expressões das relações sociais, marcadas na infraestrutura, ganham o espaço da superestrutura, o caso, o da indústria cultural, e começam a aparecer em produções artísticas veiculadas por grandes mídias.

Entretanto, quando os góticos ganham a cena em produções *hollywoodianas*, por exemplo, como nas obras de Tim Burton, em que o sujeito tido como estranho, atípico, deslocado e à margem da sociedade protagoniza uma trama como herói, as reivindicações iniciais, originadas nas esferas cotidianas da infraestrutura, são ressignificadas de maneira contrária às que, inicialmente, foram produzidas. Desse modo, observamos um embate de valores entre a infraestrutura e a superestrutura ao que tange às formas de representação desse grupo, pois não sendo feito de maneira que conserve a “essência”, outros grupos respondem à essas produções e, por meio deles, surgem novas reivindicações feitas pelo primeiro grupo, pois veem as suas valorações subvertidas quando ganham espaço na superestrutura.

Isto é, esse processo de “apropriação” de conteúdos da infraestrutura pela superestrutura é entendido pelo Círculo de Bakhtin em constante movimento: Burton, ao utilizar como matéria poética os dilemas encontrados na subcultura gótica, leva-os para a superestrutura, de modo a lhes dar um acabamento estético, ou seja, o uso de sua posição como autor-criador não perpassa conteúdos que não possuem relação com a realidade a qual não só pertencem, mas que também são veiculadas, pois, para o

Círculo, um objeto estético está atrelado ao social, ao histórico e ao cultural. O autor-criador, para Faraco (2011),

é entendido basicamente como uma posição estético-formal cuja característica central está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo. E essa relação axiológica é uma possível dentre as muitas avaliações sociais que circulam numa determinada época e numa determinada cultura. É por meio do autor-criador (do posicionamento axiológico desse pivô estético-formal) que o social, o histórico, o cultural se tornam elementos intrínsecos do objeto estético. (p. 22)

Dessa forma, compreendemos que a maneira pela qual as reivindicações chegam até à superestrutura é pelo autor-criador, visto que ele possui a capacidade de se apropriar desses conteúdos e também de devolvê-los com um determinado acabamento estético, tal qual uma obra de arte. Dessas reivindicações, como já dito, surgem novos grupos que se identificam com os enunciados gerados a partir de uma reivindicação primeira. Nesse embate de grupos – infraestrutura X superestrutura e, também, da infraestrutura X infraestrutura –, pensamos na existência e atuação de duas forças, que se manifestam nas relações sociais, pois são provenientes da linguagem, sendo as forças centrípetas, para Bakhtin, que buscam estabilizar e tornar as relações homogêneas, iguais e repetidas, como tenta a superestrutura ao inculcar padrões de comportamento (ainda que dialoguem com parte de um grupo) e estereótipos; e as forças centrífugas, que desestabilizam e buscar tornar as relações heterogêneas, diferentes e diversificadas do que lhes é proposto, como manifestado pela infraestrutura, por meio da subcultura do gótico, como depreendemos acima.

É de interesse da superestrutura o abafamento e apagamento das reivindicações presentes na infraestrutura, pois elas representam a recusa e o descontentamento do que é vigente e, portanto, tradicional. Bakhtin/Volochínov (1929) refletem acerca das deformações do ser e das refrações sofridas pelo signo quando eles atingem segmentos maiores, pois a classe dominante

tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente (p. 48)

A força centrípeta, que normatiza, unifica e visa estratificar, busca reunir no

mesmo nível as relações, de modo a apagar as reivindicações por voz e por vez existentes no interior de cada grupo. Assim age *Hollywood*, uma das maiores representações da superestrutura ao que tange à indústria cultural, por meio das produções de Burton, ao tomar da infraestrutura um conteúdo temático e conferir-lhe uma forma que subverte o sentido original e primário de tal reivindicação.

A matéria poética de Burton provém das relações cotidianas informais, em seus enunciados, os sujeitos são representados tal qual existem na realidade, entretanto, ao ganharem (aparente) “visibilidade” nas produções, o que estava à margem da sociedade é posto no centro da cena, com características positivas (que são vistas socialmente como negativas) e isso, quando volta à infraestrutura por meio de filmes, pinturas, exposições etc, é compreendido de maneira democrática, afinal, um grupo específico conquistou um local “privilegiado”, visível e que o representa.

Mas, em contrapartida, essa visibilidade e representação são valoradas de maneira contrária quando se popularizam e geram novos grupos sociais que se identificam com o conteúdo temático materializado de uma forma específica, mas que não depreende as reivindicações existentes “por trás” desses tipos de enunciados, uma vez que foram apagadas pela indústria na tentativa de homogeneizar as relações sociais. Como exemplo, dois grupos distintos, conforme figuras abaixo, respondem aos enunciados de Burton, o que acaba por gerar uma nova tensão, haja visto que na tentativa de homogeneização das relações, pretendida pelos grupos hegemônicos, novos conflitos sociais surgem dentro da própria infraestrutura, nas relações não-oficiais:



Figura 49 - A subcultura gótica⁷⁶

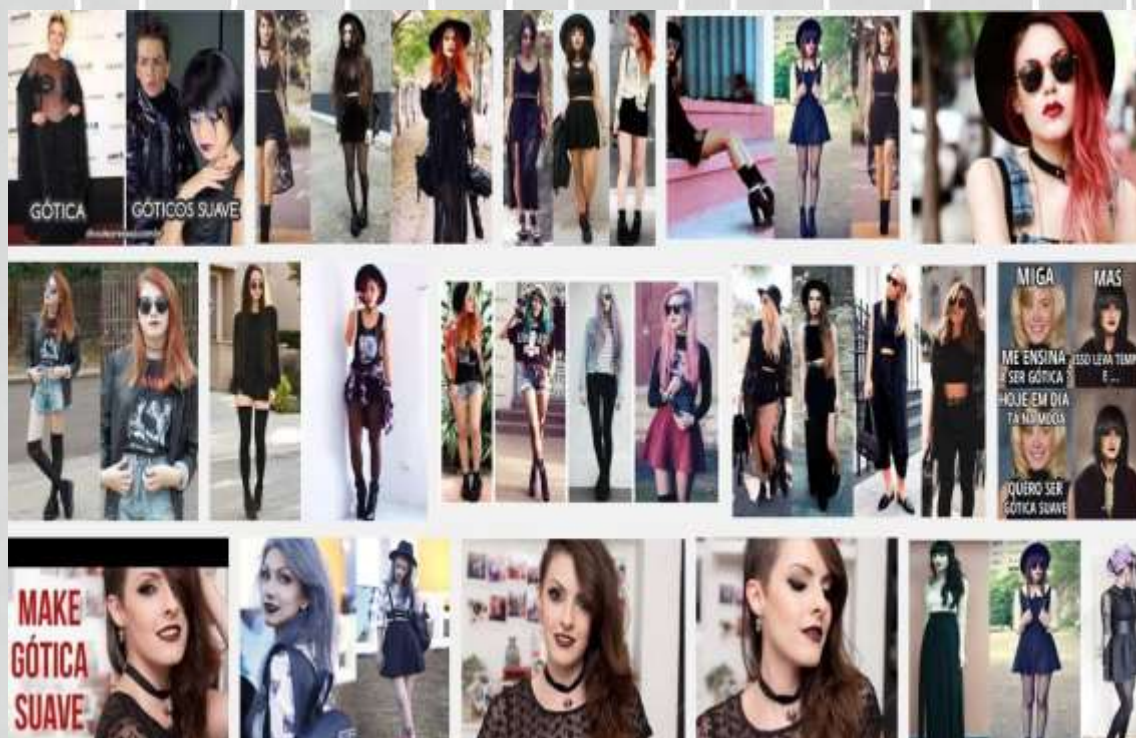


Figura 50 - Os "góticos suaves"⁷⁷

⁷⁶ Disponível em:

https://www.google.com.br/search?q=gótico&client=opera&hs=xNT&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjTOLDfwnRAhXTnJAKHUzqC-QQ_AUICCGB Acesso em: 13/10/2016.

Nas imagens, vemos dois grupos sociais diferentes, embora partilhem do mesmo termo “gótico” para se definirem. Notamos as diferenças nos tipos de roupas, cabelos e maquiagens adotados por cada grupo. O gótico configura-se como o descrevemos acima, já o “gótico suave”, que surge à partir dele, caracteriza-se como um “trevo feliz”, mais ameno e menos sombrio do que o grupo inicial. Nessa nova configuração, temos a perda das reivindicações e do modo de conceber o mundo típico aos góticos, pois quando buscamos o termo “gótico suave” no *Google*, os resultados apontam na direção de um estilo de produção física e não de uma concepção de vida, conforme figura abaixo, que vai além de se produzir com determinadas roupas e maquiagens. A ligação com à estética, com o artístico, com o musical e com a literatura, provenientes desde a concepção mais primária até o final do século XX, são apagados nessa nova conotação que o “gótico (suave) atual” tem:

⁷⁷ Disponível em:

https://www.google.com.br/search?q=gótico&client=opera&hs=xNT&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjTOLDfwnRAhXTnJAKHUzqC-QQ_AUICCgB#tbn=isch&q=g%C3%B3tico+suave.
Acesso em 13/10/2016.



Figura 51 - Termo "gótico suave" no Google⁷⁸

Entendemos, por meio de Bakhtin/Volochínov (2014, p. 31) que um produto ideológico faz parte de uma realidade natural ou social, assim como todo corpo físico,

⁷⁸ Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?client=opera&q=diferença+do+gótico+e+do+gótico+suave&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8#q=g%C3%B3tico+suave>. Acesso em: 05/02/2017.

instrumento de produção ou produto de consumo e que, além disso, também reflete e refrata uma realidade outra. Sendo assim, tudo o que é ideológico é considerado um signo, pois possui um significado e remete a algo que está fora de si mesmo. Como ocorre, dentro e por meio da indústria cultural, com os conteúdos temáticos da vida cotidiana, que servem de matéria poética para a criação artística de enunciados com acabamento estético, tal qual as produções cinematográficas são.

A apropriação de um determinado conteúdo, presente em determinado grupo, seja um estilo de vida, uma reivindicação, uma resistência etc., feita pela indústria cultural, reflete essa realidade, afinal, conserva algumas características básicas e essenciais, que a fazem ser reconhecidas por outros grupos sociais, mas, ao mesmo tempo, apaga, maquia ou suaviza alguns outros aspectos que não lhe convém, de modo que ao apreendê-los, distorcem as características primas daquele grupo para que seja ajustado e, portanto, comercializado e consumido em grande escala, uma vez que, com essa nova “roupagem”, possui grandes chances de se difundir pelos mais variados grupos e não voltar para a infraestrutura e se limitar somente ao seu grupo de nascitura.

Essa distorção de características fundantes de um grupo social, quando volta para a infraestrutura, sob a forma de enunciados, produtos de consumo e novos estereótipos, materializados nas obras, não só cria um embate de vozes e valorações no sentido vertical, entre o baixo (a infraestrutura) e o alto (a superestrutura), mas também dentro do próprio baixo, a infraestrutura, entre os “góticos antigos” e os “novos góticos/góticos suaves”.

Dessa forma é que pensamos que tais lutas se configuram pela caracterização dos “novos” em detrimento dos “antigos” e também o contrário, uma vez que se torna moda e, por isso, parte do sentido original é perdido e os embates dentro da própria infraestrutura surgem, protagonizados por esses dois grupos, em que as forças centrípetas, que visam desunir e descentralizar as ideias que foram agrupadas, provenientes da superestrutura, transformam-se em forças centrífugas nas relações sociais cotidianas em busca da desvinculação do “novo” gótico com o “velho” gótico.

Haja visto que eles não correspondem às reivindicações provenientes do grupo antigo, manifestado por meio de seus modos de vida que, muitas vezes, chocava, ao optarem pela solidão, melancolia, modos de se produzirem, visitas a cemitérios, negação do canônico: o diferente vem como forma de chocar, não se de enquadrar aos padrões sociais, como ocorre com o “novo” gótico (suave), que é uma resposta aos enunciados ressignificados das reivindicações (apagadas) do gótico em primeira

instância.

Observamos, portanto, que as duas forças atuam simultaneamente, pois ao mesmo tempo, na superestrutura e infraestrutura, há a resistência e a reivindicação, mas também há a identificação e o enquadramento, há a tentativa de estabilização e generalização marcados pelas forças centrípetas, ao mesmo tempo em que há a relativização e a dinamização das forças centrífugas. A estabilidade total não existe quando analisamos as relações sociais dentro de grupos específicos, compostos por sujeitos em tempos e espaços específicos, assim como não se trata somente de alteração, pois algumas características se cristalizam para que possam atingir a superestrutura.

Burton, para/(n)a infraestrutura, causa a impressão de democratização dos espaços ocupados pelos grupos sociais, pois tudo o que é canônico e hegemônico, em suas obras, são rebaixados, para dar lugar ao novo e ao diferente, por meio da carnavalização em suas produções, marcadas, sobretudo, pelas apropriações dos temas vividos pelos sujeitos nas relações sociais. A sua obra traz uma importância ao que tange à carnavalização da maneira de tratar os conteúdos temáticos em produções *hollywoodianas* vigente até e no momento.

Ele rompe, ao mesmo tempo que conserva alguns aspectos, quando coloca os sujeitos heroicos como os anômalos, os desajustados e os diferentes presentes na vida. Bakhtin diz que o que é oficial olha “[...] apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente” (2013, p. 8), de modo que consagra a “[...] estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes” (*idem*). E por meio da carnavalização é possível que haja uma “[...] espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios e tabus” (*ibidem*).

É por meio da cultura popular, para Bakhtin, na praça pública, por meio do grotesco e do baixo estrato corpóreo que a inversão de foco proposta no centro da cena é possível. Quando a ordem vigente é invertida, mostra-se o que ninguém quer ver, pois o que não é visto é de caráter marginal e anormal, e “fere” os olhos dos que não são habituados a compartilhar o local de holofote com outros grupos sociais. Esse incômodo, gerado pela desestabilização do tradicional e oficial, é possibilitado, na visão de Clark e Holquist (2008), porque o carnaval e o grotesco “[...] têm por efeito mergulhar a certeza na ambivalência e incerteza, como resultado de sua ênfase nas contradições e na relatividade de todos os sistemas classificatórios” (p. 319).

Assim pensamos a importância da obra de Burton dentro da indústria cultural – embora não nos esqueçamos da valoração presente no lugar por meio do qual ele produz – pois, mesmo sendo produzida dentro de *Hollywood*, ela é uma ruptura e relativização com a atual produção vigente dentro do segmento cinematográfico, principalmente se pensarmos nas animações que, por se destinarem, em sua maioria, às crianças, são idealizadoras e serve de “máscara” para um mundo que não existe tal qual representado.

As suas obras são reflexos e refrações da realidade na qual são veiculadas – relação da arte com a vida –, o que gera a identificação com grupos que não se viam representados antes, assim como questiona, por meio dos dilemas “humanos” das personagens, as noções do que é ser “bom” e “mal” dentro da sociedade, e como grande parte das valorações existentes na obra são críticas ao modo como os sujeitos se relacionam em sociedade, isto é, com os outros sujeitos que o constituem enquanto tal. Em sua maioria, as críticas das obras versam sobre a maldade humana, o interesse econômico e social e até a relativização do que é a morte e a vida.

Fazer esse tipo de crítica é importante, ainda mais por meio de um lugar em que impera a hegemonia e as “verdades” dominantes, como *Hollywood* e as grandes empresas de cinema fazem, a *Walt Disney Pictures* e a *Warner Bros. Pictures*, por exemplo. Entretanto, Burton não deixa de se submeter à ordem de atuação vigente nesse tipo de produção, isto é, de uma produção que atinge em grande escala, e com isso, por meio dos sujeitos que são a matéria poética de sua obra, ele obtém o lucro financeiramente, pois as suas obras, embora critiquem, não deixam de ser produtos de consumo dentro da indústria cultural.

As obras são produtos de consumo, porque, sobretudo, há a demanda por esse tipo de produto “diferenciado” dos que já existem, pois há grupos sociais que não se enquadram com os modelos de príncipes e princesas canônicos, por exemplo, e não consomem o que é produzido pela indústria cultural. Entretanto, quando a indústria cultural produz visando esses grupos “excluídos”, ainda que com o apagamento das reivindicações e resistências presentes nos grupos, ela atinge sujeitos, grupos e locais não atingidos antes.

Constrói-se uma obra como produto de consumo, embora artística e com acabamento estético, mas que não deixa de se configurar como um produto de consumo para esse grupo da sociedade que não fazia parte e agora faz, pois se identifica com os sujeitos e os conteúdos temáticos ao assistirem o filme, e que buscam expandir/prolongar a experiência por meio de outros produtos feitos pela indústria

cultural, como objetos materiais e exposições, a fim de “monopolizar” os lucros gerados por um grupo social específico de consumo.

Como explicitado, as resistências e reivindicações, quando chegam até a superestrutura, por meio das obras de Burton, perdem o caráter “revolucionário” e são veiculadas como obras “legais”, em diversos produtos de consumo saem em consonância e, por isso, outros grupos buscam ser “iguais” às personagens das produções e, por isso, se populariza e torna-se moda, quando retorna para a infraestrutura. O estilo dos “novos” góticos (suaves) é *cult*, caracteriza-se como um modo de se produzir diferente, em que o sombrio é valorado de outra maneira, não mais com o choque que causava inicialmente, as produções musical e cultural também são diferentes.

Essas mudanças, observamos, ocorrem por meio do tipo de enunciado produzido (mas não só) por Burton, pois quando o sujeito anômalo e diferente ganha o centro da cena *hollywoodiana*, essa prática/modo de vida começa a ser incentivada, e não mais vista como excluída da sociedade. O que possuía caráter de resistência, inicialmente, passa a ser incorporado pelo social quando observamos um número crescente de produtos de consumo nos mais diferentes setores da sociedade, como lojas, bares, praças etc. Os sujeitos marginalizados da subcultura gótica deixaram de ser secundários e ganharam espaço na sociedade, mas não da forma pretendida, pois os “novos” góticos que ocupam esses espaços não estão em consonância com a resistência, mas sim, com a moda.

Por isso é que Burton “vende”. Não só as suas obras e o produtos de consumo provenientes delas, mas o próprio autor-pessoa, de “carne e osso”, como se fosse uma marca, como observamos na exposição. Diferentes sujeitos o viam e o tratavam como uma espécie de mercadoria pois, enquanto autor, ele representava a identificação que as suas obras possuem com o público que as recebem e as consomem. Ainda que critique, em suas obras, o modo de agir da indústria cultural, ele aceita e se submete às “regras” de funcionamento dessa indústria, afinal, ele existe nela e por meio dela, as suas obras atingem em grande escala por conta do meio de veiculação, produção e divulgação que possui, que é *Hollywood*.

Ao mesmo tempo que Burton busca a (aparente) revolução por meio de uma ruptura com a ordem canônica e hegemônica de conteúdos temáticos nas produções, por meio da inversão social, do nivelamento, da desierarquização e da construção do novo a partir do velho, essa revolução/ruptura proposta ganham caráter de integração, pois o

local no qual ele produz os seus enunciados é o local do privilégio, em que, para conquistar o espaço de produção, ele precisa ceder à algumas condições. Portanto, essa relação, assim como as outras, não é só de aceitação nem só de recusa, também nem só de reivindicação e incorporação.

O pensamento bakhtiniano concebe essas relações em constante diálogo, sem interrupção, pois são todas permeadas pela linguagem viva e móvel, ou seja, os embates ideológicos ocorrem em todas as direções, da infraestrutura para superestrutura – na medida em que reivindicam e resistem por meio de suas valorações –, da superestrutura para a infraestrutura – quando inculcam comportamentos e reforçam (ou criam) estereótipos –, dentro da infraestrutura, nos diferentes grupos existentes em seu interior – quando os “antigos” não se identificam com os desdobramentos causados pelas produções da indústria cultural, os “novos” góticos – e da infraestrutura para a superestrutura – na medida em que não aceitam o apagamento de suas reivindicações e mantêm a sua resistência.

Assim como tratamos de Burton no seu duplo papel – o diretor que inova ao tratar de conteúdos temáticos diferenciados dos usuais X o diretor que cede às imposições da indústria cultural – também o sujeito que consome essas produções é uma via de mão dupla. Não podemos concebê-lo como um alienado/assujeitado/ignorante que consome toda e qualquer obra que lhe é apresentada, isto é, um mero “receptor” da indústria cultural sem capacidade de crítica e reflexão acerca do que consome, como se qualquer obra apresentada fosse consumida sem questionamentos. Ao contrário, o sujeito bakhtiniano, tal qual o concebemos nesse estudo, é responsivo e responsável aos seus atos. Isso significa que ele pensa, reflete e reage à essas produções – como resistência ou como incorporação ao tipo de enunciado que lhe é apresentado.

O sujeito, como parte integrante do grupo social específico do seu tempo e espaço, integra o conteúdo de uma maneira e reage a ele de outra, pois faz parte da sua constituição diferentes reações e concepções, uma vez que ele pode aceitar, em determinados aspectos, a maneira pela qual os conteúdos voltam à infraestrutura, assim como pode negar e resistir a outros, pois o sujeito é dialético-dialógico, e não dicotômico, a ausência (momentânea) de uma face da realidade dentro das relações sociais não significa a sua anulação total, da mesma forma que a presença (momentânea) não corresponde a aceitação absoluta de uma outra face da realidade.

Por isso, pensamos nas mais diferentes relações de maneira a privilegiar o

movimento, não o que é estático e estanque, pois a cada vez que o sujeito toma contato com o contexto social no qual está inserido (isso significa, os enunciados responsivos – artísticos ou não), ele é tocado e alterado de uma outra forma da anterior, e isso faz com que as suas valorações, os seus comportamentos, manifestados na sua maneira de ver/sentir o mundo, sejam depreendidos na produção ideológica de uma outra forma, servindo de matéria poética, seja de reivindicação ou incorporação, para outros enunciados que serão produzidos nas instâncias da superestrutura, pois são nelas que as ideologias cotidianas ganham acabamento estético e atingem em maiores escalas.

É justamente essa coexistência de várias valorações sociais que caracterizam a ambivalência complexa humana, pois nenhuma relação, seja em qual nível social for, é só acerto ou só erro, só resistência ou só aceitação, só produção ou só consumo, pois o sujeito é, sempre, no mínimo, dois, “ele” e o “outro”. E mesmo que uma parte de si recuse ou aceite determinada valoração, a outra parte, em constante embate, pode tender para o contrário da primeira – e isso ocorre “dentro”, no interior, de um mesmo sujeito.

Assim ocorre com Burton, produto e produtor da indústria cultural, e assim ocorre com os sujeitos, também produtos e produtores da indústria cultural, na medida em que a infraestrutura determina a superestrutura, pois é nessa primeira que as ideologias se originam. Podemos refletir acerca dessas relações pois concebemos a relação da arte – o cinema, enunciado estético – com a vida – os grupos sociais –, na medida em que, por meio da ideologia, não existe, como a primeira reflete e refrata os conteúdos temáticos presentes na segunda, podendo distorcer, segundo Bakhtin/Volochínov (2014, p.32) essa realidade, ser-lhe fiel ou apreendê-la de um ponto de vista específico. Pode concordar, subverter ou negar a realidade, tendendo à igualdade ou diversidade, ao centro ou à dispersão, à horizontalidade ou verticalidade nas mais diferentes relações sociais.

4. Subsídio teórico: concepções bakhtinianas⁷⁹

Neste capítulo, pensaremos os conceitos teóricos que norteiam esta pesquisa ao que concerne aos estudos do Círculo de Bakhtin, Voloshinov e Medvedev a respeito da filosofia da linguagem. Os conceitos foram pensados levando-se em consideração a proposta de analisar as construções enunciativas burtonianas, em especial, referente a questão da constituição dos sujeitos delimitados como *corpus* que, em embate com as outras produções de Burton, constituem parte do seu estilo autoral de produção e nos permite refletir acerca de suas obras em diálogo.

Logo, tais conceitos encontram-se separados em itens apenas por uma questão de melhor compreensão e visualização, uma vez que os estudos do Círculo partem do pressuposto do diálogo, portanto, não são compreendidos de maneira estanque e isolada, mas em processo de inter-relação constante, que possibilita, assim, a abordagem dialético-dialógica, conforme já explicitada neste Relatório.

As concepções teóricas não se encontram prontas e acabadas em uma única obra ou texto, mas, sim, encontram-se construídas ao longo de todo o estudo, implicando, assim, com que haja a presença de um conceito para completar o sentido de um outro ao qual nos referimos, pois tais concepções estão em constante construção ao longo dos estudos.

Primeiramente, pensaremos a questão do enunciado e do diálogo, que são princípios básicos ao pensamento bakhtiniano, uma vez que é por meio de enunciados (dialógicos) que as ideologias se materializam. Depois, as questões relacionadas ao sujeito e à sua posição nos estudos da filosofia da linguagem serão abordadas, compreendendo a sua constituição a partir da sua relação com o(s) seu(s) outro(s), sujeito, este que é responsável e responsivo, que possui um papel ético e sem álibi na existência, situado em uma unidade espaço-temporal (cronotopo), desfrutando, assim, de visões e perspectivas únicas, mas que podem ser complementadas e atravessadas pela visão de seu outro (exotopia), alheio e deslocado de si.

As questões sobre o signo ideológico – materializado por meio dos enunciados dialógicos faz-se necessário para que possamos compreender não só como essas valorações estão dispostas ao longo das obras elencadas como *corpus*, mas para que

⁷⁹ As concepções bakhtinianas de “autor” e “estilo” já foram amplamente discutidas no capítulo de “Contextualização”, de forma que as contemplamos, neste capítulo, como forma de diálogo entre os outros conceitos que fundamentam esta pesquisa.

possamos compreender o processo de carnavalização, a inversão social – o mundo ao revés, e, enfim, carnavalizar a vida por meio da arte.

4.1. Diálogo e enunciado / Enunciado dialógico

O conceito de “diálogo” é de fundamental importância a todo o pensamento do Círculo de Bakhtin, e permeia todos os outros conceitos aqui apresentados, uma vez que o termo é utilizado como referência a todo tipo de texto, seja ele de caráter verbal ou não-verbal, de gênero primário ou secundário. O diálogo visa as relações estabelecidas por meio da linguagem, ocorrendo entre sujeitos. A base do diálogo é a comunicação, a relação existente entre o “eu” e o “outro”, independente de quem seja esse “outro” (não sendo necessariamente um outro sujeito) pois, em qualquer constituição que seja, o discurso do sujeito será materializado por meio dos enunciados.

O diálogo não deve ser entendido como um evento face a face, no sentido estrito do termo, uma sequência dentro de uma conversa entre sujeitos, como é comumente compreendido. Segundo Fiorin (2006, p. 166), o dialogismo não se confunde com a interação face a face porque é uma forma composicional em que ocorrem relações dialógicas em todos os enunciados no processo de comunicação, tenham eles a dimensão que tiverem. O diálogo ocorre sempre entre discursos, que são materializados sob a forma de enunciados.

O Círculo não se ocupa do aspecto do diálogo como interação face a face, mas, sim, parte dessa concepção para poder transcendê-la, preocupando-se, portanto, com outras questões, tais como o número de forças que atuam sobre esse discurso, fazendo, assim, com que a forma e as significações do que ali é materializado e veiculado seja condicionado por essas forças. Faraco (2009), diz ser de interesse do Círculo as forças que são constantes em todos os planos da interação social, desde eventos considerados banais do cotidiano, até obras mais elaboradas da criação ideológica. Ou seja, o seu interesse está voltado ao que Voloshinov (2014) chama de “colóquio ideológico em grande escala”.

Todo enunciado é constituído de outros enunciados, é resposta de passado e também de futuro, seja essa resposta uma concordância ou uma recusa. A respeito desse caráter respondível do enunciado, Bakhtin (2011) diz ser ele capaz de comportar um fim e um começo, pois esses enunciados tem o seu início antes de serem enunciados-

respostas, quando os enunciados aos quais respondem se materializam, sejam eles uma compreensão ativa ou ato-resposta baseado em determinada compreensão.

Por enunciado, entendemos toda e qualquer materialização discursiva carregada de índices valorativos. Isto significa pensar a linguagem nas suas mais diferentes concretizações, privilegiando o plano não-verbal, uma vez que os enunciados que constituem o *corpus* do estudo, dois filmes, são entendidos como verbo-voco-visuais, em que a linguagem verbal, vocal e visual fazem parte constitutiva e essencial do enunciado como um todo, o que contribui para a análise, já que não entendemos o plano sonoro e visual como secundários. Ainda, um enunciado pode possuir maior ou menor trabalho estético, como um bilhete ou um romance, o que não deixa de concebê-lo como tal.

O caráter “dialógico” é o princípio fundamental do nosso estudo, uma vez que é por meio dele que podemos pensar as duas obras de Burton, elencadas como *corpus*, como obras que dialogam não só entre si, mas dentro de toda a sua produção. Por exemplo, o conteúdo temático da rejeição, desajuste e anormalidade é abordada em uma trama e em outra também. Ainda que, de maneira diferente, um conteúdo faz “referência” a outro, e essa recorrência, como as de material e forma, fazem com que Burton possua um estilo autoral de produção que dialoga entre si, de modo que uma obra é retomada em outra, independente da diferença de enunciado (verbal, visual e/ou vocal), levando em consideração a não-finalizabilidade, pois o diálogo, em si, está sempre vivo, já que tem a sua nascitura na vida.

Os sujeitos das obras fílmicas, elencadas como *corpus*, assim como a arquitetura burtoniana, são analisados por meio da noção de dialogia bakhtiniana, calcados em embates valorativos. Estabelecemos o diálogo entre Jack (de “O Estranho Mundo de Jack”) e Emily (de “A Noiva Cadáver”) por meio de suas constituições com seus outros, que não só os constituem, como também os modificam e os ressignificam, ao lançar sobre eles um olhar exotópico e de completude, alheio e diferente da visão que eles mesmo podem ter sobre si mesmos.

Jack, desde o início da trama, recebeu os avisos de Sally, sobre a sua ideia não ser boa como parecia para o Natal, e é este “olhar descolado”, exotópico, que o modifica enquanto sujeito; e Emily que, mesmo se libertando, sozinha, de algo que a prendia há anos (o casamento) no seu não-destino final, precisou do olhar de Victor sobre si, da contemplação dele, enquanto noivo, para que ela compreendesse que não precisava de ninguém para se efetivar como noiva – de si mesma. Olhamos, portanto, para esses dois

sujeitos (e seus outros) com uma visão de diálogo estabelecido, pois essa questão, assim como outras, são recuperadas ao longo da obra e entre elas, o que só é capaz, caso entendamos o caráter responsável de um enunciado.

Bakhtin (2011), em “Estética da Criação Verbal”, estuda a relação de um enunciado como um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo, pois eles não são indiferentes entre si, tampouco bastam a si mesmos, de forma que um enunciado conhece outro e nele reflete mutuamente, uma vez que

cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentendendo-os como conhecidos. (p. 297 – grifo do autor)

O enunciado é, portanto, único, mas não deixa de estar em relação de diálogo com outros enunciados que já existiram e existirão. Ele é uma unidade contextualizada e materializadora do discurso em que as relações dialógicas estabelecidas, a partir e por meio dele, são múltiplas. Brait e de Melo (2005) configuram o enunciado e as suas particularidades como um processo interativo entre o verbal e o não-verbal que integram uma determinada situação, mas, ao mesmo tempo, que também fazem parte de um contexto maior histórico que antecede esse enunciado e o projeta adiante. As autoras afirmam que “[...] o enunciado deve ser enfrentado na sua historicidade, na sua concretude”, pois, somente situando-o é possível ter a sua correta análise, uma vez que, esvaziado de seu contexto, não é possível analisá-lo em nenhuma dimensão além da verbal, imagética ou sonora. (2005, p. 71). Dessa forma, reforçamos a importância da contextualização feita não só sobre as obras, mas também das tramas, em si, para que não percamos de vista as condições de enunciação.

O enunciado, além de ter um autor que enuncia, também tem um “destinatário” que o recebe, não necessariamente um outro sujeito, uma vez que todo e qualquer enunciado é socialmente direcionado, seja em qual dimensão for. Entretanto, não compreendemos que este direcionamento seja a carga de intencionalidade do sujeito ao enunciar, uma vez que a sua direção nos diz mais respeito acerca do seu contexto histórico-social e das suas condições de produção do que o que ele “quis dizer” para quem ele “quis dizer”.

O diálogo não pode, nem deve ser confundido como consenso, consentimento ou aceitação; ele é, sobretudo, o embate e a divergência de valores. Volochínov (2014), em “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, discorre sobre o modo como qualquer enunciado faz uma declaração de acordo ou desacordo com algo, de uma maneira ou de outra, em um grau ou em outro. Assim, entende-se as relações dialógicas como espaços de tensão entre os enunciados, que não apenas coexistem, mas se tencionam nas relações dialógicas. Entende-se qualquer enunciado como uma unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal, sendo elas as forças centrípetas e centrífugas (FARACO, 2009, p. 69), e o diálogo, entendido como um vasto espaço de luta entre essas diferentes vozes sociais, em que atuam essas forças. A respeito disso, Faraco (2009) diz que

a reação ao caráter infinito (centrífugo) da semiose humana será parte inerente ao jogo dos poderes sociais. As vontades sociais de poder tentarão sempre estancar, por gestos centrípetos, aquele movimento: tentarão impor uma das verdades sociais (a sua) como a verdade; tentarão submeter a heterogeneidade discursiva (controlar a multidão de discursos); monologizar (dar a última palavra); tornar o signo monovalente (deter a dispersão semântica); finalizar o diálogo. (p. 53).

É o diálogo a base constitutiva da linguagem e a condição de sentido do discurso – veiculado por meio de enunciados concretos. A relação que constitui o diálogo ocorre por meio do “eu” e do “outro” de modo dialético-dialógico, em que o movimento contínuo de tese, anti-tese e síntese, ou seja, de afirmação, de negação dessa primeira afirmação e de negação da segunda negação, geram uma nova afirmação que se difere da primeira; e dialógica, pois pensa essa nova afirmação obtida como uma possibilidade para novas comunicações. O diálogo é infinito, inconcluso e inacabável, devido a sua perspectiva temporal, uma vez que, Bakhtin (*apud* Faraco), observa que

não há uma palavra que seja a primeira ou a última e não há limites para o contexto dialógico (ele se estira para um passado ilimitado e para um futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, isto é, aqueles que nasceram no diálogo dos séculos passados, não podem nunca ser estabilizados (finalizados, encerrados de uma vez por todas) – eles sempre se modificarão (serão renovados) no desenrolar subsequente e futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem quantidades imensas, ilimitadas de sentidos contextuais

esquecidos, mas em determinados momentos do desenrolar posterior do diálogo eles serão lembrados e receberão vigor numa forma renovada (num contexto novo)” (2009, p. 53)

O diálogo é, portanto, a condição essencial da interação entre dois ou mais enunciados e, assim o é para a constituição dos sujeitos também. Ele está imbricado na concepção de linguagem do Círculo como princípio constitutivo, uma vez que ela é a base para as relações entre os sujeitos, sendo que esses só se relacionam com o mundo por meio de uma linguagem semiotizada, representada, uma vez que o sujeito não acessa a realidade diretamente.

Diálogo e enunciado ocupam uma relação de interdependência que, segundo Marchezan (2006, p. 117), o sujeito, ao enunciar, apresenta o seu enunciado de maneira acabada, permitindo, assim, que uma resposta, em forma de enunciado de outro sujeito, surja. Entretanto, esse acabamento do enunciado é relativo, pois ele é parte de um diálogo social mais amplo, extenso e dinâmico. Ressaltamos, ainda, que este acabamento é estético, uma vez que pela sua possibilidade de gerar outros enunciados e não finalizar uma questão em si, os enunciados são abertos e passíveis de respostas-futuras (assim como foram – e são – respostas do passado). Por meio do diálogo, temos marcado, discursivamente, o contexto em que ele foi não só elaborado, como transmitido. O enunciado dialógico é uma unidade de comunicação da linguagem que, devidamente contextualizado, opõe-se às unidades frasais da língua, uma vez que traz, para o seu interior, as noções de sujeito, tempo e espaço.

4.2. Signo Ideológico

Em “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, a questão central levantada por Bakhtin/Volochínov é a respeito de, em que medida, a ideologia determina a linguagem, uma vez que o signo e a enunciação são de natureza social (2014, p. 13). Para tanto, um primeiro embate é feito em relação a questão do próprio signo, pois, diferente do pensamento de Saussure, Bakhtin/Volochínov possuía uma outra concepção do que é o signo, que vai além do significante/significado e abarca a questão do ideológico. O Círculo entende que “[...] a linguística unificante de Saussure e de seus herdeiros [...] faz da língua um objeto abstrato ideal, que se consagra a ela como sistema sincrônico

homogêneo e rejeita as suas manifestações (a fala) individuais” (2014, p. 14).

Por sua vez, o Círculo concebe o signo valorizando justamente a fala, afirmando a sua natureza social/coletiva, e não individual. Bakhtin/Volochínov (2014) diz ser a palavra o signo ideológico por excelência, e, todo signo sendo ideológico, pois está indissolúvelmente ligado à uma situação social, é um reflexo das estruturas sociais em que nele estão as marcas do diálogo social.

É a palavra que veicula, de modo privilegiado, a ideologia, e que também serve como “indicador” das mudanças que ocorrem na sociedade. Ainda, uma mesma palavra é capaz de possuir diversas valorações e de transmitir diversos conteúdos ideológicos, dependendo de quem, quando, como e onde é enunciada. Nesse sentido, a palavra funciona como “agente e memória social” e “são tecidas por uma multidão de fios ideológicos, contraditórios entre si, pois [...] se constituíram em todos os campos das relações e dos conflitos sociais” (MIOTELLO, 2005, p. 172).

A respeito do signo, tem-se, ainda, que “tudo o que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo [...] tudo o que é ideológico é um *signo*” (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], 2014, p. 31 – grifos do autor). Não há nenhum tipo de neutralidade na circulação do signo, portanto, ele é o material necessário para que exista a ideologia, pois “o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos [...] ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico” (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], 2014). Portanto, refuta-se a noção de que existe qualquer tipo de neutralidade na circulação das valorações e ideias por meio dos enunciados, em um determinado grupo social, uma vez que o signo não só está repleto de ideologias, mas também o reflete e o refrata.

Em “A Noiva Cadáver”, observamos uma cena em que Victor, treinando para a cerimônia de casamento com a Victoria, insere o anel – a aliança – em um galho seco, e ao finalizar o ato, Emily surge em sua frente, já como sua esposa. Por meio disso, podemos observar o caráter ideológico de um signo perante as valorações de um grupo social, que concebe o objeto anel não como um mero ornamento de bijuteria na mulher (ou no homem), mas significa a sua união – a aliança – entre eles, marcada, ideologicamente, pela inserção do anel.

A respeito da ideologia, o Círculo parte de questões que já eram aceitas pelo marxismo oficial (a ideologia como “falsa consciência”), mas, destrói e reconstrói parte dessa concepção (pelo método dialético-dialógico) que visualizava apenas a ideologia oficial, colocando, então, a ideologia do cotidiano ao lado daquela primeira

(MIOTELLO, 2005, p. 168). A concepção de ideologia (oficial) entendida por Marx referia-se a um mascaramento da realidade do proletário em função do proletariado, pretendendo manter a ideologia oficial já estabelecida, no sentido em que mantinha a divisão de classes já existente, mantendo as classes.

A ideologia oficial é caracterizada como dominante e, no que tange à concepção de Marx, busca uma concepção única de mundo. É um nível em que “[...] circulam os conteúdos ideológicos que passaram por todas as etapas da objetivação social” (MIOTELLO, 2005, p. 174). A ideologia do cotidiano é constituída por meio dos encontros casuais e fortuitos do cotidiano, é o “[...] nascedouro mais primário da ideologia, e onde a mudança se dá de forma lenta [...] (pois) os signos estão diretamente em contato com os acontecimentos socioeconômicos” (MIOTELLO, 2005, p. 173-4). Para Marx, a ideologia ocorria por meio da economia, para o Círculo de Bakhtin, por meio da linguagem, uma vez que ela é entendida sob a perspectiva social e, assim, não podemos pensá-la como apartada da sociedade, mas, sim, como parte constitutiva e essencial.

O estudo dos signos ideológicos, nesta pesquisa, contribui para compreendermos as relações dialógicas entre as obras fílmicas selecionadas como *corpus*, dado que, ao compreendermos um signo como ideológico, em que existe não só o reflexo de uma realidade, mas também um fragmento material dela, identificamos as ideologias sob as quais os sujeitos heroicos, Jack e Emily, e os grupos nos quais estão inseridos e socialmente organizados, são submetidos e carregam entre si, assim como as valorações sociais que permeiam as relações, no sentido de construção de sentido por meio da linguagem.

Ao concebermos as festividades, um tema comum às duas obras, como manifestações contextualizadas socialmente, isto é, repleta de valorações não só criadas pelos sujeitos, mas também mantidas e transmitidas entre e por meio deles, compreendemos as valorações às quais os sujeitos estão submetidos, e entendemos que o casamento, por exemplo, colocado como parte constitutiva da trama de “A Noiva Cadáver” não é só uma celebração da união de duas pessoas que se amam, mas é, acima de tudo, uma obrigação imposta à maioria das mulheres, de modo que, à certa idade da vida de uma mulher, não estar casada significa ser “menos” mulher ou desempenhar “menos” o seu papel de mulher, esposa e mãe dentro de uma dada sociedade, tal qual está marcado na obra, uma vez que a meta de vida (ou morte?) de Emily é se casar, independente de quem seja o marido, pois é só o título, socialmente, que importa para

ela .

É por meio do signo ideológico, portanto, que temos a realidade refletida e refratada dentro das obras em questão, sendo a vida a matéria poética da qual se serve a arte para as suas mais diferentes produções. Por isso, a contextualização da obra interna e externamente faz-se necessária, para que tais questões ideológicas possam ser melhor marcas e compreendidas ao longo do estudo pois, por exemplo, entendendo o *Halloween* como uma festividade tipicamente estadunidense, em um enunciado produzido por um estadunidense, nos Estados Unidos, a valoração é diferente da valoração que chega ao ser transmitida em um outro local, como o Brasil, que não possui as mesmas condições de recepção de que dispõem os Estados Unidos.

Não se encontram definições prontas e acabadas dos conceitos estudados pelo Círculo, entretanto, Volochínov, no texto “Que é a linguagem?” (1930), apresenta uma única definição de ideologia, de forma clara e direta:

Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio das palavras [...] ou formas sígnicas. (Voloshinov *apud* Miotello. 2005, p. 169)

Logo, não cabe associar o ideológico à uma questão simplória de falsa consciência ou de subjetivismo. Antes, a ideologia está associada ao “[...] universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia [...] todas as manifestações superestruturais” (FARACO, 2009, p. 46), de modo que, na significação dos enunciados – lugar em que o signo ideológico toma materialização – existe sempre um posicionamento social valorativo, logo, todo enunciado é sempre ideológico em dois sentidos, pois, em suma,

qualquer enunciado se dá na esfera de uma das ideologias (i.e., no interior de uma das áreas da atividade intelectual humana) e expressa sempre uma posição avaliativa (i.e., não há enunciado neutro [...]). (FARACO, 2009, p. 47)

Os estudos do Círculo ainda abordam a questão do reflexo e da refração ao que concerne ao signo. Ele possui uma realidade que lhe é externa. De acordo com Faraco (2009), os signos não apenas refletem, como também refratam o mundo. Bakhtin/Volochínov (2014) entende que “um signo não existe apenas como parte de uma realidade, ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade,

ser-lhe fiel, ou aprendê-la de um ponto de vista específico” (p. 32). Refletem no sentido de não serem apenas um decalque desse mundo, uma cópia simplória e direta. e refratam, pois, com esse signo, não apenas se descreve o mundo, mas também se constrói diversas e outras interpretações sobre ele, de modo que a refração constitui outras valorações que são “agregadas” a um dado signo, mudando o seu sentido primeiro, uma vez que posto em uma outra situação.

Dentro do universo dos signos, Miotello (2005) diz que além da dupla materialidade (o sentido físico-material e sentido sócio-histórico), o signo “[...] ainda recebe um ‘ponto de vista’, pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo” (p. 170), de tal modo que a instância do ponto de vista, o lugar valorativo e da situação são determinadas sócio-historicamente, sendo a linguagem o “[...] lugar mais claro e completo da materialização do fenômeno ideológico” (p. 170). Dessa forma, o signo ideológico apresenta a realidade por meio de um lugar valorativo, carregando em si essas valorações, sejam da ideologia oficial e/ou a do cotidiano.

Esse “ponto de vista”, vale ressaltar, não diz respeito à individualidade do sujeito, pois como sujeito, ele está situado em um tempo-espaço e, conseqüentemente, rodeado de valorações que não suas, mas que ele as apropria, internaliza, para si, e por meio dela pensa e age (n)o mundo. Então, mesmo que uma dada valoração seja veiculada/materializada por um sujeito, não significa que tal valoração seja dele única, mas, sim, que seja de um coletivo, que dispõe sobre essa ideologia forças atuantes e conflitantes entre si.

Entendemos, assim, o trabalho (no sentido estético) que Burton realiza com as obras dentro de sua produção, principalmente a respeito do conteúdo temático, que tem a sua origem na vida. Os temas existem na vida e servem de matéria poética para a sua estética, e ao tomá-los na sua aceção do desajuste, da anormalidade e do monstruoso, ele não só reflete um “ponto de vista” que dialoga com determinado grupo social, pois faz parte dele, como também o “refrata”, no modo pelo qual dá o acabamento estético, mas também por “suavizar” ou “acentuar” certas questões dentro deste tema e que faz com que conflitos ideológicos sejam gerados por meio da identificação (ou não) com as tramas e as personagens.

Isto é, da superestrutura, Burton reelabora uma valoração tomada de dentro da infraestrutura, e após a sua elaboração, ele “devolve” (como um enunciado estético) tal conteúdo e faz, assim, com que surjam respostas a esse enunciado, de modo que elas também serão incorporadas pela superestrutura em uma próxima elaboração, e este

movimento dialógico entre superestrutura e infraestrutura é constante, pois o sujeito, ao consumir uma obra, não se limita ao silêncio e à neutralidade do consumo, mas, ao contrário, gera, por meio dele, respostas valorativas, de recusa, de renúncia, de aceitação ou de concordância, porque o sujeito é quem responde ativamente a tudo aquilo que o circunda e o constitui como tal, uma vez que o domínio do ideológico é também o local onde o signo se encontra, pois ele possui valor semiotizado (de representação) dentro da realidade.

O Círculo trata a ideologia conforme a realidade semiotizada, isto é, representada, por meio da palavra verbal (preferencialmente, mas não deixa de dar espaço para que outras possibilidades de estudo, como os da linguagem visual e vocal/musical apareça), uma vez que é ela que está presente nas mais variadas relações de comunicação, sendo assim, ela é “[...] o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais” (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], 2014, p. 42 – grifo do autor), pois ela se constitui como o meio no qual são produzidos lentas acumulações quantitativas de mudanças ainda não consideradas com a qualidade ideológica.

Ainda, é por meio da palavra, caracterizada como signo ideológico, que são veiculados os índices valorativos contraditórios em que ocorre a luta de classes distintas, pois, por meio dela é que podemos observar as transformações dos signos em determinado grupo social, uma vez que o sentido semântico pode divergir, de acordo com os índices valorativos do grupo em que está inserido, mas o aspecto formal se mantém. A palavra, da qual o Círculo fala, recusa a concepção estritamente formal do termo, vista sob a perspectiva fonológica, semântica ou morfológica simplesmente. Mais do que isso, por ser incluída no social, ela é um meio de embate ideológico, em que valorações podem ser observadas, pois é por meio de tais valorações que podemos observar a palavra (o signo ideológico) no plano social.

4.3. Sujeito(s)

Lidamos com um sujeito que é constituído por meio e a partir da linguagem, um ser social composto e compositor de enunciados, que é “eu” e “outro” ao mesmo tempo, e que, por isso, se comporta de maneira responsiva e responsável em relação aos seus enunciados, os seus atos. A posição que o sujeito ocupa nos estudos bakhtinianos é tão relevante quanto qualquer outra, uma vez que para pensar tais questões é necessário

pensar também o seu lugar sócio-histórico na realidade – onde e quando ele enuncia (o tempo e o lugar – cronotopo) e pensar os atravessamentos que outro(s) sujeito(s) incidem sobre a sua existência, considerando que estes sujeitos não são alheios às ideologias, como nem o próprio sujeito em questão o é, além de não perder de vista que o sujeito não só é modificado pelas ideologias que o circundam, como ele mesmo é um produtor das mesmas, uma vez que responde ativamente a tudo o que o circunda.

Temos, portanto, um sujeito social, constituído como parte de um todo, que não pode ser entendido isolado dele, uma vez que não é possível concebê-lo alheio às suas condições de produção como sujeito, isto é, o tempo e o espaço em que existe. Ainda que sejam diferentes em suas características particulares, as noções de “eu” e “outro” estão correlacionadas. O sujeito bakhtiniano é constituído por meio da linguagem, não apenas por suas ações discursivas, mas também por todas os índices valorativos que o interpelam durante toda a sua vivência, de modo que comporta pensar, por isso, em um sujeito que é situado dentro de sua realidade, pois a sua contextualização histórica muito diz acerca das valorações que o cercam o constituem como tal, um sujeito de linguagem.

A questão da cronotopia e da exotopia é entendida como uma relação espaço-temporal, embora não seja, meramente, sinônimo de tempo-espaço. O cronotopo é composto do pequeno e do grande tempo, é individual e coletivo ao mesmo tempo. Diz respeito ao momento e ao local de produção de um enunciado, em que ideologias são materializadas. Já a exotopia é o olhar deslocado do “outro” sobre o “eu”, com as perspectivas e experiências de um incidindo sobre a constituição do outro, entretanto, sem que, de fato, um ocupe o lugar do outro, uma vez que não é possível ocupar o mesmo local, o tempo e espaço de um outro de maneira integral e efetiva.

A cronotopia possui mais incidência de tempo do que de espaço, e com a exotopia ocorre o contrário, o espaço é maior em detrimento do tempo, uma vez que este último envolve a noção de deslocamento, de movimento. Ainda, a noção de exotopia é muito cara ao pensarmos em uma produção de um autor-criador, sendo assim mais voltada para a criação, ao tentar com que incida sobre o “eu” o olhar do “outro” para que este possa intervir, após tomar a sua posição. Na relação de autor-criador, por exemplo, podemos pensar em Burton com um olhar exotópico sobre si mesmo diante de sua produção, isto é, o autor-pessoa “descolando” o seu olhar para a sua criação de modo a compreendê-la em sua totalidade constitutiva.

Nesse sentido, o “eu” é constituído pelo “outro”, em uma relação de alteridade.

Assim como o “eu” tem um modo particular de relacionamento com esse “outro”, ele também tem com o próprio “eu”, de forma que

tanto eu tenho observações a fazer quanto meu *outro* terá sobre mim. A relação *eu-outro* é, então, construída a partir das referências que temos e do lugar de onde enxergamos o nosso outro.

De nossa posição única e de nosso olhar carregado de valores, podemos nos relacionar com o nosso outro em uma espécie de gradação que faz com que nos voltemos mais para nós mesmos ou mais para o nosso outro. (NIGRIS, 2013, p. 202-3 – grifos da autora)

Ainda que seja possível deslocar o olhar do “eu” para incidi-lo sobre o “outro” e depreender ao máximo a sua experiência, isso sempre será feito a partir da vivência individual e particular do “eu”. Bakhtin (*apud* Nigris), diz que a vivência que o “eu” tem do “outro” é totalmente diferente da que o “eu” tem do próprio “eu”. Um sujeito se constitui por meio de seu(s) outro(s), e dele(s) depreende visões e valores do mundo e da “realidade” social que são caras a esses outros, entretanto, de forma a nunca, de fato, chegarem a se fundir em um único sujeito. É da posição única e a partir de um olhar repleto de valores, segundo Nigris (2013), que o “eu” tende a criar um movimento que vai em direção ao outro, tornando-se, então, o “eu” desse “outro”.

O “eu” possui uma certa incompletude, pois é só o “outro” que é capaz de concluí-lo, pelo seu excedente de visão. Não podemos nos contemplar por completo, entretanto, o(s) nosso(s) outro(s) pode(m), e o mesmo fazemos com ele, ao incidirmos nossos olhares sobre eles. É nessa relação entre sujeito(s) que podemos compreender as valorações pelas quais passa cada um, uma vez que no movimento de alteridade, um transmite para o outro suas perspectivas a partir de concepções ideológicas.

Nesse sentido do sujeito incompleto é que analisamos os heróis de cada obra fílmica, Jack e Emily, em relação de constituição a partir de seu(s) outro(s). O que falta, para cada um deles, durante a trama, é o excedente de visão, que é capaz de compreender uma determinada situação em sua completude, diferente do olhar de quem está “de dentro”, que observa os fatos com certas limitações, sejam elas quais forem.

Sally, na cena em que tenta avisar Jack sobre os perigos que seu plano de roubar o Natal envolvia, pouco antes dele partir ao “Mundo Real” para concretizar o seu desejo, demonstra não só uma capacidade crítica aquém, como também um olhar deslocado – o excedente de visão – da situação trazida por Jack, aceita por todos os

outros habitantes, mas contestada só por ela.

Assim como Victor, que fez parte do processo de metamorfose de Emily ao longo da trama e, portanto, incidiu sobre ela um olhar que faltava para que ela, enfim, compreendesse as valorações ideológicas às quais ela, de forma insistente, se submetia, tentando chegar à um padrão que não dizia respeito a quem ela verdadeiramente é. O sujeito não só é constituído por seu “outro”, como por ele é alterado, a todo instante, durante suas trocas sociais. Segundo Nigris (2013), é do ponto único que ocupamos que olharemos e criaremos uma relação com o “outro”, vista que a nossa posição, ocupada por nós e por mais ninguém, é única e irrepitível, dentro do processo de constituição.

O olhar exotópico do “outro” sobre o “eu”, portanto, é uma das formas de constituição do sujeito, não significa ser a única. O excedente de visão não implica uma noção que pode partir só do “outro”, mas pode ser um movimento interno, do “eu-para-mim”, em que a contemplação da situação é feita de dentro de si mesmo. Isso nos leva a pensar o sujeito bakhtiniano, portanto, em como, pelo menos, três: o “eu-para-mim”, o “eu-para-o-outro” e o “outro-para-mim”. Entretanto, visamos ressaltar eu tais formas de constituição do sujeito não significam serem harmônicas, uma vez que ocorrem por meio do embate, que se dá entre enunciados, que materializam as ideologias e revelam as identidades que se constituem por meio delas.

Todas essas formas envolvem o excedente de visão, em que é preciso sair de sua posição socioavaliativa, para ocupar o lugar do “outro” e, assim, compreendê-lo em sua completude – isso se aplica ao “eu-para-mim”, uma vez que o sujeito pode ter sobre si mesmo visões outras e essas, ainda, podem constitui-lo como tal. Ainda que vivenciemos a experiência de um “outro”, a fazemos de nossa vivência individual e particular, de modo que o “eu” não ocupa o mesmo tempo e espaço que o “outro”, sendo que esse movimento não cria uma conclusão, no sentido de solução, mas é um produto de novas valorações a cada vez que a constituição do sujeito ocorra por seus “outros”.

Por exemplo, o “eu-para-mim” é o Jack e a Emily para eles mesmos, em Tim Burton. O Jack que se vê fatigado da mesma celebração monótona de todos os anos e que busca sair desse movimento contínuo e repetitivo que o aborrece, e busca em outras celebrações, a alegria que deveria existir na festividade que lhe diz respeito. Assim como o é a Emily que tem internalizado dentro de si uma mulher que precisa ir atrás do casamento para conseguir ser, enfim, feliz, uma vez que ela, sem o casamento, não consegue se enxergar feliz. Os sujeitos de Burton são, em sua maioria de constituição

do “eu-para-mim”, sujeitos insatisfeitos consigo mesmos e com suas condições atuais. São sujeitos que visam romper com o modo de vida que levam, e isso vem marcado por meio da trajetória pela qual esses heróis passam dentro da trama, uma vez que, do início ao fim, eles perseguem uma condição diferente da qual iniciaram a trama.

Assim também existe o “outro-para-mim” como parte constitutiva do sujeito, isto é, o modo como o “eu” enxerga – e constitui – os “outros” que fazem parte da sua realidade social e também o modificam enquanto sujeito. Em Burton, vemos essa relação marcada por todos os sujeitos que habitam a cidade do *Halloween*, em especial, Sally, para Jack. E Victor e todos os sujeitos do “Mundo dos Mortos” para Emily, uma vez que são estes os sujeitos com os quais os heróis de cada trama se relacionam e se constituem.

Geraldi (2010), a partir da leitura das obras do Círculo, expõe algumas noções sobre sujeito que, não necessariamente, são tratadas pelo Círculo, mas possuem seu fundamento nele, como o sujeito responsável, o consciente, o respondente, o incompleto, inconcluso e insolúvel e o datado. De todos eles (que são, afinal, faces de um só) o que se aproxima da visão trabalhada por nós é o de “sujeito incompleto, inconcluso e insolúvel”, pois ele tem marcadamente, em si, as relações espaciais entre o “eu” e o “outro”. O conceito de exotopia foi cunhado, pelo Círculo, para dar conta do acabamento do herói dado pelo autor, assim como exemplificamos, brevemente, acima, na questão do autor-criador, mas tais noções também servem e são utilizadas para analisar as relações de alteridade na constituição dos sujeitos.

4.4. Carnaval

Bakhtin (2013), em “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”, busca uma devida valoração da obra de Rabelais, e, para tal, desenvolve um estudo sobre a cultura cômica e popular da Idade Média e do Renascimento, com o objetivo de caráter teórico, no sentido da natureza ideológica profunda dessa cultura, especificando que é a obra de Rabelais, em si, o objeto específico deste trabalho, servindo a cultura de aparato, não de foco. De forma que o carnaval é um terceiro modelo criado por Bakhtin para compreender os romances nesse estudo.

Segundo Bernardi (2009, p. 78), Bakhtin evidencia o carnaval não enquanto um espetáculo como forma cultural específica, mas, sim, como uma cosmovisão de

tamanho poder capaz de captar o que é a energia popular, sendo possível falar de um sujeito coletivo. Entretanto, essa visão bakhtiniana é utópica, de certa forma, pois a concebe como uma energia inerente ao sujeito. O carnaval é um estado de mundo, em que imperam o renascimento e a renovação, do qual participa cada sujeito. É uma festa popular universal que ocorre em um local público em um momento de liberação das relações hierárquicas de poder, rompimento das regras, privilégios, preconceitos e seriedade, com o caráter de confraternização e humor, fazendo, então, com que esse espírito carnavalesco seja capaz de subverter a normalidade. Bakhtin (2013), ressalta que o carnaval é a segunda vida do povo, vida essa festiva, em que o povo não só assiste, mas também a vive, “[...] uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*” (p. 06 – grifo do autor).

Dessa maneira, temos a noção de que a carnavalização é o meio pelo qual uma ordem social vigente é rompida (normalmente, de caráter tradicional e hierárquico). O cânone é destronado por meio da chegada do novo, que é revolucionário e abolicionista.

Ao que tange aos grupos dominantes e a sua relação com o carnaval, esse último era “[...] uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente” (BAKHTIN, 2013, p. 8), em que eram abolidas as relações hierárquicas de poder e os privilégios e, tal abolição, visava consagrar a igualdade,

onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (BAKHTIN, 2013, p. 9)

E foi justamente essa eliminação provisória da hierarquia, pontua Bakhtin, que permitiu a criação, na praça pública, de um tipo diferente de comunicação, antes, inconcebível em situações normais do cotidiano, uma vez que a ideologia oficial não dava margem para esse tipo acontecimento. Assim, foram elaboradas formas novas e especiais do vocabulário da praça pública, sem distanciamento e restrições entre os sujeitos da comunicação. É por este motivo que “[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 2013, p. 10), pois essa segunda vida do povo foi construída como forma de paródia da vida cotidiana ordinária.

Portanto, foi o espírito carnavalesco que “[...] possibilitou o diálogo entre dois

mundos, que de outra maneira estariam irremediavelmente separados” (BERNARDI, 2009, p. 78). Na praça pública, não há mais o temor, mas, sim, o riso, que liber(t)a e subverte. Ele “demole o medo e a piedade perante um objeto”, constituindo assim “um favor vital para se estabelecer aquele pré-requisito para o destemor” (MORSON; EMERSON *apud* Bakhtin, 2008, p. 460).

Na distinção feita com a festa oficial, esta olhava sempre para o passado, para Bakhtin (2013, p. 08), visto que ela é que servia como consagração da ordem social já existente. Ela privilegiava a estabilidade e a vigência da normalidade, a imutabilidade e perenidade das regras que regiam o mundo em suas mais variadas esferas, as hierarquias, os valores, as normas e os tabus religiosos, os políticos e as morais correntes.

Na criação das realidades paralelas de Burton, em especial de “A Noiva Cadáver”, temos essa noção carnavalesca de conceber o mundo, uma vez que as normalidades são questionadas, pois ao fazer a inversão dos mundos, coloca-se os vivos como mortos, e os mortos como vivos e, assim, Burton não só opera questões consideradas tabus, como inverte essas concepções canônicas.

Por meio de um mundo carnavalizado, isto é, às avessas, é que Burton coloca em cena os questionamentos sobre a normalidade, o monstruoso, e as valorações do que é bom ou mal. No “Mundo dos Vivos”, marcado pela rigidez da tradição e da hierarquia, em tons variantes de cinza (materializado por meio das cenas), os sujeitos que nele habitam são insensíveis, grosseiros, interesseiros e quase “não-humanos”, tamanha falta lhes faz a bondade e o amor em suas vidas.

Esse mundo marca tudo o que Burton busca subverter com o mundo às avessas, o “Mundo dos Mortos”, local que, pelo o que seu nome indica, deveria existir a tristeza e a solidão, mas que, ao contrário, por meio da carnavalização, é onde operam as inversões dos padrões sociais vigentes, em que o que é monstruoso, anormal e deslocado ganha a cena – agora, marcadamente colorida, em tons vivos de roxo e verde – e subverte a noção do que é “bom” e “mal” por meio dos sujeitos que nele habitam, em sua maioria, caveiras – que são mais vivas do que os próprios sujeitos, dada a condição de bondade e amor que observamos em seus atos, além da ruptura com o eu é hierárquico, visto que, como mortos, ali todos são iguais, sem que um sujeito seja subalterno, inferior ou menor do que outro.

A tentativa carnavalesca de sair do convencional é o que o Círculo considera como revolucionário, ao quebrar com a ideia de “canônico” e colocar, em seu lugar,

uma figura nova, carnavalizada, cheia de valorações outras que não as encontradas até então. Isto é, a convenção de que a vida provém dos vivos e a morte provém dos mortos é subvertida, quando os mortos ganham caráter de maior vivacidade do que os próprios vivos, que agem como se já estivessem mortos (no sentido “negativo” do termo, como um sujeito que nada mais pode fazer, pois já não dispõe mais da vida – diferente do morto de “A Noiva Cadáver” que, ainda, vive!). Para Bakhtin (2013),

o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (p. 8-9)

Dentro dessa concepção carnavalesca, de abolição do velho e renovação por meio do novo, temos o corpo grotesco, voltado ao natural, ligado ao chão e à terra, pois entende o sujeito (o homem) como se ele fosse o próprio universo, como parte integrante e constitutiva de algo maior. De acordo com Clark e Holquist (2008, p. 319), “assim como o carnaval representa a intertextualidade de ideologias, oficiais e não-oficiais, do mesmo modo o corpo grotesco projeta em primeiro plano a intertextualidade da natureza”. Ambas as noções, de carnaval e de grotesco, mergulham na ambivalência da certeza/incerteza, assim como a máscara de Jano, que possui duas faces, portanto, uma imagem da ambiguidade. É essa ambiguidade que permite a Bakhtin “cartografar a relação entre expressão corporal e expressão verbal, (visto que) o carnaval dispõe não só de seu próprio espaço e tempo, como também de suas próprias práticas de linguagem” (p. 319).

Sobre o grotesco, em especial, manifestado por meio do corpo grotesco, temos as personagens de Burton, em geral, como características ao que é típico dessa categoria, como representantes de algo que incomoda e desconforta, pois é algo diferente do que estamos habituados a ver. Não só existem os humanos em suas obras (como forma de conferir trato de corrupção, maldade e sentimentos ruins), como caveiras, bruxas, demônios e vampiros, que ganham trato humano, ao se confrontarem com os dilemas tipicamente humanos.

Além desses, o corpo de Emily, a noiva cadáver, é considerado um corpo grotesco, aberto e inacabado, despedaçado e em processo de apodrecimento da carne,

seus ossos são visíveis à olho nu. Assim como o dos habitantes do “Mundo dos Mortos” e dos habitantes da Cidade do *Halloween* também o são e que, segundo as noções do Círculo, diferenciam-se de forma clara das imagens de vida cotidiana, justamente pelo seu caráter peculiar à habitualidade. O grotesco

são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica” [...] São imagens que se opõem às clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (2013, p. 22)

Dessa forma, é um corpo eternamente incompleto. Essa imagem de um corpo grotesco se dá, portanto, em relação a um corpo não-grotesco, sendo entendido como grotesco por um determinado grupo, em um determinado sentido. Assim, tomamos as caveiras, as bruxas, os vampiros e os demônios como figuras grotescas pois as contrastamos com os sujeitos humanos, tal qual o conhecemos. Essas duas noções são vistas em relação de embate, pois se tencionam no que diz respeito não só às suas caracterizações físicas (humano X monstro), mas também pelos valores que norteiam as suas vidas, sendo mais importante a bondade, cumplicidade e amor para os que já estão mortos do que para os que estão vivos. Disso, resulta, por meio da carnavalização, a nossa relativização do que é o monstruoso e para quem o é.

Ao contrário da desigualdade presente nas festas oficiais, o carnaval concebia todos como iguais e reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição social (BAKHTIN, 2013, p. 9). Dessa forma, ao voltarmos nossos olhares para o carnaval, compreendemos, como parte constitutiva do nosso *corpus*, o “Mundo dos Mortos”, de “A Noiva Cadáver”, como um local propício à carnavalização, em que são abolidas todas as relações hierárquicas, ainda presentes, no “Mundo dos Vivos”. O riso, no mundo carnavalesco, é geral. Ele não só é patrimônio do povo, como é universal (assim como o corpo grotesco) e atinge todas as coisas e as pessoas. Ele é ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2013, p. 10).

A carnavalização choca ao tirar a ordem pré-estabelecida do mundo. Entretanto, nem toda inversão significa a presença de carnavalização. O tema da morte na obra de Burton, por exemplo, é renovadora, ao mesmo tempo em que inverte a noção do

clássico vigente, uma vez que rompe com a concepção ocidental e possuímos da morte, de que ela é um fim absoluto e de que, após ela, não há mais nada, relegando os nossos entes queridos à uma condição eterna de inexistência. Assim, quando Burton coloca a morte como renovadora da vida, ele carnavaliza a visão que possuímos, pois propõe uma outra abordagem de um tema considerado, até hoje, tabu, nos mais diferentes grupos sociais.

5. Análise da arquitetura burtoniana

Dividimos a análise das obras em três itens, sendo o item 5.1 voltado para a constituição dos sujeitos heroicos de cada animação⁸⁰ em relação de alteridade com o seu “outro”, dentro de cada obra e entre elas. O item 5.2 é voltado para a análise dos mundos e tempos particulares materializados em cada uma das obras, pois, assim como os “outros” do sujeito, eles também os constituem, uma vez que o sujeito está, de alguma forma, situado em um tempo e em um espaço, sejam eles marcados no enunciado explicitamente ou não. No item 5.3 voltamos nossos olhares para a arquitetura burtoniana, constituída não só pelos enunciados elencados como *corpus* desta pesquisa, mas também por outros, que nos auxiliaram a chegar até (e caracterizar) o estilo burtoniano de produção, constituído pela forma, conteúdo temático e material.

Por meio dessas categorias de análise, pudemos compreender a sua produção como dialógica e respondente não só a outros enunciados fora da sua arquitetura autoral, que circulam a partir, por meio e anterior a eles, mas também a enunciados do próprio autor-criador com diferentes acabamentos estéticos.

Analisamos, nesta pesquisa, portanto, a composição arquitetônica de Burton, ao que tange a sua inserção axiológica na/da vida, uma vez que se trata de enunciados realizados por um sujeito – autor-criador – situado de maneira cultural, social e histórica em uma dada realidade, o que faz com que, por meio dos sujeitos de cada obra se materializem, a partir de signos ideológicos, as valorações encontradas em uma sociedade e em um tempo específicos.

Não trataremos as obras elencadas como *corpus* em subcapítulos, pois, no momento de análise, a nossa proposta é, justamente, concebê-las de maneira dialógica, salientando os aspectos comuns e contrastantes entre elas.

Primeiro, partimos da consideração de que o *corpus* se caracteriza como construções enunciativas verbo-voco-visuais. O termo “verbivocovisualidade” foi

⁸⁰ Optamos por trabalhar com os enunciados fílmicos na versão dublada (português) pois pensamos no significado que elas têm no Brasil, assim como o “reconhecimento” que Tim Burton têm aqui. Nossa justificativa para tal escolha concerne à dificuldade, para nós, em falarmos sobre as valorações estadunidenses, local de concepção e produção das obras, sem que tenhamos feito um estudo de campo específico acerca desse tema. No Brasil, também não faz parte do nosso objetivo de pesquisa pensar a recepção de tais obras, entretanto, conseguimos visualizar como algumas valorações estadunidenses são recebidas e absorvidas aqui, no Brasil, uma vez que o Dia das Bruxas, por exemplo, não é comemorado por parte o país, e o Natal o é, sendo que alguns elementos que fazem parte do Natal brasileiro, o tempo de calor (verão), não tem a ver com os pinheiros, os bonecos de neve que consumimos e são importados dos Estados Unidos.

cunhado por James Joyce, para tratar das dimensões da linguagem voltadas à poesia concreta. Na obra bakhtiniana, temos essa noção em “Problemas da Obra de Dostoiévski” (1929), na versão russa, mas, no Brasil, ela só chegou em 1992, por meio da obra “Estética da Criação Verbal”, mas não de forma amplamente divulgada e conhecida, pois, na versão traduzida por Paulo Bezerra, essa noção não aparece, uma vez que, como a tradução foi feita diretamente do russo, não consta no original, mas em uma versão póstuma.

A noção de verbivocovisualidade é o que nos permite pensar na constituição de sujeitos de uma obra fílmica, que se utiliza de outras materialidades que não somente a verbal. Pois o sujeito do qual falamos não é entendido só em seu aspecto verbal, mas também no não-verbal, que implica as dimensões vocal/sonora e também visual da linguagem. Os elementos concretos, como as imagens e os sons só podem ser subtraídos do discurso e do seu conjunto artístico de forma abstrata e artificial, pois integram uma unidade enunciativa, uma vez que se interpenetram e se condicionam mutuamente, em uma relação direta de dependência para a significação do todo. De tal modo, a forma arquitetônica e a forma composicional são elementos importantes para a “aplicabilidade” do termo de verbivocovisualidade, uma vez que elas revelam as escolhas do autor-criador.

Os elementos fundamentais para a análise dialógica do discurso, termo cunhado por Brait, são o sujeito, o tempo e o espaço. De tal forma, os sujeitos são não só o fio condutor da análise, como também são o ponto de intertextualidade/interdiscursividade entre as obras, pois é por meio deles que estabelecemos o diálogo da obra burtoniana. O princípio da análise recai sobre o herói de cada obra fílmica, pois o autor-criador, como função engendradora da obra, transmite por ele as posições axiológicas e socioavaliativas.

Ele não é a representação única de si mesmo, mas também do grupo no qual está inserido, portanto, os discursos por ele veiculados revelam não só o caráter individual, como o social também, pois, ao compreendermos o tema do desajuste social, do qual sofrem os sujeitos das animações, vemos não só no sentido particular, de cada um, mas também como uma questão de maior alcance, que tem a sua base em determinadas esferas sociais e, por isso, é carregada de posições ideológicas.

5.1. Os sujeitos-habitantes de mundos e tempos

Partindo da noção de sujeito em cada enunciado fílmico, temos Jack Esqueleto e Emily, os quais consideramos o herói de cada uma das histórias às quais pertencem, pois é em torno deles que as situações se desenvolvem. O sujeito bakhtiniano não é pautado no individual, ao contrário, ele é um ser social que interage por meio de linguagem, e é o resultado dessas relações sociais, em maior ou menor grau, com os outros que o compõem e fazem parte da sua constituição.

Ambos, de forma valorada, possuem uma caracterização em meio à sociedade na qual vivem, sendo, pelo menos, dois sujeitos: o “eu-para-mim” e o “eu-para-outro”. Ainda que a primeira característica pareça individual, o sujeito é ele para ele mesmo em face às valorações que o circundam no meio em que vive.

Jack é considerado o “rei do horror”, pois é tido como a figura central da comemoração do Dia das Bruxas, ocupando a posição que a abóbora iluminada tem na festividade estadunidense – principalmente – do *Halloween*. Já Emily é, como sugere o título do filme, “a noiva cadáver”, uma mulher que morreu, mas que, ainda, não abandonou a sua condição de noiva e busca efetivar seu matrimônio. Pensamos no sujeito em sua singularidade, segundo os títulos sociais que eles carregam e, conseqüentemente, os definem, assim como tratamos a questão deles socialmente valorados, pois estão em relação de alteridade com seu(s) outro(s), no caso, Sally para Jack, e Victor para Emily.

Jack Esqueleto, um sujeito caveira, na obra fílmica de Burton, é constituído em maneira de diálogo por Jack da Lanterna⁸¹, um sujeito da lenda irlandesa que ganhou fama ao enganar o próprio diabo, mas que não teve um fim tão esperto, uma vez que, negado tanto no céu quanto no inferno pela sua trapaça em permanecer habitando o mundo durante mais alguns anos, foi condenado a vagar pelo mundo, apenas com um pedaço de carvão que o servia de lanterna, não chegando, portanto, a um destino final (o céu ou o inferno).

Jack Esqueleto possui resquícios de Jack da Lanterna ao ser concebido como uma resposta futura desse outro enunciado. Suas semelhanças ocorrem, principalmente, no plano da linguagem visual, visto que Jack da Lanterna, ao virar uma figura típica do *Halloween*, é retratado no formato de uma abóbora iluminada, conforme figura abaixo:

⁸¹ *Jack o'lantern*, no original.



Figura 52 - Representação de Jack da Lanterna e Jack Skellington⁸²

A partir das figuras acima, temos a primeira imagem de Jack Esqueleto. No filme, ele aparece, inicialmente, com uma espécie de “fantasia” do Jack Lanterna, ao ter, no lugar de sua cabeça, uma abóbora, o símbolo da abundância, fecundidade e do alimento da imortalidade, para os taoístas (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2015):



Figura 53 - Jack, o rei do horror⁸³

⁸² Imagens disponíveis, respectivamente, em: <https://jillsbooks.files.wordpress.com/2011/10/jack-o-lantern1.jpg> e <http://rockntech.com.br/wp-content/uploads/2013/10/curiosidades-estranho-mundo-de-jack.jpg>. Acesso em: 04/08/2016.

⁸³ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:03:35.

No momento de sua chegada na celebração, os habitantes da Cidade do Dia da Bruxas cantam: “Venha aqui, não tente fugir (v. 49) / Todo mundo espera para se divertir (v. 50) / Jack esqueleto, vem todo de preto (v. 51) / Quando ele chega todo mundo canta assim: (v. 52) / Já é *Halloween*, mas não é o fim (v. 53) / Abram alas todos que o Jack vai passar (v. 54) / Nosso Jack é o “rei do horror” (v. 55) / Damos um viva para o nosso rei (v. 56)” e, então, ele ascende da fonte e temos a sua imagem, pela posição da câmera, focada de cima para baixo, como Jack, o “rei do horror”. Ele está em uma posição superior, acima de toda a população da Cidade do Dia das Bruxas, abaixo dele, aplaudindo-o, inclusive Sally, que o olha, distante, de maneira admirada (figuras abaixo):



Figura 54 - Jack recebendo os louvores⁸⁴

⁸⁴ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:04:12.



Figura 55 - Jack em posição de superioridade à cidade⁸⁵



Figura 56 - Sally aplaudindo Jack⁸⁶

Temos a primeira noção de quem Jack é para a Cidade do Halloween, o “rei do horror”, pelo conteúdo expresso na canção e por meio do visual, visto que todos o veneram por quem ele é e pelo que ele representa no Dia das Bruxas, bruxas e vampiros

⁸⁵ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:04:25.

⁸⁶ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:04:19.

o exaltam: “Você é pavoroso, Jack!” (00:04:52 a 00:04:54), “Você é o sonho de toda bruxa” (00:04:57). O prefeito da cidade o parabeniza e reforça a sua importância para a festividade: “Obrigado, Jack, sem a sua brilhante liderança...” (00:04:48 a 00:04:50), o que entendemos que nada seria feito, uma vez que o prefeito da cidade não age a não ser por meio das ordens que recebe de Jack⁸⁷.

O caráter narcísico de Jack é percebido desde o início, assim como o dilema que ele vive pois, mesmo se considerando o melhor na função que desempenha, a repetitividade o desanima. No que tange ao seu narcisismo, temos o sujeito “eu-para-mim” que, embora seja individual é, sobretudo, coletivo e social, uma vez que ele se considera o melhor no que faz pois outras pessoas o caracterizam e o exaltam assim. Do contrário, não seria possível vê-lo exaltando a si mesmo e ao trabalho que faz se não tivesse um respaldo e uma resposta dos seus outros que o constituem como tal.

Após celebrado o Dia das Bruxas, Jack retira-se de maneira sorrateira e, por meio de seu lamento, já embalado e introduzido melodicamente na cena na forma de uma música de fundo que embala o seu sentimento, até ganhar espaço e tornar-se a voz do próprio Jack, demonstra a sua insatisfação ao estar preso na Cidade do Dia das Bruxas, pois sente que não pertence mais àquele lugar, sendo que, em outro momento, já se sentiu como parte.

Ainda que ele tenha títulos nesse mundo em que está, colocando-o em uma posição privilegiada e de destaque, Jack não se vê em um momento tão glorioso como aparenta. Em um movimento de saída da cidade e do que ela representa (a condição/local de sua insatisfação), Jack está cabisbaixo e a sua postura como o maior sujeito da cidade dá lugar ao desânimo aparente (figura abaixo). Face à uma parabenização, ele responde: “É... acho que sim. Igual ao ano passado. E ao anterior. E ao anterior” (00:06:06 a 00:06:12).

⁸⁷ Trataremos disso adiante, quando pensarmos no mundo e no tempo habitados por Jack.



Figura 57 - Jack cabisbaixo⁸⁸

Embora lamente o dilema que vive, ele não deixa, mais uma vez, de se exaltar, e faz isso por meio do início da canção intitulada “O Lamento de Jack”: “Ninguém pode negar que no (v. 1) / Que faço eu sou o melhor (v. 2) / Meus talentos não preciso provar (v. 3) [...] Na escuridão, faço tudo com muita maestria (v. 5)”. A sua insatisfação e desajuste estão entoadas nos versos que seguem a sua própria exaltação: “Mas ano após ano é tudo igual, já não aguento esse festival (v. 8) / E, eu, Jack, o rei do horror, quero algo mais, algo superior (v. 9) / Eu sinto que bem dentro de mim, há uma dor que não tem fim (v. 10) / Lá fora bem longe do meu lar, meu coração quer me levar (v. 11)” . O seu tom de voz é melancólico, lento e arrastado ao falar de si mesmo.

Mesmo presente em mundo caracterizado como sombrio, não só pelos sujeitos que o habitam, mas também pela temática e pela valoração que envolve a festividade, Jack entoa: “A escuridão me invade assim, como uma dor que não tem fim (v. 19) / Eu sou um rei, com fama e poder (v. 20) / Que só queria não mais sofrer (v. 21)”, atribuindo outro sentido valorativo ao que, nos filmes de Burton, é entendido por escuro e sombrio. A escuridão de Jack, sobretudo, é manifestada no seu interior – e ganha coro e concordância de Sally, que o observa, com certa distância. A cidade inteira reforça a sua importância para o funcionamento da festividade, pois tudo gira em torno dele e ele sabe e concorda com isso, pois também exalta a si mesmo.

⁸⁸ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:06:05.

Entretanto, o “ser importante” para os outros e para si mesmo são duas questões diferentes para Jack, mesmo que ele seja o maior, ele também possui problemas como qualquer outro sujeito possa possuir. Ser importante (para os outros) não exclui a falta de importância para si mesmo e a vida que leva, e isso se revela quando o sujeito está em sua intimidade, regido pela solidão. Ser importante na frente dos outros, no momento da festividade, é mais fácil, pois o sujeito existe na relação com seu outro, e só quando algum outro diz que ele é. Sozinho, longe da festividade e da aparência, o que fica, é a essência do sujeito:



Figura 58 - Lamento de Jack⁸⁹

O lamento de Jack ilustra e entoa o dilema do sujeito, a sua vida é repleta de altos e baixos, embora os altos apareçam no convívio e nas relações sociais, pois o sujeito não revela as suas “fraquezas” a todos – que o consideram na mais alta das posições sociais – e o baixo, à sua intimidade, que revela o verdadeiro sentimento de solidão do sujeito.

O topo da montanha, que representa a sua ascensão e superioridade, o ponto mais alto atingido enquanto sujeito, também se transforma em uma rampa para a sua queda e representa o outro lado da fama, em que a sua tristeza é, de certa forma, exaltada, pois o seu narcisismo é proporcional ao seu sofrimento. A montanha é, como

⁸⁹ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:09:00.

um símbolo, o centro e o eixo do mundo, ao mesmo tempo (CHEVALIER/GHEERBRANT, 2015, p. 616). Dessa forma, compreendemos esse local como “adequado” ao posto em que Jack, perante a Cidade do Halloween, desempenha, e depreendemos dele, ainda, o caráter ambivalente, pois ele é, como uma montanha-russa, queda e ascensão, tal qual a vida e os dilemas de Jack:



Figura 59 - Queda de Jack⁹⁰

Jack, nessa canção, é um sujeito e refratado que, como signo ideológico, revela um dos aspectos que o compõe como tal ao longo da história, pois o seu lamento demonstra a sua posição não só perante ao grupo social do qual faz parte, mas diante de si mesmo, uma vez que o signo comporta em si, não de fora harmônica, valorações contraditórias. Imaginam que ele é o maior e melhor, como reflexo de quem ele demonstra (e aparenta) ser, mas o sujeito, refratado no signo e por ele deformado, carrega junto de si uma inversão, ao conceber Jack como um sujeito que ninguém, além dele, imagina o tamanho e o motivo de seu sofrimento. Pois assim o é o signo para Bakhtin, tal qual o sujeito: vivo, dinâmico e contraditório e se não o fosse assim, seria dicotômico, e os dilemas não coexistiriam com outras faces da realidade.

Assim como Jack, que lamenta a sua situação, Emily, a noiva cadáver, também lamenta a sua condição de existência, pois ela, enquanto sujeito “eu-para-mim”, é insatisfeita pela forma que vive. Embora cercada e recebida, no Mundo dos Mortos, de

⁹⁰ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:09:06.

maneira acolhedora e agradável, esse local a remete à não-concretização de seu sonho: o casamento – afinal, ela morreu esperando por esse momento. E não só esperando, como morreu por causa desse acontecimento – ao aceitar o casamento com Lorde Barkis, ela selou o prazdo de sua vida, mesmo que não soubesse.

A personagem nos é apresentada como uma noiva cadáver, e o motivo dela ser uma noiva e também uma cadáver é o interesse econômico de Lorde Barkis na fortuna de sua família (obtida por meio do casamento). A primeira imagem de Emily, na obra, é no momento em que Victor, sem propósito, a desposa como noiva ao inserir a aliança em um galho com o formato parecido ao de uma mão. Foi um equívoco, pois ele estava treinando seus votos para Victoria, sua noiva “viva”, e não para Emily.

Contudo, o ato de inserir a aliança em uma pessoa é o símbolo da concretização da união matrimonial, conforme figuras abaixo, de modo que Emily foi despertada do seu estado de “espera” pois, enfim, ela foi desposada. Victor foi colocado na posição de marido de Emily não pela inserção da aliança no galho/dedo mas, também, quando Emily, após ter subido ao Mundo dos Vivos, disse: “Eu aceito” (BURTON, 2005, 00:17:07). Essa frase é famosa em uniões matrimoniais, pois significa o consentimento e a concretização (quando de ambas as partes) da vida em conjunto:



Figura 60 - Aparição da noiva cadáver⁹¹

A cena ocorre na floresta e esse lugar, como em “O Estranho Mundo de Jack”, é característico do encontro dos mundos. Aqui, o Mundo dos Vivos (Victor) e o Mundo dos Mortos (Emily) tomam conhecimento da existência um do outro e começam a se relacionar. A floresta está associada ao inconsciente, de modo que dá a ideia do sonho e da ilusão (de ambas as partes) causados por esse casamento.

Emily leva Victor ao Mundo dos Mortos para que possa contar a todos a sua

⁹¹ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:16:13, 00:16:15, 00:16:16, 00:16:28, 00:16:35, 00:16:57, 00:17:02 e 00:17:07.

novidade e para que possam viver lá, afinal, o Mundo dos Vivos não é a realidade dela. É nesse lugar que temos conhecimento de quem Emily é e do que ela significa para os habitantes do Mundo dos Mortos. A história de como Emily virou uma noiva cadáver é contada por Bonejangles – uma caveira responsável pela parte “musical” do bar que acolhe os recém-chegados no Mundo dos Mortos – para Victor e também para nós que assistimos. Ele, antes de entoar a canção, já antecipa: “Uma trágica história de romance, paixão e assassinato à sangue frio” (BURTON, 00:20:15-00:20:21).

Assim, ele começa a entoar a canção intitulada “Do Funeral Não Irá Escapar”, de maneira que Victor possa compreender o motivo pelo qual “casou-se” com Emily na floresta: “Vou contar a história melancólica demais (v. 2) / De uma noiva cadáver sedenta de paz (v. 3) [...] A nossa garota era mesmo um pitel (v. 9) / Mas um dia encontrou um sujeito cruel (v. 10) / Ele era bonito, mas sem um tostão (v. 11) / E a pobre garota gamou no vilão (v. 12) / O papai disse: Não! Ela não quis ouvir (v. 13) / E então os pombinhos tramaram fugir (v. 14) [...] Eles então combinaram de se encontrar (v. 19) / No meio da noite o segredo guardar (v. 20) / O vestido da mamãe serviu muito bem (v. 21) / Quem tem amor não precisa de bens (v. 22) / Exceto uma coisa, por precaução (v. 23) / Como as joias da casa, um anel de um milhão (v. 24).

Por meio desses versos, nós temos a imagem de Emily como uma mulher, tal qual valorada socialmente em diversas culturas, que sonha em se casar por amor (e não por interesse social e/ou econômico). Ao contrário do seu (ex-)noivo, que fingiu interesse em se casar com ela, como forma de matá-la e ficar com o dinheiro de sua família (“joias da casa”, “anel de um milhão”).

Emily e Lorde Barkis (o sujeito que a matou, como veremos em breve) são caracterizados, na canção, de maneira sinônima referindo-se à uma de suas características, contudo, a escolha lexical se aproxima, mas o sentido empregado é diferente. Ele, “sem um tostão”, pobre no sentido físico/social e ela, “pobre garota”, no sentido psicológico, subjetivo. Essa adjetivação nos interessa pois é por meio dela que compreendemos como Emily é retratada pelos habitantes no Mundo dos Mortos.

Uma imagem é construída como sujeito amoroso e ingênuo, segundo os trechos da canção. Para falar dela, Bonejangles entoa: “quem tem amor não precisa de bens”, de forma que a figura da “mocinha” desprendida de materialidades e que busca o amor na sua pureza é atribuída a ela. Dessa forma, um sentido de compaixão, carinho e ternura é construído ao redor de Emily e da situação pela qual ela vive, de modo que a sua busca por um marido é romantiza – e não criticada, visto que é uma valoração social atribuída

às mulheres de modo a “prendê-las” em uma situação, por vezes, desconfortável, massacrante e egoísta (a imposição do casamento à mulher).

Bonejangles continua: “Junto ao cemitério, sob o flamboaiã (v. 25) / Um nevoeiro escuro, às três da manhã (v. 26) / Ela pronta pra ir, mas e o galã? (v. 27) / Ela esperou (v. 28) / No meio das sombras, seria o rapaz? (v. 29) / O coração batendo! (v. 30) / E, então, queridos, tudo ficou preto (v. 34) / Quando ela abriu os olhinhos (v. 35) / As joias roubadas, que desilusão (v. 36) / A moça jurou que iria esperar (v. 37) / Por um amor verdadeiro, que a viesse livrar (v. 38) / Sempre assim esperando, seguia-se em paz (v. 39) / Até que chegou o distinto rapaz (v. 40) / Juntou-se a ela e a história real (v. 41) / Da noiva cadáver chegou ao final (v. 42)”:



*Figura 61 - Morte de Emily*⁹²

A canção, associada com as cenas, dá a noção de como Emily foi assassinada esperando realizar um sonho, mas que, ao contrário, tornou-se uma noiva cadáver e,

⁹² Fotogramas de “A Noiva Cadáver” 00:21:21, 00:21:24, 00:21:26, 00:23:01, 00:23:23 e 00:23:26.

portanto, desde então, “jurou esperar por um amor verdadeiro” como forma de conseguir, enfim, realizar o seu sonho. Tomando a sua história narrada por Bonejangles junto ao seu “casamento” com Victor, percebemos a contradição entre o que ele conta a Victor e aos leitores e as ações de Emily. Ela esperou por um marido, mas não por um “amor verdadeiro”, como dito, visto que ela se entregou a Victor como teria se entregado a qualquer outro sujeito que cometesse ato semelhante ao cometido por Victor.

E é a partir dessa contradição de Emily que pensamos nela não como um sujeito de “face única”, só digna de compaixão e pena, como os habitantes do Mundo dos Mortos a caracterizam. Ao contrário, tomamos Emily tal qual tomamos Jack: com seus dilemas pessoais, eles são, ao mesmo tempo, herói/heroína e vilão/vilã de si mesmos e da situação em que se colocaram (ou foram colocados).

Jack arquitetou o sequestro do Papai Noel, Emily, o de Victor. São as suas vontades que importam a ser saciadas, não do seu “outro”, que a constitui como sujeito e por ele sofre interferências. Entretanto, no Mundo dos Mortos, ela é caracterizada como a noiva frágil, amável, delicada e que não merecia o fim que levou, de modo que os habitantes do Mundo dos Mortos tentam ajudá-la a concretizar suas vontades pois, como dito, o sentimento de compaixão e solidariedade “mascara” o seu egoísmo e sua “vilania” ao tentar se casar – à força – com Victor. Mesmo que tenha sido “sem querer” que Victor tenha desposado Emily como mulher, ele tentou fugir (no início, por medo), mas ela insistiu na situação e perseguiu-o pela floresta:



Figura 62 - Victor fugindo⁹³

Já no Mundo dos Mortos, Emily insiste na ideia de que ela e Victor se casaram, contudo, ele deseja acreditar, de modo que bate a cabeça no balcão do bar e diz: “Acorda, acorda, acorda!” (BURTON, 2005, 00:19:21-00:19:23), que a situação não passa de um sonho. No Mundo dos Mortos ele tenta fugir de novo, pois a situação de estar morto o assusta, contudo, a sua tentativa é infrutífera, pois Emily o encontra. Ele, já cansado de fugir, diz: “Escuta, eu sinto muito sobre o que aconteceu com você. Gostaria de ajudar, mas eu preciso mesmo ir para casa” (BURTON, 2005, 00:27:56-00:28:01), ao que Emily responde “Está é a sua casa agora” (*idem*, 00:28:02-00:28:03).

E ele conclui: “Mas eu nem sei o seu nome” (*ibidem*, 00:28:04-00:28:05). Assim, a crítica apontada acima sobre Emily querer se casar com seu “amor verdadeiro” associada à tentativa de fuga de Victor e a sua declaração de nem saber, ao menos, o nome de Emily, colaboram para intensificar a contradição pela qual o sujeito se submete em nome de uma convenção social.

Casar-se com alguém que nem sabe o seu nome não é “prova de amor” da parte do outro sujeito que a constitui como noiva, é prova de egoísmo por meio da adequação de um sonho a um sujeito. Dessa forma, pensamos em uma crítica no sentido em que observamos, tal como Emily, sujeitos (principalmente, mulheres) que se submetem a

⁹³ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:17:19, 00:17:31, 00:17:48 e 00:18:04.

relacionamentos, por vezes, sem sentimento, abusivos, frios etc., em nome da convenção social, que diz (principalmente, para a mulher) que não se deve ficar “sozinho”, que um dos sentidos da vida é o casamento e a constituição de uma família. Sendo assim, observamos que o “amor”, nesse tipo de relação, é mais voltado para aparência social do que para a essência individual.

A lagarta, que “mora” no olho de Emily, é uma espécie de consciência “à parte” da noiva cadáver pois, mesmo compactuando com a visão que os habitantes do Mundo dos Mortos têm de solidariedade, pena e compaixão da noiva, ela consegue “criticar”, de maneira sutil e pouco irônica, às vezes, a relação entre Victor e Emily, fazendo juízos de valores que tendem a outra visão da união. Ela diz: “Ora, que ótimo jeito de começar um casamento” (BURTON, 2005, 00:28:05-00:28:08), no momento em que Victor diz não saber o nome de Emily, ao que ela responde à voz no interior de sua cabeça: “Cala boca!” (idem, 00:28:08):



Figura 63 - Emily "calando" a voz de sua consciência⁹⁴

À parte essas situações “críticas”, ela ajuda Emily nos momentos em que essa está perdida, desolada ou em busca de Victor. De dentro da cabeça de Emily, ela diz: “se quer minha opinião, seu namorado está meio nervoso” (BURTON, 2005, 00:26:08-00:26:11), “Eu fico de olho nele por você” (*idem*, 00:26:17-00:26:18), “Lá vai ele, ele está fugindo. Rápido, rápido, atrás dele!” (00:26:25-00:26:28):

⁹⁴ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:28:08 e 00:28:09.



Figura 64 - A lagarta/consciência de Emily⁹⁵

Na imagem acima, quando Victor foge mais uma vez de Emily, enganando Emily, a lagarta diz: “Esta é a voz de sua consciência, escute o que digo: confesso que eu não confio naquele garoto, você sabe que ele...” (BURTON, 2005, 00:35:44-00:35:54) e Emily a expulsa de dentro de sua cabeça. Contudo, a lagarta continua a alertando para que ela vá atrás de Victor, como uma forma de descobrir se ele está “fugindo” como uma forma de escapar do casamento com Emily.

A lagarta, segundo Chevalier e Gherbrant (2009, p. 532), simboliza a

⁹⁵ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:

transmigração, a mudança em função da maneira pela qual ela passa do estado de larva ao de crisálida e, depois, borboleta, bem como a vida, que passa de uma manifestação corporal a outra. Entendendo a lagarta como uma parte interior/exterior de Emily, temos não só a figura da “consciência” e da “ajudadora”, temos, sobretudo, a figura da mudança de estado. É a lagarta que existe no corpo de Emily e antecipa o seu vir-a-ser borboleta, liberta do plano existencial em que ela está.

Dessa forma, a lagarta ocupa uma posição de excedente de visão em relação à Emily por ter uma visão dela por completo – mesmo estando dentro da sua cabeça. Ela representa a ambivalência da própria Emily – ora ajudando, ora criticando, ironicamente. E assim é a constituição do sujeito bakhtiniano, com a interferência de outros sujeitos ocorrendo por meio das relações sociais que existem entre eles.

O momento em que Emily percebe que não é a única noiva na vida de Victor é quando ela decide ir atrás dele e o encontra no quarto de Victoria. Ambas se entreolham e perguntam: “Quem é ela?”, e Emily responde que é a noiva de Victor, e como prova, mostra a sua aliança. A sua decepção, causada pela ilusão de ser Victor o amor da sua vida(-morte), é descobrir que Victoria também é noiva (e, viva) de Victor e por ele tentar invalidar seu matrimônio com Emily, sob a justificativa de que ela está morta. Dessa forma, ela o leva de volta ao Mundo dos Mortos:



Figura 65 - Retorno ao Mundo dos Mortos⁹⁶

⁹⁶ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:38:17, 00:38:22, 00:38:24 e 00:38:26.

Por meio das cenas acima, voltamos à ideia de Emily como um sujeito não só bom (assim como todos o são), pois ao se ver “ameaçada” por Victoria e “desqualificada” por Victor, na frente de Victoria, sua outra noiva, ela age por meio da decepção que a levou à ira. De volta ao Mundo dos Mortos, a ira dá lugar a decepção e Victor tenta explicar que o casamento entre eles não é possível porque ele já é o noivo de Victoria. Contudo, ela insiste em quaisquer outros aspectos, menos no principal: a falta de amor de Victor por ela, e na atribuição/adequação de sentimentos que ela fez por ele. Ela diz: “É o meu olho, não é?” (BURTON, 2005, 00:39:14-00:39:16), como se esse fosse o motivo pelo qual Victor não estar casado com ela.

Emily, mesmo que esteja em disputa com Victoria por Victor (como marido), observamos que a vencedora desse embate, como o próprio nome sugere, é Victoria. Por isso, Emily não só se sente iludida, como também decepcionada, ao ver que não há como “competir” com Victoria, que está, essencialmente, viva (e uma das razões apontadas por Victor é essa).

Voltando à figura de Emily como a noiva digna de piedade (para o Mundo dos Mortos), depois de compreender que Victor tem, no Mundo dos Vivos, outra noiva (viva), ela começa a se “desprender” da sua caracterização como noiva, marcando, assim, a sua tristeza perante ao desenvolvimento contrário da situação que ela imaginava:



Figura 66 - Emily se descaracterizando de noiva⁹⁷

Por meio da canção intitulada “Ele Ainda Te Conhece Tão Mal”, a aranha e a lagarta, aliadas de Emily, tentam animá-la mostrando que ela é superior à Victoria em muitos aspectos, e se Victor está desprezando-a, é porque não a conhece bem, como eles, os habitantes do Mundo dos Mortos, a conhecem: “Diga o que a Fulaninha tem que você não tem em dobro (v. 1) / O que poderia teu sorriso superar? (v. 2)” ao que Emily responde: “E que tal um pulso? (v. 3)”, uma das características “vivas” de Victoria, assim como ela já havia dito, sobre a noiva de Victor: “A senhorita Vivinha, com a bochechas rosadas e o coração pulsante” (BURTON, 2005, 00:40:38-00:40:44).

A lagarta e a aranha continuam cantando: “E se a boba aliança não usar, não se espanta (v. 7) / Ela não toca piano, nem dança, nem canta (v. 8) / Não tem nada pra mostrar (v. 9) [...] Se ao menos ele reparasse teu jeito especial, ele ainda te conhece tão

⁹⁷ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:40:01, 00:40:02, 00:40:03, 00:40:19, 00:40:19 e 00:43:20.

mal (v. 13) [...] A única finura daquela criatura é viva estar (v. 20) / Dispensável, trivial (v. 21) / Já sabemos que isto é algo circunstancial (v. 22)”. Por meio desses enunciados, temos a ideia reforçada de Emily como um sujeito digno de piedade, tal qual a pintam os habitantes do Mundo dos Mortos, pois buscam “desqualificar” outro sujeito em detrimento de Emily, pois interessam, a eles, vê-la feliz e realizada, mesmo que isso signifique, na sua essência, um ato tamanho de egocentrismo de sua parte, embora seja uma valoração fruto de uma convenção social.

Emily, nessa mesma canção, rebate os “elogios” da lagarta e da aranha ao falar de como se sente triste com a situação que vive. Por meio dos trechos a seguir, temos, como em Jack, no “Estranho Mundo de Jack”, a imagem do sujeito refletido e refratado na sua (in)existência: “Quando toco a vela acesa falta seu calor (v. 14) / Se me corto com a faca não há dor (v. 15) / É verdade que ela [Victoria] vive e que a morte em mim está (v. 16) / Mas não deixo de sofrer (v. 17) / Não demora vai se ver (v. 18) / No meu rosto alguma lágrima rolar (v. 19) [...] O meu coração não bate, mas ainda assim se parte (v. 30) / E não deixa de sofrer, recusando se render (v. 31) / A morte em mim está (v. 32) / Mas ainda tenho lágrimas para dar (v. 32)”.

Por meio desses trechos, depreendemos que a parte viva de Emily está não só pelo sonho do casamento, mas em, ainda, conseguir sentir a dor emocional, não a física. A sua lágrima é a prova de seu sofrimento e da sua condição “humana”; como símbolo, ela representa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 533) a dor e a intercessão, uma vez que morre evaporando-se:



Figura 67 - A lágrima (dor) de Emily⁹⁸

⁹⁸ Fotograma de “A Noiva Cadáver”, 00:43:19.

Emily declara a sua tristeza em forma de dor (não física), pois, mesmo sendo morta, uma vez que seus sentimentos, diferente de sua condição, estão vivos, ela sofre por uma ilusão e decepção causadas pelo “não-casamento” com Victor. A situação em que ela é colocada já é digna de pena, para os habitantes do Mundo dos Mortos, de modo que intensifica-se conforme Victor não se mostra como o noivo pelo qual Emily tanto esperou.

Emily, assim como Jack, mesmo que todos os habitantes se esforcem para fazê-los sentirem-se os melhores, em seus interiores, em suas partes mais pessoais e íntimas, o que reina é a tristeza consigo mesmo e com a situação (lamentada) na qual estão. Contudo, são poucos os habitantes que têm conhecimento dessa refração da realidade do sujeito pois, como dito, seus dilemas pessoais, ambíguos e contraditórios, são “romantizados”, como forma de “mascaramento” da situação, pelos habitantes da Cidade do *Halloween* e do Mundo dos Mortos.

Olhando para Emily conforme o título que ela carrega (e conforme o título do filme), concebemo-la como uma noiva cadáver desde a primeira imagem que temos. Essa condição, assim como a de Jack, é valorada socialmente, uma vez que implica a noção de que, mesmo depois de morta, ela não deixou de ser noiva e continua buscando, na sua condição de cadáver, o casamento a qualquer custo. Ela porta-se como uma princesa típica da *Disney*, quase como uma “Bela Adormecida” (esperando o beijo do amor verdadeiro de seu príncipe, condição para que fosse liberta do feitiço lançado sobre ela) que fica à espera de um noivo para desposá-la (mesmo que essa situação a cause angústia, ela a mantém, pois permite-se ficar à espera de alguém para tirá-la dessa condição).

Essa noção de noiva pacífica, à espera do seu príncipe, condiz com a ambientação fílmica, na era vitoriana em que, além do matrimônio contratual, era o homem que ia atrás da mulher pois, para a época, uma mulher em busca de marido era algo considerado impensável moralmente. Isso coloca a mulher em condição pacífica diante do homem, uma vez que é dele que se espera as tomadas de ações e iniciativas, tornando-a “escrava” de seus próprios desejos – no caso, o casamento, uma convenção social em que a mulher deve ter um marido (muito mais do que um marido que deve ter uma mulher).

Após Victor consentir em efetivar o seu casamento com Emily (mais por

vingança do que por amor)⁹⁹, a imagem de Emily como uma noiva realizada em seu sonho, como no início da nossa discussão, retorna. O seu momento de tristeza, decepção e ilusão são esquecidos em detrimento da felicidade em poder, enfim, se casar – conforme o seu sonho:



Figura 68 - Emily como noiva(-cadáver)¹⁰⁰

⁹⁹ Trataremos desse consentimento de Victor mais adiante, nesse mesmo subcapítulo.

¹⁰⁰ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:59:14, 00:59:31 e 00:59:34.

Emily volta a ser, assim, noiva, visto que ela havia se desfeito de seu véu e de seu buquê como forma de demonstrar a sua decepção, tristeza e ilusão com Victor. Na canção intitulada “Casório”, as caveiras entoam, no momento em que Emily aparece como noiva (e seus objetos): “Ah, a noiva chegou (v. 43) / É hoje o dia que tanto esperou (v. 44) / O seu grande sonho vai realizar (v. 45) / A noiva chegou, linda está (v. 46)”. Assim, observamos Emily se caracterizando como noiva para, enfim, concretizar o seu casamento. E, como dito anteriormente, essa alegria não é só dela, mas também dos habitantes do Mundo dos Mortos, pois eles nutrem o sentimento de solidariedade com a sua situação.

Esses objetos de noiva (véu, buquê, aliança, vestido) adquirem, conforme o tempo e espaço em que estão inseridos, significação valorativa, ou seja, são signos ideológicos, tal qual pensa Bakhtin (201), pois adquirem sentido diferente de acordo com cada realidade social. Essa caracterização da noiva, não podemos esquecer, não é de agora, do momento de escrita do relatório de estudo, tampouco do ano de produção e publicação da obra. Devemos nos lembrar da contextualização fílmica, e que Emily, assim como Victoria, são noivas da era vitoriana (século XIX).

Sendo assim, um mesmo objeto pode (ou não) mudar ou manter a sua carga ideológica dependendo do tempo e do espaço em que se faz presente. Nesse caso, a caracterização de noiva é semelhante a do século passado, em que foi ambientada a obra, pois uma noiva sem buquê, véu, vestido e, sobretudo, aliança, não é depreendida, socialmente, como noiva, por isso insistimos na caracterização de Emily como tal. Ela não é só noiva pois tem o título (na obra) de noiva, mas porque age como tal e caracteriza-se como tal é esperado, ideologicamente, de uma noiva.

Voltamo-nos, agora, aos títulos das obras com um olhar atento para refletirmos sobre elas após entendermos os sujeitos em suas constituições consigo mesmos (o eu-para-mim), observando a valoração (pessoal, fruto do social) que os compõem. Acreditamos que os títulos (“O Estranho Mundo de Jack” e “A Noiva Cadáver”) antecipam as condições de constituição desses sujeitos:

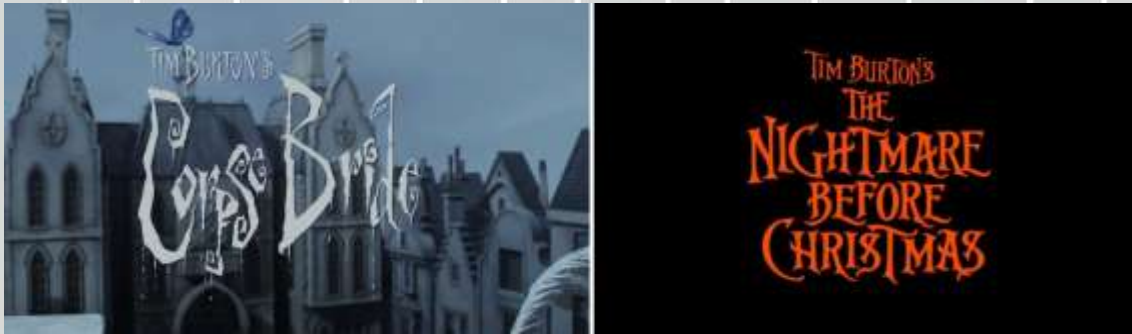


Figura 69 - Títulos das obras fílmicas¹⁰¹

Temos, em “A Noiva Cadáver” nem qualquer noiva, nem qualquer cadáver: temos uma noiva cadáver que ganha mais valor ao adjetivo “noiva” do que ao “cadáver” pois ele é inserido primeiro quando nos referimos à Emily. Dessa forma, não é um cadáver que virou noiva, para ser “a cadáver noiva”, mas é uma noiva que virou cadáver, logo, “a noiva cadáver”. Ainda, a valoração do “noiva” qualificando “cadáver” nos dá a ideia de que Emily é mais noiva do que cadáver, em si, pois esse é o ideal, o sonho e o motivo que a conduz ao longo do enunciado fílmico.

Temos, em “A Noiva Cadáver” qualquer noiva, nem qualquer cadáver, temos uma noiva cadáver que ganha mais valor ao adjetivo “noiva” do que ao “cadáver” pois ele é inserido primeiro quando nos referimos à Emily. Dessa forma, não é um cadáver que virou noiva, para ser “a cadáver noiva”, mas é uma noiva que virou cadáver, logo, “a noiva cadáver”. Ainda, a valoração de “noiva” qualificando “cadáver” nos dá a ideia de que Emily é mais noiva do que cadáver, em si, pois esse é o ideal, o sonho e o motivo que a conduz ao longo do enunciado fílmico.

Da mesma forma, não temos qualquer mundo de Jack, mas o mundo que é “estranho”, valorado por meio da adjetivação, em que o sujeito (eu-para-mim) não coincide com o que é exteriorizado para os seus outros (eu-para-o-outro) e, assim, vive os conflitos e os dilemas internos em seu mundo estranho e particular, pois a realidade de sua existência exterior não é mais compatível com a sua existência interior. Desse modo, o novo mundo criado por ele (com resquícios da Cidade do *Halloween* e do Natal), é estranho, é diferente, é anormal, pois tem as suas características particulares de visão de mundo (o sujeito eu-para-mim).

Entendidas as constituições do sujeito “eu-para-mim”, partimos para a

¹⁰¹ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:01:01 e “O Estranho Mundo de Jack”, 00:00:43. Embora o título original possua divergências de sentido lexical com a tradução no português, o sentido do conteúdo temático, em ambas as línguas e de acordo com cada filme, se mantém.

concepção do sujeito “eu-para-o-outro” com maior afinco que, fundado no pensamento bakhtiniano, é uma relação exotópica, em que o excedente de visão opera como forma de acabamento e contemplação do outro sobre o “eu”. Essa noção nos é muito cara pois, por meio dela, podemos compreender como os sujeitos vão se constituindo e são constituídos ao longo da obra, revelando não só as suas características, mas também a do outro. Na relação de alteridade, em que o “outro” compõe o “eu”, podemos observar, portanto, a interferência de um sobre o outro, uma vez que a contemplação é feita de fora, por meio do olhar exotópico.

Jack possui uma infinidade de sujeitos que podem o constituem como tal, entretanto, enfatizamos a sua constituição por meio de Sally, pois entendemo-la como uma personagem que, desde o início da obra, posiciona-se diante de Jack com uma certa valoração, esta, a de um sujeito (mulher) que faz de tudo para ajudar um outro sujeito (homem) – no caso, o sujeito amado, além de voltarmos essa constituição para o caráter dialógico da obra de Burton, em que há, como parte da história, a figura de um homem, uma mulher e um cachorro.

Sally é uma criação do dr. Finkelstein, e constitui-se, fisicamente, como uma espécie de Frankenstein feminina, com o corpo todo remendado por costuras. O corpo de Sally é como o corpo de Emily, grotesco, aberto para as interferências externas, sendo destruído e reconstruído com relativa facilidade e normalidade, conforme figura abaixo:



Figura 70 - Dr. Finkelstein puxando o braço descosturado de Sally¹⁰²

Ela nega a submissão ao seu criador – o seu pai. Sally é resistente ao sujeito, pede que o dr. Finkelstein a solte, pois se recusa a acompanhá-lo de volta para casa, desejando ver o que Jack irá fazer. Durante a celebração do Dia das Bruxas, Sally o observa com certo distanciamento, e é assim, na maior parte da história, que ela o contempla, tanto por meio do distanciamento espacial, como por meio do distanciamento que constituem os sujeitos – o olhar exotópico. Ela se esforça para ajudá-lo, mesmo a contragosto de seu criador, e ele não vê nela nenhum outro tipo de intenção, a não ser o de amizade. Isso faz com que ela sofra, por um lado, mas não a faz desistir de ajudá-lo e estar sempre por perto.

Assim como Jack se sente um sujeito à margem da cidade, pois não se identifica mais com o ritmo repetitivo de vida, Sally também se sente à margem de sua relação com Jack, uma vez que diante da sua presença, ela não se coloca em posição de igualdade na cena, mas encontra-se escondida, tentando se apagar na frente de Jack, para que ele protagonize tudo:

¹⁰² Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:05:19.



Figura 71 - Sally escondida¹⁰³

Ela é uma personagem marcada pelo constante interesse afetivo e submissão à Jack, pois as ações desse, mesmo que contrárias ao que ela julga certo e aceitável, passam pelo seu crivo, uma vez que a personagem, nesse papel, demonstra fisicamente o seu interesse por Jack quando, por exemplo, escuta dr. Finkelstein falando o seu nome no momento em que bate à porta de sua casa, conforme figuras abaixo. A mudança do corpo contraído para dentro de si mesmo, com o olhar distante e para baixo dão lugar, em Sally, a uma mulher com postura reta, de olhos e “ouvidos” atentos ao que e passa próximo à ela, pois tem relação com Jack, o seu amado:

¹⁰³ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:06:24, 00:06:37, 00:08:00 e 00:09:12.



Figura 72 - Mudança de humor de Sally ao ouvir o nome de Jack¹⁰⁴

Embora Burton trabalhe em uma obra que questiona e rompe com estereótipos (por exemplo, o dilema do sujeito que possui tudo e, ainda assim, é insatisfeito, pois fama e *status* não são sinônimos de felicidade), outros, como o estereótipo do feminino submisso e subjugado pelo masculino são reforçados. Sally possui o excedente de visão do qual Jack se constitui, em partes, como sujeito. Ao descobrir que ele pretende roubar

¹⁰⁴ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:25:40 e 00:25:42.

o Papai Noel (observando escondida, a conversa dele com dr. Finkelstein) para, assim, fabricar e comandar o Natal, ela busca meios de se sacrificar por ele, não só em nome do “bem maior”, que é o de evitar o Natal pois a Cidade do Halloween não possui as estruturas necessárias para o Natal, mas, principalmente, em nome do seu amor e devoção a ele, como homem, o sujeito que mesmo errado, não é contrariado, pois descarta a opinião da mulher que busca avisá-lo dos perigos da inversão da festividade.

Nas figuras abaixo, observamos uma sequência de cenas em que Sally, localizada em uma torre abaixo de Jack – e ela sempre está localizada, nas cenas, abaixo dele, em posição subalterna – prepara comida e bebida para ele. Presa em sua torre, pois enganou o dr. Finkelstein, o único modo de ir até Jack é pulando pela janela. E ela o faz, pois o sacrifício em nome do seu amor, vale a pena:



Figura 73 - Sally pulando da torre¹⁰⁵

¹⁰⁵ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:27:20, 00:27:40, 00:27:50, 27:53, 00:27:54 e 00:27:59.

Por um momento, Sally hesita em pular da torre, entretanto, quando olha novamente para a torre superior, em que está Jack, o motivo pelo qual está fazendo isso recobre a sua hesitação. Ela se joga por ele e para ele, como um verdadeiro sacrifício, pois seu corpo (visto que é uma espécie de boneca de pano Frankenstein) fica em pedaços, por conta da queda, mas no momento em que ela lembra do motivo de ter feito isso, mais uma vez, não a deixa entristecida, ao contrário, deixa-a com mais fôlego em agradar o homem que ama:



Figura 74 - Sally "desmontada" por Jack¹⁰⁶

No momento de seu encontro com Jack, a câmera foca Jack de cima para baixo e Sally, de cima para baixo, de modo a reforçar a condição em que ambos se concebem: Sally – sempre abaixo de Jack, distante de poder ao menos tocá-la – e Jack, sempre acima dela (e de qualquer outro habitante da Cidade do *Halloween*, como ele pontua):

¹⁰⁶ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:28:00, 00:28:05, 00:28:13, 00:28:22, 00:28:31 e 00:28:41.



Figura 75 - Jack recebendo "mimos" de Sally¹⁰⁷

A ideia de que o Dia das Bruxas passará pelo Natal e depois retornará ao Dia das Bruxas já vem expressa desde as cenas iniciais do enunciado fílmico e é reforçado pelas cenas que se seguem ao que tange à Sally. No início da obra, a coloração em que está escrito “Walt Disney Pictures presents”¹⁰⁸ de laranja (cor-símbolo do Dia das Bruxas) muda para vermelho (cor-símbolo do Natal) e para a frase “Tim Burton’s The

¹⁰⁷ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:29:28 e 00:29:27.

¹⁰⁸ *Walt Disney Pictures* apresenta (tradução nossa)

Nightmare Before Christmas”¹⁰⁹ (o título original da obra), e depois, volta a coloração laranja com a mesma frase. Ou seja, a ideia de que o Natal é uma “fase” entre dois momentos da Cidade do Halloween já vem marcada desde o início:



Figura 76 - Início do filme¹¹⁰

¹⁰⁹ “O Estranho Mundo de Jack” de Tim Burton

¹¹⁰ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:00:37 00:00:41 e 00:00:43.

Contudo, é com Sally que compreendemos o caráter catastrófico relacionado ao Natal e a transição entre os dois *Halloweens*. Após entregar a cesta para Jack, Sally, ao tocar uma flor, possui uma visão trágica do que será o Natal planejado por Jack, pois a flor, inicialmente, se transforma em uma árvore de Natal colorida que, em poucos segundos, é consumida pelo fogo, conforme figuras abaixo. A música de fundo, alegre e suave, no momento em que ela segura a árvore de Natal colorida dá lugar a uma música de ritmo pesado, enquanto o fogo consome a árvore:



Figura 77 - Árvore de Natal queimando¹¹¹

¹¹¹ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:30:05 e 00:30:11.

Por meio dessas cenas, entendemos que Sally, antes do plano de Jack ser executado, possui o excedente de visão que falta não só a ele, mas a todos os outros habitantes do Mundo do *Halloween*, de que o plano não terá bons resultados e não será bem-sucedido. Embora julgue necessário contrariá-lo em seu plano, ela não é ouvido por ele. Sally compreende o seu lamento de ter que continuar, ano após ano, fabricando e celebrando o mesmo tipo de festividade, de modo infeliz e enfadonho, uma vez que estava presente (embora escondida) enquanto ele se lamentava nos arredores da Cidade do *Halloween*. Entretanto, mais do que qualquer outro habitante dali, ela sabe que o plano de Jack, de roubar o Papai Noel, não é o melhor modo para que ele se volte a se sentir feliz. As tentativas de avisá-lo são infrutíferas, uma vez que Jack está tomado pelo sentimento de, enfim, novidade.

No ápice desse sentimento novo, não há espaço para o que os seus “outros” tenham a acrescentar, uma vez que, por ser considerado a figura maior do *Halloween*, ele tem o hábito de ser facilmente ouvido pelos outros, e dificilmente contestado, uma vez que os habitantes da cidade fazem o que for preciso para que ele se sinta bem novamente, ainda mais após seus sumiços recentes.

Mesmo com as tentativas de fazê-lo desistir da sua ideia de espalhar o Natal no Mundo Real, no lugar do Papai Noel, Sally não obtém sucesso. Por outro lado, os habitantes do Mundo do *Halloween* apoiam Jack a fazer o que deseja, de modo que a opinião de Sally é invalidada, pois mesmo se submetendo às suas vontades, ele não abre mão da sua vontade para agradar Sally.

Reforçando o sujeito que possui poder sobre o outro, de maneira simples e fácil, Jack “encarna” a figura do homem que mesmo não se importando com a opinião da mulher, faz questão de mantê-la por perto e atribuir tarefas como forma de fazê-la sentir-se importante, de modo que não ceda às suas vontades, mas também não a afaste afinal, ela possui a sua utilidade.

Quando ele atribui as funções do Natal para os habitantes da Cidade do *Halloween*, volta-se à Sally e diz: “Sally, preciso de sua ajuda mais do que tudo!” (BURTON, 1993, 00:38:57-00:39:00) ao que ela responde, tentando alertá-lo do perigo da celebração: “Com certeza que precisa, Jack, eu tive uma visão terrível” (*idem*, 00:39:01-00:39:04), mas ele não a escuta e responde que nada de ruim acontecerá ao seu Natal.

Nessa conversa, Jack está de costas para Sally, e vira-se de modo a ficar de frente para ela no momento em que encontra o modelo da fantasia que deseja.

Ignorando todos os protestos de Sally, ele finaliza a conversa dizendo: “Quem é mais esperta para fazer minha fantasia de Papai Cruel?” (BURTON, 1993, 00:39:35-00:39:37), de maneira que Sally fica sem “argumentos” e mesmo discordando, retira-se da presença de Jack para se incumbir da tarefa (ou uma quase ordem) que ele lhe atribuiu:



Figura 78 - Sally argumentando com Jack¹¹²

¹¹² Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack” 00:39:05 e 00:39:28.

Compreendemos Sally com esse caráter de olhar exotópico sobre Jack e sobre a situação pois, ao entoar a canção intitulada “Jack e Sally”, logo após Jack partir para o Mundo Real para distribuir os presentes do Natal, ela diz “Embora eu tente lhe entender (v. 3) / O medo vem me assombrar (v. 4) / Sei que o pior está por vir (v. 5) / Se ele soubesse o que eu sinto (v. 6)”, o que denota, pelo vocábulo “sinto”, tanto o pressentimento negativo a respeito da festividade, quanto os seus sentimentos ao homem amado, pois ela continua cantando e, em consonância com as figuras acima, em que ela aparece se dando ao Jack, percebemos o seu amor para ele, mas não o contrário: “Meu coração pulsando com paixão (v. 7) / Vivendo na ilusão (v. 8) [...] E eu me pergunto (v. 14) / Se um dia junto ao meu amor eu poderei viver (v. 15) / Quem poderá dizer? (v. 16)”.

Tomamos Sally, no Projeto de Pesquisa deste Relatório, como a personagem que constitui Jack em alteridade, ou seja, o “outro” do “eu” de Jack, contudo, não podemos perder de vista que o Jack (assim como a Emily e Victor, em “A Noiva Cadáver”) é uma soma, também, do tempo e do espaço que ele habita¹¹³, de modo que a análise da relação entre esses dois sujeitos não é suficiente para compreendermos como eles atuam em suas relações sociais e se constituem como tal.

Entretanto, não deixam de ser sujeitos fundamentais para o “eu”, pois também possuem seus dilemas pessoais (e paralelos) ao do “eu” em questão, como Sally, que tem nessa obra um reforço do estereótipo feminino de mulher que fica à espera e se submete ao homem, como as princesas da Disney, passivas e submissas, uma vez que o seu caráter transgressor de submissão é apagado quando ela consegue se negar ao seu criador/pai, mas não demonstra a mesma recusa a outro tipo de homem – o “príncipe encantado”, o homem amado.

Depois de o Natal ter dado errado, como Sally havia previsto, Jack vai atrás dela para salvá-la do Monstro Verde, uma vez que ela e Papai Noel estão feitos seus prisioneiros. Embora tenha passado a história inteira em posição de inferioridade perante Jack, ela sabe que será salva por ele, pois diz ao Monstro Verde: “Espero só até Jack saber disso, quando ele acabar com você, você terá sorte se ele...” (BURTON, 01:06:16-01:06:22). E, assim, Jack escuta a voz de Sally e, diferente dos príncipes

¹¹³ Exploraremos essa questão no subcapítulo que se segue, “5.2 Mundos habitados por sujeitos”.

encantados, vai atrás de sua princesa fraca e indefesa não em uma torre, mas desce até o calabouço em que ela está sob o domínio do Monstro Verde para salvá-la:



Figura 79 - Jack indo salvar Sally¹¹⁴

Diante disso, temos as figuras de Jack e Sally como o herói e a donzela em apuros, a mocinha (do conto de fadas) que precisa da ajuda de um homem para se livrar da situação de perigo em que se encontra – e não o contrário, Jack precisando, e sendo alertado por Sally. O final feliz, típico de histórias de amor, o “felizes para sempre”, é confirmado pela cena final, em que Jack faz uma serenata para Sally e, na cena, é um dos raros momentos em que ela está acima dele:

¹¹⁴ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 01:07:03, 01:07:06, 01:07:15 e 01:07:24.



Figura 80 - Jack e Sally na montanha¹¹⁵

Jack, conforme sobe a montanha em direção à Sally – afinal, a diferença de nível entre os dois é momentânea, pois logo eles estão no mesmo nível novamente – faz uma espécie de serenata de amor: “Minha querida, por favor (v. 1) / Escute a voz do seu amor (v. 2) / E juntos vamos descobrir (v. 3)”. O canto de Jack não é mais centrado em si mesmo, o vocábulo “eu” dá lugar ao “nós”, pois somente após a sua decepção e

¹¹⁵ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 01:12:54 e 01:13:11.

ilusão com o Natal no Mundo Real é que ele consegue compreender as relações à sua volta não de maneira concentrada em si mesmo, mas tendo como foco o seu(s) outro(s) também. Os dois juntam suas vozes e em uníssono entoam: “Um novo mundo, bem lá no fundo do coração (v. 4) / E sempre caminhar sob a luz do luar (v. 5)”, a medida em que Jack, cada vez mais, aproxima-se de Sally de maneira suave e carinhosa até, enfim se abraçarem e beijarem, de modo a confirmarem, imagetivamente, o final do conto de fadas, o “felizes para sempre”:



Figura 81 - Sally e Jack "felizes para sempre"¹¹⁶

Essa questão de reforçar estereótipos é uma condição contrária ao pensamento de Burton quando tomamos algumas de suas obras que criticam a maneira de produção de *Hollywood*, principalmente da *Disney*. Ele busca romper com o que vem sendo produzido – e consegue. Ele carnavaliza as produções, coloca os mortos no lugar dos vivos, inverte as cores dos mundos, insere o riso no terror e constrói um modo de produção que lhe confere uma assinatura autoral – o seu estilo.

Entretanto, como dito, essa relação de produção dentro da superestrutura *hollywoodiana* não é dicotômica, é dialético-dialógica, é recusa e aceite constante, ora é

¹¹⁶ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 01:13:24, 01:13:27, 01:13:32 e 01:13:47.

reivindicação, ora é concordância, de modo que podemos observar em suas obras, como as que constituem o *corpus* deste estudo, uma espécie de identificação com os contos de fadas – embora não de maneira direta. Se em “O Estranho Mundo de Jack” o final do conto de fadas “[...] e foram felizes para sempre” vem marcado pela cena final de Jack e Sally, enfim, juntos, em “A Noiva Cadáver”, o que confere esse caráter é a celebração e, sobretudo, a busca pelo casamento.

Emily, a noiva cadáver, é constituída em relação de alteridade com Victor. Para ela, ele simboliza a concretização de seu sonho – o casamento –, e a passagem para o seu “estado” final, visto que ela não tem a mesma paz do que os outros mortos do Mundo dos Mortos, pois há uma pendência em sua “vida: o casamento. O fato de Victor ter colocado a aliança de Victoria em Emily, implicou no cruzamento de suas vidas. A partir desse ponto é que entendemos o “outro” de Emily como sendo Victor, por meio dessa “ligação” (ainda que sem propósito) que os une.

Por meio da valoração social, temos que a aliança se caracteriza como união, acordo, pacto entre dois ou mais sujeitos. Em um casamento, o ato é simbólico, pois ao colocar a aliança no dedo do outro, acredita-se que a união entre o casal seja efetivada. A aliança, tanto de Victor para Victoria, como de Victor para Emily, possui sentidos diferentes dentro da obra. Podemos considerar a aliança de Victor para Victoria além do sentido que o anel, simbolicamente, traz. É voltado, em primeira instância, ao pacto no plano social e econômico, visto que suas famílias firmam uma aliança, por meio da união matrimonial dos dois, como uma espécie de contrato, em que ambas as famílias saem “ganhado” com a união de Victor e Victoria.

Na era vitoriana, época em que foi ambientada a obra, essa prática era utilizada pelas famílias burguesas como meio de se manterem ou ascenderem socialmente. Por mais que, após se conhecerem, Victor e Victoria tenham se “apaixonado” um pelo outro, essa aliança já havia sido firmada no momento contratual da união, quando ambos ainda nem se conheciam, mas já estavam prometidos um ao outro pelo contrato de seus pais. Ao final, quando, enfim, Victor desposa Victoria, é que a aliança passa a ter, também, o outro sentido de que teve, desde o início, com Emily: de união matrimonial.

Victor é um sujeito caracterizado de maneira a conferir comicidade aos seus atos, advindo de sua constante “falta de jeito” ao interagir com outros sujeitos. Na presença de seus pais, Victor é retesado, interiorizado e, acima de tudo, submisso. No momento em que eles estão a caminho da casa de Victoria, para o ensaio dos votos do

casamento, é que temos essa noção, conforme figuras abaixo, em que ele assume uma postura cabisbaixa na presença de seus pais, de modo a conferir obediência ao que lhe é dito (imposto):



Figura 82 - Victor e seus pais¹¹⁷

Na carruagem, eles conversam a caminho da casa dos Everglot, e percebemos a visão que os pais de Victor (principalmente, sua mãe) têm dele, no momento em que o aconselham e dão dicas sobre como ele deve agir na presença da outra família. Eles dizem: “Pescou uma bela mulher dessa vez, agora só o que precisa fazer é puxar o

¹¹⁷ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:05:38 e 00:05:49

anzol” (BURTON, 2005, 00:05:28-00:05:31). Ao que ele indaga: “Victoria Everglot não deveria se casar com algum lorde? [...] Eu nunca nem falei com ela” (*idem*, 00:05:34-00:05:48), em um tom de voz indignado, e sua mãe o responde: “Pelo menos nós temos isso a nosso favor” (*ibidem*, 00:05:49-00:05:51).

Por meio dessa conversa, compreendemos Victor como Sally, de “O Estranho Mundo de Jack”, no sentido em que ambos estão submetidos às vontades de seus pais/criador. A diferença está em que Sally não se deixa obedecer por dr. Finkelstein, seu criador, diferente de Victor, que aceita, sem recusas ou reivindicações, o que seus pais impõem a ele, como também era típico do período de ambientação da obra, a era vitoriana, em que os pais tomavam a frente das decisões em nome de seus filhos. Assim, temos a imagem do sujeito submisso (Sally, submissa a Jack), agindo de acordo com que seus outros dizem para eles fazerem, e não de acordo com suas vontades.

Victor, segundo os seus pais, não tem motivos para não se alegrar com o casamento, ao contrário, ele deveria agradecer por terem conseguido encontrar uma noiva, uma vez que a sua caracterização como um “desastre” é um ponto negativo que não está a seu favor. No encontro com a família Everglot, Victor não fala nada, pois não há “entrada” para que ele se expresse. Ele é o noivo, mas seus pais tomam a sua frente e conversam com os pais de Victoria, de modo a deixar Victor sem quase nenhuma ação, para que ele não cometa nada que possa prejudicar o casamento (visto seu caráter atrapalhado), mas, sobretudo, porque na época, os contratos matrimoniais eram acertados pelos pais dos noivos:



Figura 83 - Victor atrás de seu pais¹¹⁸

¹¹⁸ Fotograma de “A Noiva Cadáver”, 00:07:29.

Dessa forma, por meio das figuras acima, compreendemos que Victor é o sujeito que não está à frente de sua própria vida, pois quem regula as suas ações são seus pais. Não importa se eles estão longe ou perto, o que buscam evitar (a atrapalhação nos modos do filho), ocorre da mesma forma, sem eu eles tenham o controle que desejariam ter na situação.

Victor, deixado sozinho no saguão dos Everglot, enquanto os pais vão tomar um chá, senta-se ao piano e começa a tocar. Victoria, de seu quarto, escuta a melodia e vem até o local em que ele está. Victor, surpreso, se atrapalha e derruba o banco do piano:



Figura 84 - Susto de Victor¹¹⁹

Essa imagem de Victor como um sujeito desastrado e atrapalhado, conforme figuras acima, é intensificada na cena seguinte, no momento em que ele e Victoria estão treinando os votos de casamento. Nas figuras abaixo, percebemos, pela expressão dos pais de ambos, a impaciência com a qual lidam com Victor, ainda mais quando, no

¹¹⁹ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:08:58, 00:09:04, 00:09:08, 00:09:09, 00:09:09, 00:09:09 e 00:09:10.

início da cena, está escrito “três horas depois”¹²⁰, ou seja, mesmo após três horas, Victor ainda não conseguiu proferir os votos de maneira correta. Essa frase, associada às feições dos pais de Victor (aprensivos) e os de Victoria (impacientes), contribuem para a construção e acumulação de uma imagem negativa de Victor, como se ele não fosse digno de se casar sob aquelas condições.

O pastor Gaslwells, quem comanda o ensaio, diz para Victor: “Mestre van Dort, vamos do início outra vez” (BURTON, 2005, 00:10:45-00:10:51), em um tom de voz impaciente e enfadonho, no início da cena. E ao final, depois do “desastre” completo, ele conclui: “Chega! O casamento só pode acontecer quando ele estiver preparado!” (*idem*, 00:13:53-00:13:58), de modo a conferir um olhar acusador para Victor:

¹²⁰ “Three hours later”, no original, conforme fotograma de “A Noiva Cadáver”.



Figura 85 - Desastre no ensaio de casamento¹²¹

¹²¹ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:10:44, 00:11:32, 00:11:34, 00:13:10, 00:13:14, 00:13:15, 00:13:16, 00:13:20, 00:14:03, 00:14:06, 00:14:08 e 00:14:09.

Temos, nas imagens da cena acima, inicialmente, as feições de preocupação e de impaciência dos pais dos noivos, que dão lugar à raiva e irritação, junto ao dedo indicador e acusador do pastor Gaslwells para Victor. Dessa forma, associado às imagens anteriores, temos um sujeito subjugado por seu modo de agir desengonçado e atrapalhado, mas, sobretudo, submisso ao que os outros (não só seus pais) dizem que ele faça.

Por causa desse “desastre” no ensaio de casamento, em que colocou fogo no vestido da mãe de Victoria, mas, sobretudo, por não conseguir proferir os votos sem se atrapalhar, é que Victor se isola na floresta como forma de “treinar” seus votos para o casamento com Victoria. A floresta é o local em que “conhece” Emily e a desposa como mulher, ao treinar seus votos como se os galhos de árvores fossem Victoria, e não o “braço/mão” da noiva cadáver.

Dessa forma, Victor é levado por Emily ao Mundo dos Mortos durante a noite, e a partir daí, o tempo adquire a qualidade de “suspensão”, pois quando ele retorna ao Mundo dos Vivos, não parece que muitas coisas aconteceram desde que ele se ausentou dali, de forma que o Mundo dos Mortos é um lugar em que o tempo parece estar suspenso em abismo em relação ao Mundo dos Vivos, embora esteja em constante diálogo com ele. A noite simboliza (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640) o tempo das gestações, germinações e conspirações que desabrocharão ao raiar do dia.

Ela, como símbolo, possui um duplo sentido: o das trevas que fermenta o “vir-a-ser”, e o da preparação do dia que dará lugar à luz da vida. Dessa forma, temos o tempo da noite como físico, marcado pela coloração escura do céu na cena, mas também como psicológico, pois é o momento em que os dramas pessoais dos sujeitos (das animações e entre as animações) são trazidos à tona, como forma de justificar o motivo deles agirem de determinada forma.

Emily, ao levar Victor para o Mundo dos Mortos, cria ao redor dele uma espécie de portal. Diferente de Jack, que encontra os portais que o levam para outro mundo, Emily é que cria o seu próprio portal para o Mundo dos Mortos, para conduzir Victor até lá. O movimento de espiral feito pela câmera ajuda a reforçar a ideia de que o lugar para onde nós, leitores, estamos indo, não é real e faz parte de um plano da realidade diferente da que conhecemos até o momento. O portal criado por Emily é composto por corvos (que estão espalhados ao longo da floresta) e de acordo com Chevalier e Gherbraant (2009, p. 293), eles estão associados, como símbolo, no plano dos sonhos e

do inconsciente, ao a uma figura de mau agouro, ligada ao temor de que a situação não ocorra conforme planejado:



Figura 86 - Emily levando Victor ao Mundo dos Mortos¹²²

¹²² Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:18:30, 00:18:33, 00:18:35, 00:18:36, 00:18:37, 00:18:38, 00:18:38, 00:18:38, 00:18:39, 00:18:39 e 00:18:40.

Por mais que Victor tenha “desposado” Emily e, tecnicamente, a teria libertado, a situação não ocorre de forma simples, como ela esperava, uma vez que ela -se vê entre o dilema da vida e da morte, pois seu noivo está vivo e tem outra pretendente que o espera, ao mesmo tempo em que, para efetivar o casamento, Victor também precisaria estar morto, assim como Emily. Ela confronta-se, assim, com o seu não-destino final mais uma vez concretizado, pois o “passe” que a levaria para a sua, enfim, libertação amorosa, tornou-a, mais uma vez, prisioneira (até que ela entenda, finalmente, que a única que pode fazer algo para libertá-la dessa situação é ela mesma, não os outros).

Ainda que, ao final, ela se liberte sozinha, pois o ato é tomado por ela, sem o prévio consentimento de Victor, é na relação de constituição com ele, ao longo da história, que ela toma consciência de si e do que é capaz de fazer – desistir do casamento, em nome da sua recém-descoberta felicidade. Victor constitui Emily ao lançar sobre ela o olhar deslocado que faltava para que ela pudesse se empoderar, ao final da obra.

Ela passa a história agindo como se fosse uma princesa e ele, o seu príncipe (a contragosto). Como em um típico conto de fadas adolescente, a temática amorosa ganha espaço dentro da história. Entretanto, ela é valorada em sentidos outros, os quais não encontramos nos clássicos contos de fadas: é o amor de Emily para ela mesmo, o amor-próprio que, embora descoberto ao final da história, é o que a diferencia da antiga passividade e submissão que ela se encontrava.

Diferente do que ocorre com seus pais e os outros habitantes do Mundo dos Vivos, quando Emily o leva para o Mundo dos Mortos, a sua recusa em permanecer nessa situação é evidente, não só por se ver casado com outra mulher, mas por ela estar morta. Ele tenta fugir de diferentes formas: todas sem sucesso. A nova imagem de Victor, a de recusa e negação da situação em que se encontra, surge junto com a imagem do Victor como um sujeito capaz de tramar, mentir e confabular (contra Emily, para conseguir sair do Mundo dos Mortos).

Dessa forma, é um novo sujeito que observamos surgir quando os rumos de sua vida foram invertidos, diferente da sua postura submissa, tal qual observamos no Mundo dos Vivos, recebendo ordens e obedecendo-as passivamente – aqui, ele decide tomar suas próprias decisões e ir contra a vontade de Emily.

Agora, na obra fílmica, temos a figura de Victor contrária a que já havia sido transmitida no início. O sujeito “eu-para-mim” deixa de se ver e se portar como submisso diante de uma nova situação, e adquire características transgressoras, pois não

deixa que esses novos sujeitos que tem contato (Emily, principalmente), ajam e imponham regras à sua vida, como seus pais, os pais de Victoria e os habitantes do Mundo dos Vivos faziam. Embora assustado e ainda atrapalhado, percebemos por meio do seu tom de voz oscilante, ele não deixa de exigir respostas sobre o que está acontecendo (diferente do que acontecia no Mundo dos Vivos, em que seus pais arranjavam toda a situação por ele, de modo que ele não podia contestar).

Dessa forma, com um novo Victor capaz de tramar, mentir e planejar contra os seus outros, ele e Emily vão ao encontro do Velho Gutknecht para descobrirem uma maneira de ir ao Mundo dos Vivos, e assim conseguem por meio do “feitiço de assombração ucraniano”. Essa ida ao Mundo dos Vivos, para Emily, é a oportunidade de conhecer a família de Victor, mas, para ele, é a tentativa de fuga da noiva cadáver e do Mundo dos Mortos. Contudo, ele age perante Emily como se fosse algo que favorecesse ambos e a união entre eles.

Por meio da sua feição e expressão facial, percebemos não mais um sujeito retesado e cabisbaixo, mas um sujeito ardiloso, com os olhos semicerrados, ele arquiteta uma maneira de ir Mundo dos Vivos e, assim, se livrar de Emily, sem que ela perceba que o intuito da ida é esse:



Figura 87 - Victor tramando contra Emily¹²³

¹²³ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:29:56, 00:29:57 e 00:30:07.

Victor, assim como Sally para Jack, ao longo da história, tenta mostrá-la, com um olhar deslocado da situação, que o casamento entre os dois não será bom como lhe parece. Essa tentativa de fuga, em que temos Victor agindo de forma contrária a qual conhecíamos, também dá errado, uma vez que Emily, com a ajuda da lagarta – sua consciência – vai ao encontro de Victor e o vê no quarto de Victoria. Assim, ela o leva de volta ao Mundo dos Mortos como uma noiva ressentida, magoada e decepcionada, por Victor não se portar como ela esperava.

Contudo, a imagem desse sujeito ardiloso dá lugar a um sujeito mais brando e empático quando ele percebe que magoou Emily, por ter mentido para ela e tê-la feito acreditar que ele nutria algum tipo de sentimento por ela. Dessa forma, uma outra imagem de Victor, a partir de Emily, é criada: a do sujeito arrependido de suas ações: “Eu sinto muito se menti para você sobre querer ver meus pais. É que o dia hoje não sou muito [...] de acordo com o plano” (BURTON, 00:50:26-00:41):



Figura 88 - Victor se desculpando com Emily

Temos, assim, a imagem do sujeito na sua contradição humana, enfrentando os seus dilemas pessoais. Ora, Victor é obediente e cabisbaixo, e outra, é ardiloso e mentiroso. Em outra, ainda, é arrependido e sincero. E temos uma outra imagem, para somar com essas anteriores e caracterizar a constituição humana como contrária e contraditória.

É a imagem de Victor quando ele descobre, por meio de Mayhew (o empregado de sua família que morreu e acabou de chegar ao bar do Mundo dos Mortos) que Victoria se casará com um novo-rico (Lorde Barkis). Ele, desapontado, decide consentir

sobre o seu casamento com Emily, como uma forma de “vingança” – já que Victoria o trocou – ou de “aceitação” – já que não há mais ninguém para quem ele voltar no Mundo dos Vivos. Para efetivar o seu casamento com Emily, contudo, Victor deve tomar o “vinho dos tempos”, uma espécie de veneno que o fará morrer e, assim, o seu casamento com Emily será válido (visto que os dois não estão no mesmo plano existencial).

Dessa forma, observamos Victor tomando iniciativas sobre o rumo de sua própria vida, pois como já dissemos, no Mundo dos Vivos, ele só obedecia e não contestava a ordem de seus pais. Aqui, no Mundo dos Mortos, temos uma nova constituição do sujeito que, ao passar por diferentes situações, vê-se modificado e apto para agir dessa maneira, algo que não acontecia antes, pois sempre se via “preso” às vontades de seus outros (até mesmo de Emily):



Figura 89 - Victor decidindo casar-se com Emily¹²⁴

O que caracteriza as contradições pelas quais vivem os heróis de cada obra está no caráter humano que os constitui. Embora sejam, alguns deles, considerados não-humanos, com suas particularidades que, por vezes, podem colocá-los no plano do monstruoso e do assustador, esses sujeitos se confrontam com a angústia humana, o sabor da rejeição e do desajuste social. Assim, os seus sentimentos são humanos, pois estão pautados em um horizonte social ideológico, como o desejo obsessivo de se casar,

¹²⁴ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:54:57, 00:55:12, 00:57:00 e 00:57:03.

independente de com quem ou como for, característico de Emily, bem como a precipitação em seus atos que leva ao desastre, ao tentar fabricar uma data comemorativa no lugar de outra, como forma de sentir-se vivo, novamente, diante de sua realidade, característico de Jack.

Temos também em seus “outros”, conforme elencamos como parte do *corpus* deste estudo, a contradição e contrariedade humana nesses outros sujeitos que o constituem como tal, Sally e Victor. Da mesma forma que Jack e Emily, eles vivem sob condições que demonstram a dualidade da existência humana – o caráter dialógico que constitui a vida. Assim, observamos recusa e aceitação constante na construção dessas personagens. Bem como acordo e desvinculação com modelos pré-existentes de sujeitos, ora confirmando aspectos de contos de fadas, ora subvertendo a visão canônica de “mocinha/mocinho” e herói de uma obra. ‘

Essas contradições existem e são representadas na obra de Burton pois a arte está pautada na vida, de forma que os conteúdos temáticos abordados em cada obra não deixam de ter o seu nascimento em um horizonte social antes de ter virado obra no sistema *hollywoodiano* de produção. Tratar dessas personagens, por meio da constituição delas e de seus outros por meio da relação que desempenham em cada obra é observar as relações humanas, nos mais variados níveis, semiotizadas em um enunciado fílmico.

A “estranheza” pela qual esses sujeitos agem encontra-se na ingenuidade (e também maldade) que eles possuem e que demarcam os seus atos, ao tentarem se submeter aos valores sociais estereotipados, tomados, dentro de determinados grupos, como “verdades absolutas” e que massacram, marginalizam e excluem os que não pensam e agem dessa maneira. Dessa forma, surge a ambivalência do sujeito que, para se integrar em determinado grupo social, é capaz de agir de maneira contrária a que vinha agindo antes, como forma de conseguir enquadrar-se.

A busca de Jack está em uma felicidade representada na ilusão criada pelo Natal e que por ele foi vivenciada. Contudo, ao tentar transpô-la para a sua realidade de *Halloween*, o resultado não sai como o esperado, uma vez que não basta a transposição de objetos de um mundo para o outro, mas, sobretudo, são as características e valorações internas que demarcam o seu sucesso no plano social e individual, como percebido ao final da obra, em que, de volta ao Mundo do *Halloween* (local do qual tentou “fugir”), ele encontra a felicidade advinda da bondade que buscava.

A busca de Emily está na felicidade advinda do casamento. Ela ama muito mais

a noção de, enfim, conseguir se casar, do que o seu próprio noivo (acidental). A sua vida, ao encontrar Victor, é um pico de felicidade e tristeza, pois ao mesmo tempo em que a ideia de se casar parece próxima, parece, no mesmo tanto, distante, uma vez que diferentes obstáculos surgem para que a união não seja oficializada – a principal, a falta de vontade de Victor. No último “obstáculo” enfrentado por Emily, ela, enfim, consegue depreender a ideia do “amor verdadeiro” que ela tanto buscou. É o amor-próprio, dela para ela mesmo. Por mais que ame Victor (pois ele, simbolicamente e ilusoriamente, é o seu casamento), ela compreende que a resposta que ela tanto buscou estava dentro de si mesma. Só ao conseguir “libertar” seu noivo (a ideia de seu casamento), é que ela consegue também se libertar de um sonho/pesadelo que a atormentou por muito tempo e não a deixou seguir em frente na sua morte(-vida), prendendo-a em uma situação angustiante.

Em Burton, observamos o caráter “humano” dentro do “monstro”, e o caráter “monstruoso” dentro do “humano” e que são valorados, de acordo com cada cena. Cada obra e cada relação social, de formas diferentes. Concluimos, dessa parte do estudo, que um sujeito (seja ele herói, monstro, humano ou vilão) não é só constituído de bondade, assim como nem só de maldade. A palavra-chave para essa constituição é o diálogo, em que podemos observar os valores contrários e contraditórios disputando lugar, entrando em embate valorativo, na caracterização do sujeito.

5.2. Mundo(s) e tempo(s) habitado(s) por sujeitos

Dentro da obra burtoniana, o recorte temático que nos levou até o nosso *corpus* atual foi a questão da festividade, assim como a noção de “mundos” diferentes e paralelos existentes. Além do caráter dialógico da produção, procuramos um outro ponto-comum para a delimitação, e eis que encontramos-lo ao que tange ao tema de celebração, pois a compreendemos não só como “pano de fundo” de cada obra, mas como indicadoras dos padrões e valorações ideológicas de cada espaço – como a Cidade do *Halloween*, a Cidade do Natal, o Mundo dos Mortos, o Mundo dos Vivos – e de cada tempo – a noite, expressivamente, o momento em que os mortos (-vivos) “saem” na/da “escuridão” e ganham as cenas.

Tanto em “O Estranho Mundo de Jack” como em “A Noiva Cadáver” o tempo dos mundos paralelos é a noite, não o dia, no sentido físico e cronológico, pois ele

representa (embora venha marcado, às vezes) um tempo de suspensão – para fazer jus ao(s) mundo(s) paralelo(s) existente(s) em cada enunciado fílmico. É um tempo suspenso em abismo em “A Noiva Cadáver”, pois quando Victor retorna do Mundo dos Mortos, tudo está da maneira como ele deixou – Victoria o espera para se casarem – de forma que se assemelha a um “congelamento” da realidade.

As problemáticas, tanto de “O Estranho Mundo de Jack”, quanto de “A Noiva Cadáver”, se debruçam nos dilemas sociais que versam sobre a hipocrisia, os interesses, a ambivalência do sujeito, a maldade e bondade como reflexo e refração de um mesmo “eu” etc. Dessa forma, justifica-se, assim como no subcapítulo anterior, estudar as duas obras fílmicas em conjunto e entre elas.

Em “O Estranho Mundo de Jack”, deparamo-nos com três mundos distintos, embora interligados entre si: a Cidade do *Halloween*, a Cidade do Natal e Mundo Real. Esses dois primeiros são regidos pela temática da celebração, ao se constituírem como os locais/mundos em que são fabricados os feriados comemorados pelo Mundo Real. Como parte desses mundos particulares, as figuras-típicas são representadas em vista de um horizonte social valorativo, pois condizem com o mundo que habitam.

Para entrarmos na Cidade do *Halloween*, visto que a câmera – o narrador – nos conduz até lá, percorremos um caminho em espiral que perpassa por outras “portas” em galhos, que conduzem a um mundo com uma celebração diferente, como os troncos com um coração (Dia dos Namorados), com um peru (Dia de Ação de Graças), com uma árvore de Natal (Natal), com um trevo de quatro folhas (Dia de São Patrício), com um ovo de Páscoa (Páscoa) e com uma abóbora (Dia das Bruxas):



Figura 90 - Entroncamento dos mundos "paralelos"¹²⁵

Dessa forma, cada porta conduz a uma cidade em que uma data comemorativa específica é fabricada, conforme figuras abaixo. A câmera que nos conduz vem de cima, na cena, e já nos mostra uma espiral, parte constitutiva e recorrente da obra de Burton, no chão. Dessa forma, a espiral nos indica a ida a algum desses mundos paralelos e “diferentes”, reforçado pelo próprio movimento percorrido pela câmera na cena.

¹²⁵ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:00:50, 00:00:52, 00:00:54, 00:00:56, 00:01:01, 00:01:05, 00:01:07, 00:01:10 e 00:01:12.

Pensamos nesse entroncamento, local em que todos os mundos estão interligados com um objetivo comum, o da fabricação de celebrações para o Mundo Real, como um cronotopo da estrada (e entroncamento) que, segundo Bakhtin (2014, p. 349-350), é o local em que

cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações [...]. Podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos.

Esse lugar é, na verdade, um não-lugar, pois nele o tempo é suspenso, é uma passagem que leva aos locais/mundos/cidades. O narrador, que não assume a voz do “Era uma vez...”, mas confere caráter de conto de fadas a uma história a ser contada, diz: “Aconteceu, há muito tempo, a mais tempo do que parece, em um lugar que você, talvez, já tenha visto em seus sonhos” (BURTON, 00:00:50-00:00:59), o que reforça a noção de não-lugar e, também, de não-tempo, pois essas categorias serão vistas conforme adentrarmos cada uma das portas. Anterior a isso, encontramos-nos, assim como sugere o narrador, na abstração de nossos sonhos, pois não conseguimos precisar quando nem onde ocorreu, pois é o próprio mundo não-real, do inconsciente.

Na Cidade do *Halloween*, deparamo-nos, já, com a própria celebração da data, de forma que tomamos conhecimento dos habitantes desse mundo. Vemos sujeitos como fantasmas, vampiros, caveiras, demônios, bruxas, monstros etc. – todas figuras que, no plano do social, representam a noção de horror, de medo e de mórbido (a partir de um ponto de vista ideológico) e que compõem o cenário no qual a festividade é fabricada e realizada, assim como temos não mais a voz do narrador nos contando quem são esses sujeitos, mas são eles próprios quem narram as suas constituições.

Assim, os habitantes caracterizam a Cidade do *Halloween* e a comemoração da data apresentando-a da seguinte forma, na canção “Isto é o *Halloween*”: “Este é o lugar (v. 19) / Onde os monstros vão te pegar (v. 20) / Venha aqui, não tente fugir (v. 21) / Todo mundo espera para se divertir (v. 22) [...] Se você olhar bem (v. 29) / Vai se apavorar também (v. 30)”:



Figura 91 - Habitantes da Cidade do Halloween¹²⁶

¹²⁶ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:01:37, 00:01:56, 00:02:03, 00:02:10, 00:02:32, 00:02:35, 00:02:47, 00:02:51, 00:03:05 e 00:03:11.

Para esses sujeitos, o susto, o pavor e o terror são sinônimos de diversão e é por meio da canção acima que compreendemos o quão divertido e alegre é assustar as pessoas para eles. Se tomássemos a letra isolada das vozes que a entoam, assim como dos instrumentos musicais ao fundo, um sentido de terror e medo seria estabelecido, o que não ocorre, pois as vozes, na canção (uma espécie de opereta, pois é uma pequena introdução), são finas, assemelhando-se às femininas, embora associadas a algumas figuras masculinas, resultando em um riso que inverte o que é esperado de uma temática e figuras tenebrosas, contradizendo, portanto, o que está na letra (“assustar” e “apavorar”) e como é entoado (vozes comicamente finas).

É no tempo da noite que esses sujeitos se revelam e atuam, tiram as suas máscaras, saem debaixo da cama, passeiam para assustar e ganham espaço no centro da cena, uma vez que são marginalizados e deixados em um lugar secundário, pois não correspondem às figuras “normais”, comuns e “aceitáveis” do dia-a-dia. Tudo o que está associado a eles, portanto, é escuro, reforçando estereótipos do que não é de caráter oficial possuir um acabamento sombrio, abandonado, marcado não só por meio da coloração da cena, com o céu representando a escuridão noturna, mas o tom que rege a própria celebração, como é comumente depreendida em algumas culturas que subjagam esse tipo de festividade. Dessa forma, vemos os tons escuros, com variações no preto, cinza e sépia associados à Cidade do *Halloween*, assim como o aspecto sombrio e abandonado, conforme figuras abaixo:



Figura 92 - Mundo do Halloween¹²⁷

O humor relacionado à essas personagens e à situação de *Halloween* estão associados ao tratamento de carnavalização que Burton confere à elas e à cidade no plano da construção enunciativa, isto é, sujeitos que são monstruosos e tiram suas máscaras para mostrar que são feios, mas continuam cômicos, as caveiras que estão cabisbaixas e se avivam quando cantam são arte desse mundo “às avessas” em que o não-oficial ganha o lugar da oficialidade, de modo que características alegres (dos sujeitos vivos) são associadas aos sujeitos mortos, terríveis e assustadores de maneira a lhes conferirem esse caratê cômico por meio da inversão e associação de valorações de um grupo social a outro.

Ainda que, no filme, essa celebração receba uma conotação assustadora, tendo em vista que é feita para, de fato, assustar – visto por meio dos seus habitantes que entoam e marcam esse aspecto na canção –, ao depararmos com essa festividade no contexto estadunidense – o local em que a celebração tem grande força e expressividade –, as crianças integram o público dessa festividade, fantasiam-se e saem às ruas sob a célebre frase “Gostosuras ou travessuras?”¹²⁸, tanto é que, na canção, esses habitantes utilizam o vocativo “crianças”, a quem destinam esse tipo de festividade: “Ei crianças, venham ver! (v. 1) / Algo estranho vai acontecer (v. 2)”, de modo que o caráter assustador é associado ao riso, ao cômico e ao engraçado, não ao terror, em si.

A coloração escura presente nas cenas da Cidade do *Halloween* não possui o

¹²⁷ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, respectivamente 00:01:35, 00:04:27, 00:11:20 e 00:20:55.

¹²⁸ Em inglês, “Trick or treat?”.

mesmo sentido da coloração cinza-azulada do Mundo dos Vivos, em “A Noiva Cadáver”, uma vez que, lá, esses tons utilizados são para valorar negativamente o modo de vida com que os sujeitos agem, de maneira mecânica e monótona. A coloração escura e sombria, na Cidade do *Halloween*, é entendida como um dos elementos constitutivos desse mundo, que não servem como um aspecto negativo, uma vez que é parte integrante dessa festividade, operando como parte da caracterização do universo assustador e medonho que o *Halloween* implica.

Mas, por outro lado, durante o dia, na Cidade do *Halloween*, os tons da cena (para marcar o dia) são sépia, dourado, quase envelhecido, remetendo a um aspecto tradicional e de mesmice, como o cinza-azulado no Mundo dos Vivos em “A Noiva Cadáver”, reforçando o toque enfadonho presente em Jack na repetitividade da celebração dessa data.

Já exemplificamos, no subcapítulo anterior, a Cidade do *Halloween* como um lugar em que Jack é a figura central e de maior destaque, entretanto, retomamos esse aspecto para pontuarmos uma das críticas relacionadas ao funcionamento desse mundo ao que tange à figura do prefeito da cidade. Como dito, essa figura está associada com a ideia de um administrador referente ao social, ou seja, um sujeito designado para estabelecer ordem, cuidar e gerir a Cidade do *Halloween*. E encontramos, na figura desse prefeito, em Burton, um aspecto de sujeito “duas caras”, conforme figura abaixo:



Figura 93 - Prefeito "duas caras"¹²⁹

As “duas caras” do prefeito surgem no momento em que ele se depara com a falta de conhecimento do que fazer sem a presença do Jack, uma vez que ele está sumido desde a noite do Dia das Bruxas. O prefeito diz: “Jack? Tenho os planos pro próximo Halloween. Tenho que examiná-los com você pra juntos podermos começar” (BURTON, 00:11:59-00:12:08), com a sua primeira cara. Visto que não obteve resposta, a sua segunda cara aparece, assim como seu tom de voz que, antes, quase

¹²⁹ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:11:49 e 00:11:53.

cantado e calmo, dá lugar para um tom desesperado e de súplica: “Jack, por favor! Sou apenas um representante eleito, não posso tomar decisões sozinho, Jack” (BURTON, 00:12:09-00:12:15).

Dessa forma, Burton reforça não só a noção de Jack ser a maior figura dentro da Cidade do Halloween, mas também, do que é ser prefeito, na época de produção da obra até os dias atuais, em que observamos, nos mais diferentes contextos, prefeitos/representantes de todo um grupo social que “só” foram eleitos, e não sabem o que fazer a partir desse ponto. Embora seja uma crítica sutil e quase imperceptível, Burton subverte, ainda que de maneira mínima, com o tipo de conteúdo expresso em obras *hollywoodianas* desse mesmo tipo, uma vez que o local de produção não favorece esse tipo de abordagem crítica – ainda que com tratamento estético específico que a obra demanda.

Sem a resposta e a presença de Jack, o prefeito se vê arruinado, perdido. Ele cai da escada e a sua queda representa a sua decadência social sem Jack (devido ao sumiço), ou seja, a hipocrisia social (marcada em “A Noiva Cadáver” pelas relações dos pais e Victor e Victoria) é expressa pela figura do prefeito, nesse caso:



Figura 94 - Queda do prefeito¹³⁰

¹³⁰ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:12:21.

O sumiço de Jack tem como causa a sua ida à Cidade do Natal. Após caminhar por um tempo na floresta próxima à Cidade do *Halloween*, ele se depara com o entroncamento dos mundos, o não-lugar em que as festividades se encontram. Ele tem a visão de todas e de cada uma delas, embora não saiba, exatamente, o que cada uma significa e para qual lugar pode levar.

Depreendemos da figura da floresta, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015) que a sua simbologia, para os psicanalistas modernos, está associada, em razão da sua “[...] obscuridade e enraizamento profundo” (p. 439) com o inconsciente, de forma que os terrores e as visões, nesse local, estão associados e inspirados (Jung) pelo medo da revelação desse inconsciente.

Na floresta, uma árvore, em especial, chama a atenção de Jack e desperta, assim, seu interesse: o tronco com a árvore de Natal. Ele abre a porta como forma de descobrir o que há em seu interior, mas não se depara com nada, um tronco oco. Contudo, no momento em que se vira, flocos de neve saem do interior da árvore e “capturam”/“puxam” Jack em uma espécie de portal, no formato de espiral, que o conduz até o desconhecido – a Cidade do Natal:



Figura 95 - Jack na floresta¹³¹

¹³¹ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:12:45, 00:13:02, 00:13:06, 00:13:15, 00:13:26, 00:13:28, 00:13:31, 00:13:38, 00:13:47 e 00:13:54

Após o contato de Jack com a Cidade do Natal é que compreendemos o que, para ele, era a monotonia presente na Cidade do *Halloween*, uma vez que o contraste entre os dois mundos é evidente por meio da coloração das cenas, da canção entoada por Jack e pelo seu tom de voz, mas, principalmente, pelo sentimento de “bem-estar” que ele expressa ao conhecer esse mundo. Encontramos, da mesma forma que no mundo anterior, as figuras-típicas dessa data comemorativa. No lugar do macabro e do sombrio, a noção de agradável e harmonioso ganha espaço nas cenas.

As bruxas, os vampiros, os demônios e os monstros dão lugar a duendes, *gingerbreads*¹³² e bonecos de neve, sujeitos que participam da fabricação da data comemorativa do Natal. O tom escuro dá espaço para as tonalidades claras na cena, com colorações vivas e vibrantes, em sua maioria, vermelho e verde, as cores tipicamente associadas ao Natal, pois remetem às vestimentas do Papai Noel e às árvores de Natal:



Figura 96 - Cidade do Natal¹³³

Ao cair nesse novo mundo (junto conosco, pelo movimento espiral da câmera), Jack é tomado pelo sentimento da novidade, tudo é diferente do que ele conhece na Cidade do *Halloween*. A noção desses mundos paralelos como característicos do inconsciente e do sonho, permitido por meio da “viagem” feita com a espiral marcada como um meio de transporte, é reforçada por meio da canção intitulada “O que é isso?”,

¹³² Biscoitos de gengibre, em português.

¹³³ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, respectivamente, 00:14:16, 00:14:26, 00:16:03 e 00:17:11.

em que Jack entoia: “Que é isso? Não posso acreditar (v. 3) / Será um sonho [...]? (v. 4)”, no momento em que olha a sua volta e tem uma primeira visão sobre o Natal, marcado o caráter lúdico no léxico “sonho”.

Conforme ele adentra essa cidade, ele continua cantando, de maneira a pontuar essa nova realidade que ele tem contato, principalmente ao que concerne ao bem-estar e a motivação consigo mesmo, marcada nos trechos: “Ah não posso acreditar (v. 14) / Que lá no fundo sinto uma chama a brilhar (v. 15)”, como se o Natal tivesse renovado as suas energias.

Ele prossegue: “A música ao longe, vai até o amanhecer (v. 38) / E o cheiro dessas tortas nunca mais vou esquecer (v. 39) / O som, a cor, há algo novo em mim (v. 40) / O ardor jamais senti assim (v. 41) / Eu sei que antes tão vazio (v. 42) / Meu coração vai transbordar como um vulcão (v. 43) / Eu quero, ah eu quero, ah eu quero só pra mim (v. 44)”. Por meio desses trechos, embora recortados ao longo da letra da canção, compreendemos como Jack percebe esse “novo” mundo, em que, no lugar do vazio, ele sente um fôlego de animação que o motiva a voltar à Cidade do *Halloween* para (re)produzir lá o que viu nesse outro mundo, mas, principalmente, o que sentiu, a satisfação trazida pela ilusão do “novo” com a roupagem do velho.

Tudo o que é positivo, na Cidade do Natal, é entoado por Jack de modo a parecer negativo, invertendo, assim, a lógica “canônica” associada ao Natal, de acordo com os trechos: “Que é isso? Eu vejo a rua todo enfeitada (v. 8) / Todo mundo dá risada, alguma coisa está errada (v. 9) [...] É tanta alegria e que horror, ninguém morreu (v. 12) [...] Alguém beijou alguém (v. 16) / Oh céus que coisa incomum (v. 17) [...] Não há nenhuma uma bruxa sob a cama (v. 32) / Ou um monstro só de lama (v. 33) / Não entendo essa trama (v. 34). Dessa forma, conforme conhece a Cidade do Natal, Jack se “assusta” com as relações, pois no lugar o horror, o pavor e o terror que ele conhece, existe o afeto, a alegria e o amor de uma forma contrária a que ele conhecia:



Figura 97 - Jack na Cidade do Natal¹³⁴

¹³⁴ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:14:12, 00:14:46, 00:14:59, 00:15:17, 00:15:23, 00:15:40, 00:16:00, 00:16:38, 00:16:16:42 e 00:16:52.

Percebemos o nascimento da sua ideia de tramar com o Natal após ele perceber o lugar em que estava, assim como a figura do Papai Noel, que é um sujeito que lhe causa um certo tipo de estranhamento:



Figura 98 - Jack pensando¹³⁵

Mesmo após voltar à Cidade do *Halloween*, Jack continua “sumido”, pois fica isolado em sua casa tentando compreender o que viu e sentiu de modo a fazer com que os habitantes de sua cidade o ajudem a realizar o seu plano. Quando, finalmente, ele tem a solução, convoca uma reunião para que comecem a montar não mais o *Halloween*, mas o Nata. Cada habitante recebe uma tarefa para fabricar o Natal, e elas saem às avessas, visto que não é o feitio desses sujeitos produzirem esse tipo de festividade, de modo que a música não sai tão alegre quanto soava na Cidade do Natal, os brinquedos possuem um aspecto assustador e mórbido, a decoração não é colorida da mesma forma que vista por Jack na outra cidade.

Enquanto preparam a festividade, os sujeitos entoam, na canção intitulada “Preparando o Natal”: “Pegue cobras e lagartos (v. 20) / Embrulhe tudo muito bem (v. 21) / Chegou o Natal (v. 22) / São mil truques e surpresas (v. 23)/ Tão terríveis (v. 24), de modo que observamos, junto da linguagem visual, permitida por meio das cenas,

¹³⁵ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:17:09, 00:17:07, 007:13 e 00:17:18.

que a essência do Natal apreendida por Jack não é a mesma dos habitantes da Cidade do Halloween, afinal, aquela é uma vertente social carregada de valorações que eles desconhecem, pois as suas ações, tanto quanto as de Jack, são guiadas pela repetitividade:



Figura 99 - Natal na Cidade do Halloween¹³⁶

O caráter do novo com a roupagem do velho é entendida, justamente, por meio da fabricação da data comemorativa, uma vez que compreendemos, em ambas as cidades, uma crítica, feita por Burton, ao que tange ao caráter de fabricação massiva, uma linha de produção quase “fordista”. Independente de qual seja a celebração e a época, a produção em larga escala para levar essa festividade “pronta” ao Mundo Real é a mesma, conforme figuras abaixo, em que podemos observar tanto figuras do Natal quanto do *Halloween* trabalhando de modo semelhante à uma linha de produção. As festividades, embora sejam uma “fuga”, são ao mesmo tempo tão alienadoras, sistêmicas e capitalistas quanto aparentam ser libertadoras com as suas particularidades. Dependendo da época do ano (no Natal, no caso), só encontramos aquele tipo de produto, pois é o que determina o consumo relacionado àquela festividade:

¹³⁶ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:41:31, 00:41:42, 00:42:30 e 00:43:16.



Figura 100 - Linha de produção¹³⁷

Essa linha de produção vem marcada, inclusive, por uma espécie de relógio que funciona como calendário, e que rege cada uma das cidades nas particularidades de suas celebrações, e que podemos observar a frase “36 Days to Halloween/Xmas”¹³⁸ e “Days left: 13”¹³⁹, conforme figuras abaixo. De tal modo, com um relógio-calendário desse tipo que percebemos que a cidade só fala nisso, uma vez que é a única vertente do(s) mundo(s) que eles conhecem:

¹³⁷ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:16:23, 00:41:49, 00:16:27, 00:42:11, 00:16:29 e 00:43:16.

¹³⁸ 36 dias para o Halloween/Natal (tradução nossa).

¹³⁹ Dias restantes: 13 (tradução nossa).



Figura 101 - Relógios-calendários¹⁴⁰

O Papai Noel, a figura típica do Natal, tal qual Jack é para o Dia das Bruxas, é apresentado, na Cidade do Halloween, como Papai Cruel (por Jack), de modo que essa mudança de nome, colocando o “Cruel” no lugar do “Noel”, transforma-o em uma figura negativa que justifica, assim o pedido de Jack de que o raptem para que ele possa tomar a frente do Natal e levá-lo ao Mundo Real.

No dia do Natal, o Papai Noel se prepara para ir ao Mundo Real entregar os presentes às crianças e lê, em voz alta, uma lista com muitos nomes de crianças, ao que ele classifica, em sua maioria, como crianças “boazinhas” e conclui: “Não tem quase nenhuma criança levada esse ano” (BURTON, 00:45:34-00:45:37), e é nesse momento que a campanha de sua casa soa e lá estão três crianças levadas: Trancha, Choque e Rapa, que trabalham para o Monstro Verde e irão sequestrar o Papai Noel a pedido de Jack, e que, no momento, dizem a célebre frase do *Halloween* “Travessuras ou gostosuras?”:

¹⁴⁰ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:



Figura 102 - Rapto do Papai Noel¹⁴¹

¹⁴¹ Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00: 45:31, 00:45:45 e 00:45:47.

O Papai Noel, levado até o calabouço em que o Monstro Verde mora, contesta a situação e diz: “Não façam isso! Crianças levadas jamais ganham presente” (BURTON, 00:48:25). E aí compreendemos uma crítica feita a sociedade, em geral, ao que tange a ser uma “criança levada” ou não na época do Natal, pois é ensinado, desde que somos pequenos, que só as crianças comportadas, educadas e obedientes ganham presente (como uma forma de recompensa pelo comportamento exemplar – e ilusório – ao longo do ano). Contudo, isso não existe, pois trata-se de uma ideia veiculada no período do Natal para regular comportamentos que não são reguláveis somente em um período de ano, criando, dessa forma, modelos de crianças (tais quais as pintam o Papai Noel) que são irreais.

Isso marca uma crítica e uma hipocrisia social não só às crianças, que abafam/escondem seus “maus” comportamentos durante o ano todo como forma de ganhar presente, mas também e, principalmente, aos pais/adultos que estimulam esse tipo de comportamento. Dessa forma, ao colocar três crianças “mau comportadas” para sequestrar o Papai Noel, Burton revela (ainda que de maneira hiperbólica) quem são as “verdadeiras” crianças, que não são as idealizadas, mas as que aprontam, as que fazem “travessuras ou gostosuras”.

Jack, mesmo sob o protesto de Sally, foi ao Mundo Real para levar o Natal, contudo, a situação sai ao contrário do que planejado e imaginado por ele. A começar pela sua caracterização como Papai Noel, que é feita de maneira contrária ao que conhecemos classicamente, no lugar do trenó, há um túmulo. As renas, que são, oficialmente, oito, com Jack totalizam quatro e são os esqueletos das renas, não elas, em si. Entretanto, o caráter catastrófico do Natal de Jack está no momento em que as crianças começam a receber seus presentes e não é nada do que se espera para aquela celebração, conforme figuras abaixo. Assim, diante do caos instaurado, as autoridades são acionadas para interceptar Jack na sua aventura:



Figura 103 - Natal no Mundo Real¹⁴²

Depois da catástrofe, Jack volta à Cidade do Halloween e somente após a decepção gerada pela ilusão é que consegue observar a situação em seu todo, deslocar o seu olhar “egoísta” de renovação de si mesmo e colocá-lo em uma perspectiva maior, voltado não para si, mas para seus outros. Ele pede desculpas ao Papai Noel e esse último dá um sermão, em forma de “alerta”, a Jack, ao dizer: “Que coisa, Jack! Da próxima vez que tiver vontade de assumir a comemoração de outro, escute a moça! Ela é a única que tem algum senso nesse asilo de loucos” (BURTON, 01:09:55-01:10:06). E é depois disso que, então, Jack se aproxima de Sally e começa a “enxergá-la” de uma outra maneira, após um olhar exotópico, uma visão deslocada e descolada da situação vivida por ele, conforme já discutido no subcapítulo anterior.

Jack se lamenta mais uma vez, e deseja que ainda haja tempo para consertar o mal que ele causou, ao que o Papai Noel responde: “Para o Natal? É claro que há! Eu sou o Papai Noel (BURTON, 01:10:12-01:10:17), e saí da cena, deixando Jack e Sally à sós, para reparar o erro de Jack no Mundo Real. Temos, assim, no Papai Noel, um sujeito tão narcísico quanto Jack, não só por ser a figura central e maior da sua festividade, mas por conta de se considerar autossuficiente, como se tudo o que ele

¹⁴² Fotogramas de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:55:52, 00:58:18, 00:58:37 e 00:58:42.

fizesse fosse sozinho, e não houvesse os “bastidores” (os habitantes do Natal) por trás dele.

Por fim, o “antigo” mundo de Jack (que é o seu atual – a Cidade do *Halloween*) mantém a tonalidade de suas cenas como escuras, mas ganha uma nova valoração, visto que foi “invadido” pelo espírito natalino, deixando, assim, marcas visíveis e não-visíveis pela cidade e entre seus habitantes – a neve, por exemplo, típica dessa celebração, pois, nos Estados Unidos, de acordo com o calendário (período previsto de Novembro a Abril) é marca constituinte dessa festividade, embora no Brasil não seja (ainda que importemos essas valorações):



Figura 104 - Neve na Cidade do Halloween¹⁴³

Dessa forma, a neve (como marca da Cidade do Natal e da data, em si) não é mais só vista nessa cidade, mas também na Cidade do *Halloween*, como símbolo do intercruzamento entre essas duas realidades distintas, em que os sujeitos não serão mais os mesmos, tampouco viverão como antes, pois são sujeitos característicos de tempos, espaços, ações e outros sujeitos heterogêneos. As relações sociais os mudam e os constituem como reflexo e refração da realidade na qual vivem e tomam conhecimento.

Por isso que não podemos compreender Jack como um sujeito construído por meio de alteridade somente com Sally, uma vez que o tempo, o espaço e os sujeitos das

¹⁴³ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 01:11:57.

celebrações o modificaram enquanto tal, de modo que ele é um sujeito constituído por muitos outros sujeitos, que interferem, inclusive, na sua relação com Sally. Ainda, falar desses mundos, desses tempos e desses sujeitos é uma forma de compreendermos as valorações que perpassam cada uma dessas realidades e que se manifestam nos próprios sujeitos, uma vez que eles não são apartados do social, ao contrário, são eles que o “fabricam”.

Dessa forma, pensaremos, agora, no Mundo dos Vivos em “A Noiva Cadáver”, como o lugar em que impera a ganância e a busca pela ascensão social. Esse mundo é marcado, visualmente, pela variação dos tons pretos e cinzas da cena, como uma realidade monótona e enfadonha, em que os sujeitos existem e se concretizam por meio da repetição, como se fossem máquinas programadas a executarem determinadas tarefas, sob o embalo repetitivo do cuco, que dita o ritmo de suas atividades:



Figura 105 - Vida sob o ritmo do relógio¹⁴⁴

¹⁴⁴ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:01:20, 00:01:20, 00:01:21, 00:01:23, 00:01:18 e 00:01:14.

Na cena acima, o cuco do relógio (marcado sonoramente) dita o ritmo da vida no Mundo dos Vivos, de forma que se o pêndulo do relógio inclina para a direita, o sujeito também inclina a vassoura para a mesma direção, em um movimento sincrônico. O relógio do Mundo dos vivos é ditador de ritmo de vida assim como os relógios-calendários existente nas Cidades do *Halloween* e do Natal, em “O Estranho Mundo de Jack”.

A diferença é que, aqui, não observamos um “ponto alto” na vida dos habitantes desse mundo, uma vez que o relógio serve como indicador da monotonia no estilo de vida, aliado às expressões dos sujeitos e o modo como conduzem suas vidas. O rabo do gato, nas figuras abaixo, também acompanha o ritmo do pêndulo dos relógios, mostrando como é regrada a vida no Mundo dos Vivos:



Figura 106 - Rabo do gato no ritmo do pêndulo¹⁴⁵

Além de ser um mundo movido pelos interesses, como veremos adiante, é um modo de viver automático, em que os sujeitos desempenham funções repetitivas e iguais todos os dias, o dia todo. Assim caracteriza-se, também, as cidades em “O Estranho Mundo de Jack”, em que cada uma conhece somente a realidade da sua festividade, sendo as outras cidades uma novidade por completo (como o Natal para os habitantes da Cidade do *Halloween*). Dessa forma, pensamos na caracterização dialógica entre as duas ambientações do mundo, mas de forma a reforçar que aqui, no Mundo dos Mortos, há uma ausência de alegria, bondade e sede de “vida”, tal qual encontramos, por exemplo, na Cidade do *Halloween*.

Apesar de ser o Mundo dos Vivos, os humanos representados mais se assemelham aos mortos-vivos, criaturas que não são nem uma coisa, nem outra.

¹⁴⁵ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:01:34 e 00:01:35.

Possuem a “vida”, em si, mas agem como se já estivessem mortos, pois não esboçam reações ou emoções que condiga com a característica principal desse mundo: a vida:



Figura 107 - Mundo dos Vivos¹⁴⁶

Por meio dessas cenas, temos a caracterização do Mundo do Vivos: um lugar colorido por tons de cinza, sem vivacidade e alegria. Essa coloração (ou ausência de coloração), colaboram para que o aspecto enfadonho da cidade seja reforçado. Nessa apresentação do Mundo dos Vivos e de alguns de seus habitantes, nós somos

¹⁴⁶ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:01:03, 00:01:47, 00:01:53, 00:01:56 e 00:02:18, 00:02:21, 00:02:29 e 00:03:10 .

conduzidos pelas ruas do vilarejo por meio do movimento da câmera que segue uma borboleta, recém-liberta por Victor, após ter finalizado o seu desenho, conforme figura abaixo. Assim, nós conhecemos o Mundo dos Vivos conforme ela nos guia por meio das construções, dos habitantes e das situações cotidianas:



Figura 108 - Victor libertando a borboleta

Por meio dessa cena, se pensarmos tal qual pensamos na abertura da obra “O Estranho Mundo de Jack”, temos o prenúncio de como a história de desenvolverá, por meio do título da obra e das imagens que a antecipam e a sucedem. Victor, ao final, para Emily, é quem a liberta (e, assim, ela se transforma em muitas borboletas sob a luz do luar)¹⁴⁷.

Da mesma forma, ocorre nessa cena inicial, em que após tê-la desenhado, ele a liberta e, assim, ela segue voando pelo Mundo dos Mortos, até que, alguns momentos depois, Lorde Barkis a afasta com um aceno de mão. Assim, a borboleta (como Emily),

¹⁴⁷ Trataremos dessa questão mais adiante, nesse mesmo subcapítulo.

é “retirada” (pois some da cena) do Mundo do Vivos por meio desse mesmo sujeito, como já visto no subcapítulo anterior, quando tratamos das razões que a levaram a se tornar uma noiva cadáver: a ganância e o interesse:



Figura 109 - Lorde Barkis afastando a borboleta¹⁴⁸

Após conhecermos a ambientação do Mundo do Vivos, conheceremos os habitantes que a compõem como tal. Durante a canção intitulada “Segundo o Plano”, entoada pelos pais de Victor e Victoria, no momento em que ambas as famílias estão se preparando para o ensaio de casamento, observamos o pensamento comum da era vitoriana, o contexto espaço-temporal da obra, em que os casamentos eram tidos como contratos sociais, que serviam como forma de obter vantagens em detrimento de outra pessoa.

Cada uma das famílias possui interesses pessoais em razão dessa união, os pais de Victor, da família van Dort, expressam seus interesses por meio dos versos: “De acordo com o plano (v. 14) / Nosso filho se casará (v.15) / De acordo com o plano (v. 16) / E a família será (v. 17) / Elevada ao status de classe “A” (v. 18) / Aos salões reais (v. 19) / E às catedrais (v. 20) / Reuniões com a nobreza (v. 21) / E chá das cinco com sua alteza (v. 22) / Para sermos vistos e ver (v. 23) / Maiorais vamos ser (v. 24) / Na elite viver (v. 25) / E o passado esquecer (v. 26)”, finalizando com um tom de voz diferente do inicial, mudando de alegre para ríspido, duro, como se o “passado” fosse traumatizante, visto que eles querem mudar de vida, e isso depende muito mais do Victor do que deles mesmo.

A relação do contexto com a canção incide sobre o desejo de ascenderem socialmente ao *status* de nobreza. Como ocorre até os dias atuais, a essência é apagada em detrimento da aparência, ou seja, os valores que regem esses tipos de sociedade são

¹⁴⁸ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:02:02 e 00:02:03.

os que privilegiam o “ter” no lugar do “ser”. E é essa a sociedade trazida nas obras de Burton como detentora da normalidade social, e é justamente essa normalidade que ele busca romper e inverter, a que se importa e privilegia as relações frias e sem sentimentos, colocando no lugar um outro tipo de realidade, como a do Mundo dos Mortos, por exemplo, em que esse jogo de interesses, tal qual pautado na vida, não aparece.

Para os tipos de sujeitos que habitam esse mundo, a sua verdade é que é a normal, uma vez que sujeitos de realidades fabulares são considerados aberrações e anomalias, uma vez que não se enquadram nem se deixam levar pelas valorações presentes nessa realidade, uma vez que preferem manter os seus ideais de bondade e integridade, mesmo que isso signifique ser taxado como o “estranho” da sociedade.

Os pais de Victoria, da família Everglot, reforçam a noção de normalidade invertida, descrita por nós acima, conforme seguem entoando a mesma canção, mas com os seus interesses particulares: “Os negócios vão de mal a pior (v. 30) / E agora esse grande tormento (v. 31) / Vamos ser forçados a pagar esse mico? (v. 32) / Casar a nossa filha (v. 33) / Com um novo rico (v. 34) / Tão comuns, insossos (v. 35) / É o fundo do poço (v. 36) / Fundo do poço? (v. 37) / Lamento discordar (v. 38) / Podiam ser falidos (v. 39) / Nobres de museu (v. 40) / Sem um centavo para gastar (v. 41) / Como você e eu (v. 42)”.

Esse jogo de interesses caracteriza-se como uma via de mão-dupla, ao mesmo tempo em que há o ganho, também há a perda. A família de Victor está em ascensão social, a de Victoria, em decadência, de forma que para essa última, é uma espécie de “sacrifício” submeter-se a esse papel do casamento com “novos ricos”. Contudo, essa submissão deve ser feita, afinal, eles não estão bem socialmente, conforme figura abaixo, e o casamento de sua filha com Victor é a solução para esse problema:



Figura 110 - Cofre vazio dos Everglot¹⁴⁹

Victoria, preparando-se para o ensaio de casamento, questiona Hildegard, a senhora que a ajuda a se vestir, sobre a possibilidade dela e de Victor não gostarem um do outro, pois sendo um casamento contratual, os noivos são prometidos uns aos outros, muitas vezes, antes mesmo de se conhecerem. Seus pais, que escutam ao longe, riem e ironizam o questionamento da filha, uma vez que na visão da sociedade invertida, o sentimento, em uma relação, é a questão que menos tem importância: “Como se isso tivesse a ver com casamento [gostar do noivo]. Você acha que eu e seu pai gostamos um do outro? [...] É claro que não!” (BURTON, 2005, 00:05:05-00:05:14).

Então, é dessa forma que a ambientação do casamento de Victor e Victoria é feito, com sujeitos que refletem e refratam as valorações sociais existentes em determinada época e que revelam o pensamento existente. Em Burton, esse tipo de sujeito, assim como esse tipo de pensamento, é colocado em posição possível de crítica, uma vez que ao caracterizar os sujeitos e os mundos que eles ocupam, de maneira monótona, enfadonha e sem graça, assim como personagens exageradas na caracterização física e nos atos, ele abre espaço para os questionamentos sobre o que é estar vivo e o que é estar morto – assim como as valorações que regem cada um desses estados.

A frieza e insensibilidade das relações sociais são observadas não só pela canção, mas pela imagem que é construída, principalmente, dessas duas famílias, como um “tipo” da sociedade da época e, também, da atual, pois essa valoração, ainda que refratada em alguns aspectos, ainda é reflexo atual. Os pais de Victor, em contato com os pais de Victoria, são “forçados”, “falsos” e “exagerados” em seus modos. A mãe de

¹⁴⁹ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:04:04 e 00:04:05.

Victor chega na casa dos Everglot elogiando, fazendo comentários: “Ah, meu Deus, que imponência! Que gosto impecável!” (BURTON, 2005, 00:06:45-00:06:51).

Ao mesmo tempo, os pais de Victoria não conseguem disfarçar o descontentamento em estarem se submetendo a esse casamento. O pai de Victoria não consegue sorrir para os van Dort, quando a senhora Everglot pede para ele fingir educação e cortesia, de modo que o seu sorriso seja forçado e falso, o que confere comicidade à cena, mas não deixa de ser uma crítica ao modo como esses sujeitos do Mundo dos Vivos agem no plano do social:



Figura 111 - Sorriso forçado¹⁵⁰

Percebemos que assim como Emily, a noiva cadáver, poderia escolher qualquer homem para ser seu marido, afinal, o que ela queria era o *status* de estar casada, não o “amor verdadeiro”, pois poderia ser Victor ou qualquer outro homem, assim também ocorre com os pais de Victoria. Após descobrirem sobre o sumiço de Victor (que está, nesse ponto, no Mundo dos Mortos com Emily), mas ignorarem essa informação, pois segundo a senhora Everglot, Victoria está louca em imaginar uma história em que Victor está casado com uma noiva cadáver, ela a tranca e em seu quarto e diz: “Levará anos até que possamos aparecer um público outra vez (BURTON, 2005, 00:46:31-00:46:33).

Ou seja, ela está mais preocupada com a aparência social do que com Victor desaparecido e as acusações de sua filha. Lorde Barkis escuta o desenrolar dessa história escondido, em outro cômodo, e interfere: “Se eu tivesse uma mulher como a sua filha

¹⁵⁰ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:07:20 e 00:07:22.

em meus braços, eu a encheria de riquezas dignas de uma rainha. [...] Quando se vive sozinho, o dinheiro não serve para nada (BURTON, 2005, 00:46:48-00:47:11):



Figura 112 - Lorde Barkis espiando os Everglot¹⁵¹

¹⁵¹ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:46:29, 00:46:50 e 00:47:13.

Os pais de Victoria se entreolham de maneira interessada no que Lorde Barkis disse e logo em seguida, entram no quarto de Victoria para dar a notícia de mudança do plano – agora, ela deve se casar com Lorde Barkis, não mais com Victor. Dessa forma, temos o mesmo caráter que rege a busca de um marido para Emily: tirá-la da condição de noiva cadáver e transformá-la em mulher, oficialmente.

Assim ocorre com Victoria, pois seus pais, visto que eram eles os responsáveis por essas questões contratuais de casamento, dizem a ela: “Se não se casar com Lorde Barkis, nós vamos parar na rua sem um tostão. Estamos pobres!” (00:47:49-00:47:55). Ou seja, poderia ser Victor, Lorde Barkis ou qualquer outro sujeito para tirá-los da pobreza, pois não importa o sentimento (ou a inexistência dele) para o casamento se efetivar, o que importa é o retorno financeiro que essa união deve trazer, conforme a convenção social da época acreditava.

Em contraste com os habitantes, com a ambientação e com as valorações do Mundo dos Vivos, nós temos o Mundo dos mortos, local em que a “vida” impera, em que a coloração da cena é vívida e o caráter de festividade rege a vida dos sujeitos – afinal, eles comemoram a chegada de cada recém-morto, e morrem sujeitos a todo instante.

No lugar dos tons em escala cinzenta do Mundo dos Vivos, o azul, o verde e o roxo predominam, que associados ao fundo preto das cenas, conferem um ar místico, espiritual, renovado e lúdico. Dessa forma, a monotonia cede lugar a um mundo voltado ao inconsciente, ao paralelo e fabular, em que os sujeitos são vivos mas que estão, na verdade, mortos. Contudo, eles não se intimidam com essa noção, a morte é um “detalhe”, de modo que riem dessa condição e, dela, tiram o máximo de proveito possível.

No lugar do ritmo do pêndulo do relógio ditando a vida(-morte) dos sujeitos, há música de fundo tocando, de modo que os habitantes dançam, cantam, jogam, bebem e se divertem no bar, o local em que chegam os recém-mortos no Mundo do Mortos. Os habitantes desse mundo são caveiras que se divertem e celebram a morte como uma renovação da vida:



Figura 113 – Festa no Mundo dos Mortos¹⁵²

Nas figuras acima, temos a festividade no Mundo dos Mortos: caveiras bebendo, jogando, dançando e cantando, de modo a conferir um outro sentido ao que é estar morto ou vivo. Aqui, os sujeitos são muito mais vivos do que os próprios vivos do Mundo dos Vivos, de modo que ocorre a carnavalização da realidade ao colocar os sujeitos mortos como vivos e os vivos como mortos. A festa, a diversão e a alegria como características dos mortos (caveiras) vem como uma forma de inverter o sentido

¹⁵² Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:19:04, 00:19:28, 00:19:46, 00:20:36, 00:21:11, 00:22:08, 00:22:12, 00:22:15 e 00:22:21.

canônico que temos sobre a vida.

No Mundo dos Vivos, a canção entoada pelos pais de Victor e Victoria mostrava o interesse de cada uma das famílias em ascender socialmente e financeiramente por meio do matrimônio contratual, como forma de privilegiar a aparência em detrimento do que é essencial. No Mundo dos Vivos, Bonejangles, ao entoar a canção-história sobre como Emily se tornou uma noiva cadáver, intitulada “Do Funeral Não Irá Escapar”, os versos que constituem o refrão da canção são: “Vai, vai chegar sua vez (v. 5) / A morte virá não importa o freguês (v. 6) / Você pode até se esconder e rezar (v. 7) / Mas do funeral não irá escapar (v. 8)”.

Dessa forma, por meio desse refrão, ele reforça a noção de igualdade existente no Mundo dos Mortos que, independente do que o sujeito tenha sido em vida, a morte chegará para ele da mesma forma que para todos os outros sujeitos também. Assim, a vida, no Mundo dos Mortos, é caracterizada como livre de preocupações sociais e econômicas, sendo que a morte é aceita e celebrada, diferente da noção existente no Mundo dos Vivos (e presente na cultura ocidental), de que a morte é considerada como o fim da vida, por isso, ligada às noções de tristeza e de fim “absoluto”.

Ao dar essa nova caracterização à morte, uma nova imagem sobre o que é estar morto é criada (e, em partes, reforçada da ideia “original”), pois sendo um estado (in)existencial livre de aspectos “negativos” ligados à vida (dor, sofrimento, tristeza etc.), os sujeitos se veem livres não só disso, como das hierarquizações, regras, tabus e dogmas que regiam suas vidas, de modo que todos são depreendidos no mesmo nível e da mesma forma: como mortos.

O Mundo dos Mortos, mesmo longe do ambiente do bar (local em que a festividade ocorre), é caracterizado de maneira vívida, com cenas em tons alegres e contrastantes – se pensarmos no Mundo dos Vivos, conforme figuras abaixo. Dessa forma, temos um mundo às avessas, carnavalizado, tal qual concebido por Bakhtin, em que as valorações são invertidas de modo a conferirem um caráter crítico ao que observamos no outro plano existencial:



Figura 114 – Mundo dos Mortos¹⁵³

Observamos, no Mundo dos Mortos, o mesmo caráter de servidão que observamos nos habitantes da Cidade do *Halloween*, em “O Estranho Mundo de Jack”. As caveiras são solícitas ao se tratar de Emily, de modo que existe, ao redor dela, uma imagem de compaixão, solidariedade – e, às vezes, pena – por conta de ter sido vítima de um golpe de casamento. Dessa forma, mesmo que algumas de suas ações se

¹⁵³ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:26:03, 00:26:40, 00:27:30, 00:30:29, 00:31:27, 00:39:54, 00:52:07 e 00:57:04.

caracterizem de maneira egoísta, pois ela pensa só em si mesma quando deseja, a todo custo, se casar, os habitantes do Mundo dos Mortos não enxergam a situação dessa maneira, sendo que os desejos de Emily, para eles, são passíveis de serem realizados – assim como os desejos de Jack, na outra obra – para vê-la feliz.

Quando Victor anuncia o seu casamento com Emily para os habitantes do Mundo dos Mortos, a câmera focaliza os dois de cima para baixo, e os habitantes, de cima para baixo, como Emily e Victor os viam:



Figura 115 - Anúncio do casamento de Emily e Victor¹⁵⁴

¹⁵⁴ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:57:04 e 00:57:11.

Contudo, não observamos, aqui, o mesmo caráter que a superioridade de Jack tinha na Cidade do *Halloween*, embora os habitantes do Mundos dos Mortos comemorem e se prontifiquem em organizar (“fabricar” a celebração, como em “O Estranho Mundo de Jack”) os detalhes da união dos dois.

Enquanto organizam a celebração, eles entoam a canção intitulada “Casório”:
“Um terno novo tem que ter (v. 3) / Nós cuidaremos de você (v. 4) / E não precisa se assustar (v. 5) / Te deixaremos lindo, lindo, lindo lindo, lindo (v. 6) [...] Casório, casório, teremos um casório (v. 32) / Casar! casar! (v. 33) / Teremos um casório! Casório! (v. 34) / Chegou o grande dia (v. 35) / A noiva poderá se casar! (v. 36) / Vamos escoltá-la (v. 37) / Garantir a proteção, (v. 38) / Daquela que merece toda a consideração, (v. 39) / A noiva cadavérica do nosso coração (v. 40) [...] Queremos que dure pra sempre este dia (v. 48) / Que seja repleto de grande alegria (v. 49) / Que seja perfeito, como ela sonhou, (v. 50) / Tão linda está, está para se casar (v. 51) / Teremos uma festa (v. 52) / Grandiosa, triunfal, (v. 53) / Os vivos lá em cima (v. 54) / Nunca viram nada igual. (v. 55)”.

Por meio dos trechos dessa canção, observamos a importância que Emily tem para o Mundo dos Mortos: uma relação de afeto, carinho e consideração existe entre eles, de modo que ela é caracterizada como “aquela que merece toda a proteção” e a “noiva do coração” desses habitantes, assim como a realização desse sonho é tão dela quanto desses próprios sujeitos que acompanham a sua “saga” em busca do casamento. Dessa forma, como já dito anteriormente, o caráter de solidariedade e compaixão existente entre eles:



Figura 116 - Passagem ao Mundo dos Mortos¹⁵⁵

¹⁵⁵ Fotograma de “A Noiva Cadáver”, 00:18:31.

Em contraposição com o casamento planejado pelos habitantes do Mundo dos Mortos para ser levado ao Mundo dos Vivos (para ser efetivado, os votos deveriam ser proferidos lá), o casamento de Victoria e Lorde Barkis é o oposto. O tom cinzento ocupa as cenas em consonância com o descontentamento de Victoria de se casar com Lorde Barkis, visto que foi obrigada por seus pais, de modo a tirar a família da condição de pobreza:



Figura 117 - Casamentos¹⁵⁶

¹⁵⁶ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 00:53:58, 00:59:31, 00:52:42, 01:05:25, 01:00:39, 01:00:40, 01:00:55 e 01:00:14.

Na figura acima, fizemos uma comparação de como as cenas do casamento ocorrem no Mundo dos Vivos, de Lorde Barkis e Victoria, e como ele é levado ao Mundo dos Vivos pelos mortos(-vivos), para Victor e Emily. Observamos que a igreja em que a celebração é realizada, em ambos os casos, é a mesma. Contudo, com a presença dos mortos nesse local, ele ganha mais coloração: o aspecto preto e branco da cena dá lugar às colorações marrom, bege e azul. Assim como a comemoração da festividade, expressa por meio do bolo em um tamanho pequeno, assim como os convidados, sem expressão de vida, sentados à mesa do banquete são contrapostos ao bolo de Emily e Victor, grande, cheio de detalhes, assim com os convidados, cheios de vida (na morte), os habitantes do Mundo dos Mortos, que se emocionam, festejam e celebram a união do casal.

Dessa forma, temos a junção do Mundo dos Vivos e do Mundo dos Mortos no momento em que os mortos sobem até o outro vilarejo para realizar a celebração do casamento de Emily e Victor e, assim, “invadem” esse outro mundo, mostrando uma outra possibilidade de vida (ou de morte) para esses outros habitantes:



Figura 118 - Mortos(-vivos) no Mundo dos Vivos(-mortos)¹⁵⁷

Assim, a presença e o contato entre os sujeitos vivos e mortos ocorre de modo que a percepção de um grupo social sobre o outro grupo muda, marcado, inclusive, pela mudança da coloração da cena, como já apontado anteriormente, como forma de marcar

¹⁵⁷ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 01:04:02, 01:04:04, 01:04:06 e 01:04:09.

a presença da vivacidade nesse mundo monótono, automático e enfadonho que antes não existia.

Após algumas reviravoltas, Victoria está casada com Lorde Barkis, e Victor está prestes a concretizar sua união com Emily. Contudo, essa última, proferindo seus votos, observa Victoria, ao longe, e é tomada por um sentimento de não poder continuar a realização de seu casamento com Victor: “Eu era noiva, meus sonhos foram roubados de mim. E agora, eu roubei os sonhos de outra pessoa. Eu amo você, Victor, mas você não é meu” (BURTON, 2005, 01:07:23-01:07:40), e assim, une as mãos de Victor e de Victoria como forma de simbolizar que os dois estão “livres”, ao que tange a ela, para serem felizes juntos e se casarem:



Figura 119 - Emily entregando Victor à Victoria¹⁵⁸

¹⁵⁸ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 01:06:15, 01:06:24, 01:07:08, 01:07:31, 01:07:43, 01:07:54, 01:07:57.

Como forma de selar o fim do seu casamento com Victor, ela entrega a aliança de volta, como signo ideológico, o anel é um dos símbolos da concretização do matrimônio entre os sujeitos. Destituir-se dele significa abrir mão do casamento e, acima de tudo, do *status* de mulher casada, tão perseguido ao longo de toda a sua morte(-vida):



Figura 120 - Emily entregando as alianças a Victor¹⁵⁹

Dessa forma, após “libertar” Victor para se casar com Victoria, e após se livrar de Lorde Barkis, o sujeito que a transformou em uma noiva cadáver, Emily sente-se pronta para concluir a sua busca pelo casamento – e faz isso libertando a si mesma dessa convenção social inculcada como um sonho a ser realizado a qualquer custo.

Assim, contrário ao sonho imaginado por ela, o caminho que ela percorre é de saída da igreja, não de entrada, como forma de libertação da valoração presente nesse ambiente. Como seu último ato como noiva, ela joga o buquê que, simbolicamente, em diversas culturas, como na ocidental, por exemplo, é a passagem do “título” de uma noiva para outra, ou seja, a noiva que pegou o buquê será a próxima se casar:

¹⁵⁹ Fotograma de “A Noiva Cadáver”, 01:11:58.



Figura 121 - Emily passando o título de noiva à Emily¹⁶⁰

Assim sendo, Emily passa à Victoria o título de noiva de Victor, pois ela está liberta dessa convenção social que a aprisionou por tanto tempo. Emily conclui sua tarefa como noiva, dizendo a Victor: “Você manteve a sua palavra [de casar-se com ela]. Você me libertou. Agora, posso fazer o mesmo por você” (BURTON, 2005, 01:11:48-01:12:05):

¹⁶⁰ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 01:12:17, 01:12:22, 01:12:39, 01:12:49, 01:12:51, 01:12:56.



Figura 122 - Libertação da noiva cadáver¹⁶¹

Dessa forma, ao se libertar da ideia de casamento, Emily deixa de ter o caráter de constituição egoísta e maldoso como sujeito e passa a simbolizar, ao se metamorfosear em várias borboletas azuis (tal qual observamos e apontamos no início da obra), em seu próprio símbolo de libertação, como aponta Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 138), que na figura da borboleta, a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser, a borboleta, que sai dele, é o símbolo da ressurreição. Assim, Emily não interioriza mais, em si, o que a impedia de evoluir em seu estado existencial.

¹⁶¹ Fotogramas de "A Noiva Cadáver", 01:13:01, 01:13:06, 01:13:09, 01:13:10, 01:13:12, 01:13:15, 01:13:17, 01:13:19 e 01:13:31.

Ao se livrar da obrigatoriedade do casamento, ela pôde passar de um plano a outro, de modo que viu-se livre de uma convenção social que a impedia de encontrar o seu “amor verdadeiro”: o amor-próprio, que sempre esteve presente em si mesma, contudo, estava camuflado, oculto e apagado em detrimento das valorações sociais contrárias que insistiam (e insistem em dizer, até os dias atuais) em afirmar que a noção de felicidade é advinda da concretização do matrimônio e da constituição de uma família – todas formas que dependem do sujeito na relação com um “outro”.

Sendo assim, findada a análise dos mundos e dos tempos das duas obras fílmicas, pensamos em alguns aspectos da produção de Burton de forma a privilegiar as características que o fazem ser reconhecido como um autor-criador com uma assinatura autoral típica, em especial, ao que tange à essas caracterizações de mundos e tempos. Assim, é importante tratarmos do sujeito e da sua constituição de alteridade com seus “outros” sujeitos, bem como com o seu tempo e espaço (cronotopo), pois essas categorias revelam as valorações sob as quais as relações sociais estão submetidas.

Uma imagem constante na arquitetura dos mundos de Burton é a passagem para outro(s) mundo(s). Nesse caso, a ida de uma realidade à outra, na arquitetônica burtoniana, é feita por meio de portais, caracterizados (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2005, p. 736) como o símbolo da passagem do conhecido ao desconhecido, com a abertura ao mistério, acarretando em uma mudança interior do sujeito, caso ele a transponha.

O portal, em “O Estranho Mundo de Jack”, possui a forma espiralada, isto é, o ponto de partida e de chegada correlacionam-se pois são pontos de encontro. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 398), ele possui o sentido de desenvolvimento e continuidade cíclica em progresso. Em “A Noiva Cadáver”, Emily atua como uma forma de portal para levar Victor até a outra realidade, com a ajuda de corvos que tomam a cena. Não há uma passagem/portal explícita, como no outro caso. Ao se aproximar de Victor, os corvos começam a rodeá-los, de modo a envolvê-los para a transposição até o outro mundo. O portal é o indicador de uma reviravolta na história, uma vez que, como explicitado por Chevalier, o sujeito, ao ter acesso à essa outra realidade, não volta dela da mesma forma que partiu.

Na relação existente entre os mundos, constituídos pelos humanos e pelos “estranhos”, são apreendidos os valores do que é normal/”padrão” e do que não o é. A normalidade e a diferença aparecem na arquitetônica burtoniana com frequência, pois como são traços dicotômicos entre si, eles estão presentes nas obras por meio de um

jogo de convivência sem solução, de forma que não adquirem a característica dicotômica no sujeito, mas, sim, de coexistência contrária e contraditória.

Se pensarmos nas histórias como narrativas, temos a câmera cinematográfica no papel do narrador. Em grande parte do desenrolar das obras, a câmera é objetiva, isto é, como se fosse um narrador em 3ª pessoa, que não assume a visão de nenhum dos sujeitos, mesmo sendo eles os heróis de cada obra. A câmera/o narrador mostra os sujeitos em suas relações com os outros, não privilegiando o seu ponto de vista, subjetivo, ao longo de toda a obra.

Ao torná-la uma câmera subjetiva, toma a posição de narrador em 1ª pessoa, que adota o ponto de vista de um dos sujeitos e conta a história por meio dessa perspectiva, isto é, seria a história de Jack ou de Emily contada por eles mesmos. No momento em que, pela primeira vez, Jack e Victor deparam-se com uma nova realidade (a Cidade do Natal e o Mundo dos Mortos, respectivamente), a câmera, de objetiva, passa a ser, por poucos segundos, subjetiva, pois mostram a cena de acordo com a perspectiva individual de um determinado sujeito:



Figura 123 - Jack no Mundo do Natal¹⁶²

¹⁶² Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:14:13.



Figura 124 - Victor no Mundo dos Mortos¹⁶³

Segundo Martin (2005, p. 41), desde muito cedo a câmera deixou de ser entendida como uma testemunha passiva, abandonando, assim, a função de registradora objetiva dos acontecimentos para se tornar uma testemunha ativa e intérprete. A câmera é entendida não como uma posição passiva e neutra, uma vez que, entendida como o narrador, ela seleciona, para o seu público, o que irá mostrar ou não, o que é focalizado e requer mais atenção ou, ainda, o que não é mostrado, mas subentende-se a sua presença. Adotando a câmera objetiva como narrador do filme, ela colabora com o caráter fabular do universo criado por Burton, assim como com caráter de conto de fadas que as obras assumem. Entendemos isso por meio do início de cada enunciado fílmico, mas sobretudo, pelo conteúdo temático dentro de cada um deles. Em “O Estranho Mundo de Jack”, o narrador inicia a história:

“Aconteceu, há muito tempo, há mais tempo do que parece, em um lugar que talvez você já tenha visto em seus sonhos, pois a história que ouvirão agora, aconteceu no mundo das celebrações...” (BURTON, 1993, 00:00:50-00:01:05)

Embora não seja iniciado com a construção frasal típica dos contos de fadas, o “Era uma vez...”, a história privilegia uma realidade, cara aos contos de fada, em que

¹⁶³ Fotograma de “A Noiva Cadáver”, 00:18:42.

tudo é possível, ou seja, nem só a “normalidade” permeará essas histórias. As condições humanas, discutidas por nós anteriormente, são trazidas para sujeitos considerados “monstros” e, dentro desse enunciado, possui uma lógica não só interna, em relação à obra consigo mesma, mas também no imaginário burtoniano, uma vez que essas características se repetem.

E, assim como não termina com a estrutura típica de “... foram felizes para sempre”, a última cena do enunciado, em que mostra Jack e Sally abraçados, após entoarem juntos uma canção, sintetiza essa noção por meio do verbo-voco-visual, que nos dá aparato para que possamos entender a linguagem em suas três dimensões e, por meio dela, interpretar os constituintes de um enunciado. O “felizes para sempre” não é marcado por meio do verbo-vocal, na voz do narrador que abriu o enunciado fílmico, mas é marcado pelo visual, quando percebemos os dois sujeitos, que viveram diversos conflitos ao longo da obra, juntos, abraçados sob a luz do luar:



Figura 125 - Jack e Sally abraçados¹⁶⁴

Da mesma forma, ocorre em “A Noiva Cadáver” esse “final feliz”, em que temos, após o desenvolvimento da narrativa, com seus altos e baixos, a coexistência de dois finais finalizes, ainda que não marcado pela forma típica: o de Emily, que consegue se metamorfosear e tornar-se, enfim, borboleta(s), libertando-se e livrando-se da ideia

¹⁶⁴ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 01:13:47.

da obrigatoriedade de estar casada com um outro sujeito para, enfim, ser feliz. Assim como o final feliz de Victor e Victoria, sob a luz do luar, que conseguirão ficar juntos, após as mais diferentes situações que quase os impediram de ficar juntos no final:



Figura 126 - Dois finais felizes¹⁶⁵

No início do filme, embora não haja nenhum tipo de narração ao fundo, como em “O Estranho Mundo de Jack”, a câmera (que entendemos como o narrador), nos mostra a imagem de Victor abrindo um livro em branco, como se mostrasse o espaço para que uma história seja contada. Ainda, o caráter de “conto de fadas” dessa obra é marcado mais pela busca incansável do casamento do que por essa estrutura de “página em branco”. Contudo, esses elementos, relacionados em um todo, dão a ideia geral de uma narrativa típica de príncipe e princesa:

¹⁶⁵ Fotogramas de “A Noiva Cadáver”, 01:13:10 e 01:13:27.



Figura 127 - Livro em branco¹⁶⁶

Esses elementos, mostrados por meio das cenas das duas obras, nos são caros ao pensarmos no universo de Burton como uma criação fabular misturada aos contos de fadas, pois, ainda que não siga à risca a estrutura de nem um, nem outro, conseguimos entendê-los assim, dentre outros motivos, pelo caráter do início e do fim da narrativa, que dialoga com os contos de fada, ao trazer a noção do “Era uma vez...” e do “... foram felizes para sempre” com outra materialização, sendo por meio de uma página em branco e de sujeitos em busca do casamento, ou por meio de sujeitos abraçados depois de superarem todos os contratempos presentes ao longo da obra.

Entendemos o universo de Burton como fabular, pois eles possuem, internamente, suas próprias regras de funcionamento. O que é de ordem lógica não tem parte nesse ambiente, uma vez que esse universo de criação se mantém por ele mesmo. O espaço e o tempo dessas narrativas é suspenso da realidade, não seguem a noção convencional dos humanos, ainda que essas realidades apareçam no interior das histórias (o “Mundo Real” e o “Mundo dos Vivos”).

Dessa forma, o mundo e o tempo ocupado por essas obras é caracterizada de maneira a dialogar com a arquitetônica de Burton, sendo que a noite é o local, por excelência, em que esses mundos estranhos, diferentes e anormais ganham o espaço da cena, uma vez que ao dia, fica guardada a característica da ordem, da normalidade e do

¹⁶⁶ Fotograma de “A Noiva Cadáver”, 00:00:13.

comum.

O que remete ao estranho está ligado ao lugar e ao tempo da escuridão, como forma de liberdade e manifestação marginal. O escuro, em Burton, não é valorado tal qual compreendemos na essência da maldade, mas como característica do que é excluído e diferente, mas que tem a sua parcela de “normalidade” (à sua maneira) e bondade e buscam um lugar (que não seja o da exclusão) para se manifestar.

Os humanos, nas obras de Burton, têm suas ações movidas por conveniência, seus atos são sem escrúpulos e demonstram uma visão de mundo diferente das que são adotadas pelos sujeitos considerados “estranhos”. A estranheza reside em conceber esses sujeitos “humanos” como modelo da normalidade social, que tramam, trapaceiam, enganam e ferem uns aos outros, que agem às escondidas, sempre em busca pelo poder, e excluir e marginalizar, ainda mais, os que são “estranhos” (sob a ótica da normalidade) por não se portarem segundo as convenções sociais.

O “estranho”, para ele, é o sujeito que busca se enquadrar socialmente por estar considerado fora da normalidade imposta pela sociedade. Mas que, mesmo tentando inserir-se nesses enquadramentos, de alguma forma, ele se encontra em desacordo com as valorações transmitidas como se fossem verdades, nessa sociedade, o que faz com que ele permaneça na sua posição marginalizada, frente à sociedade, pois é preferível mantê-la do que abrir mão para ser padronizado e começar a agir, pensar e ver o mundo da mesma forma como os convencionados socialmente veem.

5.3. Sujeitos (e) mund(an)os-tempor([re]lais): a arquitetônica burtoniana em diálogo

Após analisarmos a constituição dos sujeitos, em relação de alteridade com seus outros e também consigo mesmos, e dos mundos e tempos em que estão situados – ou transitam entre –, chegamos às valorações veiculadas pelos enunciados de Burton. Compreendemos que o sujeito considerado “estranho”, em suas obras, possui uma valoração positiva frente às normalidades humanas dos “mundos reais e vivos”. Ao colocar esses sujeitos no centro da cena, Burton dá voz e vez aos excluídos e marginalizados, por seu caráter de não-identificação com os modelos sociais que são exigidos para a inserção e aceitação em determinados grupos.

Essa valoração do sujeito deslocado em detrimento do sujeito normal constitui

parte do estilo de Burton. Dessa forma, observamos em diferentes produções, de diferentes períodos, o trato heroico que esses sujeitos marginalizados ganham em Burton. Contudo, o trabalho desses sujeitos não é uma via de mão única, de forma que a coexistência de traços contrários e contraditórios que constituem um mesmo sujeito são observáveis.

A sua arquitetônica constitui-se como as escolhas enunciativas que compõem o seu projeto de dizer, isto é, a maneira pela qual ele elabora os seus enunciados que terão um sentido ou outro de acordo com a composição e combinação dos elementos na materialização do discurso. O estilo é parte constitutiva da arquitetônica, uma vez que ele se caracteriza como o material, a forma e o conteúdo temático do enunciado, conforme Bakhtin, e transmite, por assim dizer, um modo autoral típico de produção e elaboração do discurso.

A noção de estilo com a qual operamos nesta pesquisa é caracterizada em consonância com o pensamento do Círculo de Bakhtin. Ao olharmos para as obras caracterizadas como *corpus*, podemos identificar esses três elementos constitutivos: o conteúdo temático que perpassa as obras de Burton é a questão do desajuste social, isto é, os sujeitos que não só se sentem, mas também são/estão deslocados dentro de uma determinada realidade, de modo que estão à margem da sociedade.

O material é o meio pelo qual Burton, dentro da sua arquitetônica, no momento constitutivo do seu projeto de dizer, escolhe materializar seus enunciados, no caso em questão, de obras fílmicas em animação, temos a técnica de *stop-motion* como uma noção cara e recorrente à estética burtoniana. Embora sendo considerada “primitiva” e “artesanal”, o trabalho com esse tipo de materialidade confere um caráter de identificação com a sua forma de produção.

Por fim, a forma é a maneira com a qual o autor-criador vai operar as outras noções anteriores. Se vai dá-las mais ou menos voz por meio da posição socioavaliativa do herói, se o foco da produção recairá em um ou em outro sujeito participante do conteúdo etc. Se o trato do herói e do desajuste em qual ele se encontra será feito de maneira irônica, crítica, de forma a privilegiar ou não a sua ambivalência enquanto sujeito etc.

Essa breve caracterização de traços recorrentes do estilo refere-se aos enunciados delimitados, o que não significa não podermos ampliá-lo às suas outras obras, de caráter fílmico ou não (por exemplo, seus desenhos), que nos leva às recorrências de caracterização física e psicológica das personagens, assim como o

espaço e o tempo (os mundos noturnos) ocupado por esses sujeitos.

Cabe-nos ressaltar que, por mais que tenhamos tecido diversos comentários sobre o estilo de Burton, principalmente ao que concerne ao seu conteúdo temático, que é o desajuste humano, não entendemos, nem devemos entender, Burton como o único autor-criador a se utilizar dessa temática, desse material e dessa forma. Essas características estão pautadas no social, isso significa concebê-las como aberta para outros sentidos, dados por outros autores-criadores.

Entretanto, é a forma com que Burton trabalha com esse tipo de conteúdo temático que nos faz associar a sua assinatura ao tema, ao material e à forma, devidamente articulados em um só enunciado e entre eles. Reforçamos, mais uma vez, que isso não significa ser ele o único a ocupar essas categorias estéticas.

O autor-criador é quem confere uma determinada forma (acabamento estético) ao conteúdo, com uma determinada posição ideológica, pois o objeto trabalhado por ele, segundo Medviédev (2012), possui um horizonte ideológico que é o reflexo e a refração da realidade, que atua como os conteúdos temáticos organizados com um determinado acabamento no enunciado estético, visto que foi reelaborado do plano da vida para a arte, não meramente transposto em sua existência.

Dessa forma, os conteúdos temáticos que observamos nas obras de Burton (e não só dele) são realidades refratadas e refletidas da vida, pois o autor-criador confere a eles o acabamento estético conforme se apropria das lutas, das reivindicações e das recusas, por exemplo, no interior de um grupo social, reelaborando a ideologia cotidiana que ainda não teve “força” para chegar na superestrutura e, assim, ser elaborada como uma ideologia oficial.

Assim é que, por meio dessas “apropriações” de conteúdos temáticos, pautados na vida, as forças centrípetas (que tendem à estabilização e homogeneização) e as centrífugas (que tendem à descentralização, heterogeneidade) atuam dentro da infraestrutura, isto é, o local em que esses conteúdos temáticos, com determinada forma/acabamento estético, são veiculados, pois são “devolvidos” em forma de enunciados fílmicos e produtos de consumo, em geral.

Essas forças aparecem pois, ao conferir determinado acabamento estético a um conteúdo, o autor-criador, por estar inserido na superestrutura hollywoodiana, pode compactuar ou recusar os modelos canônicos e estereotipados já existentes. Dessa maneira, ao compactuar, por exemplo, ele faz com que um novo perfil de público seja criado em torno da sua obra, que teve o nascimento do conteúdo temático no interior de

um grupo social, de maneira que esse grupo pode, ou não, se identificar com esse novo perfil criado, de modo que ocorrendo a não-identificação, isto é, suas lutas e reivindicações foram abafadas no momento estético, as forças centrípetas encontram resistência na infraestrutura quando são colocadas em posição de embate com as forças centrífugas, no interior de um mesmo grupo, pois negam-se a aceitar esse novo público como parte integrante do mesmo grupo.

Isso ocorre em Burton, por exemplo, ao observarmos a sua ruptura e a sua aceitação com modelos e estereótipos hollywoodianos em suas produções. Esse embate valorativo entre valores contrários e contraditórios se dá pois o autor-criador está sujeito às valorações existentes dentro do seu sistema de produção. Assim sendo, Tim Burton é produto de consumo, ele “se vende” para a indústria cultural, mas de maneira que possa, de dentro dela, falar sobre o que ele deseja – os excluídos, os marginais, os estranhos etc.

Contudo, ele não deixa de compactuar com modelos já existentes, de forma que observamos, nesse ponto, tal qual observamos nos sujeitos de suas obras, a ambivalência própria do sujeito. Essa “passagem” entre o “vender-se” e “falar o que quer” é que buscamos compreender, neste estudo, pois aí é que reside o projeto de dizer do autor-criador, mostrando como ele atua com os conteúdos temáticos, presentes na vida, de modo a criar a identificação com o público, própria para a venda e consumo de seus produtos – enunciados.

Portanto, nessa relação de valorações em embate, como é própria de uma interação social existente entre sujeitos, de acordo com a constituição bakhtiniana, não temos “só” um aspecto, nem “só outro: temos os dois lados em coexistência e convivência. Sendo assim, é de dentro da rendição a que se submete que ele carnaliza suas produções e torna-se produto da indústria cultural porque a expectativa, no leitor, é criada, pois vivem os dilemas da angústia, da frustração, do descontentamento e da estranheza, tal qual os heróis de cada enunciado.

Em “O Estranho Mundo de Jack” (1993), temos o líder que não quer ser líder quando se confronta com a mesmice do cotidiano, pensamos no que é esperado de um sujeito que vive sob as mesmas condições e funções todos os dias, de modo que se vê “preso” em círculo vicioso, em que o fim e o começo são os mesmos, sem mudança. Em “A Noiva Cadáver” (2005), é o sujeito que passou parte de sua vida em busca de um ideal que lhe foi convencionado socialmente e que, em determinado momento, vê-se livre disso, de maneira a questionar o que se espera de uma mulher – o casamento e a

recusa dele.

Emily e Jack, na arquitetônica de Burton, são dois protótipos, duas tentativas de mostrar os estereótipos sob os quais os sujeitos estão submetidos em sua constituição ambivalente, de modo que questiona a aparência (o que a sociedade quer, pede, exige) e a essência do sujeito, aquilo que ele deixa de ser em detrimento dos contratos sociais.

Por meio dessas produções é que pensamos no estilo de Burton dentro das produções de *Hollywood*, quando nos referimos ao caráter não só conhecido, como consolidado da sua produção, pensamo-lo a partir de uma visão valorativa, pautada no social. Parte dessa noção do estilo burtoniano, do qual falamos e tratamos como consolidado, é reconhecido por meio de um vocábulo que fala sobre o seu modo de produção. Em dicionários da língua inglesa (por exemplo, o “Urban Dictionary” e o “Wiktionary”), o termo “burtonesco” (*burtonesque*, em inglês) é definido como um adjetivo

usado para descrever pessoas, objetos, ações ou um tipo de atmosfera/tom, o qual assemelha-se em natureza de estilo aos filmes do aclamado diretor Tim Burton. Os seus filmes e personagens são encapsulados por mundos imaginativos e fantásticos, que lembram os filmes de terror, contos populares e contos de fadas que influenciam o diretor. Esses filmes são caracteristicamente surreais, vanguardistas e expressionistas, seu tom é comumente descrito como “sombrio” e “gótico” devido ao romantismo e fascínio de Burton com o macabro. Burton aborda temas desconfortáveis com grande inteligência e humor – como se estivesse rindo de todos por levá-lo muito a sério. Burton utiliza a sátira, a ironia e o anti-herói como ferramentas para comentar o social, que é ampliado pela justaposição do clichê e do absurdo¹⁶⁷ (tradução nossa).

Essa incorporação, ocorrida por meio da inserção de um termo relativo a um autor-criador, em um dicionário eletrônico, colabora para entendermos o sentido valorativo que o termo implica, em si. Ao concebermos o estilo do autor-criador Burton com determinadas características, que são recorrentes entre si, fizemos com base na

¹⁶⁷ No original, “used to describe people, objects, actions or a kind of atmosphere/tone, which bare a resemblance in nature style to the films of acclaimed director Tim Burton. Burton's films are encapsulated by imaginative and fantastical worlds and characters, reminiscent of the horror films, folk tales and fairytales that bare influence upon the director. These films are characteristically surreal, avant-garde and expressionistic, the tone of which is commonly described as 'dark' and 'gothic' owing to Burton's romanticism and fascination with the macabre. Burton approaches uncomfortable topics with great wit and humour - as if laughing at the world for taking itself too seriously. Burton uses satire, irony and the anti-hero as a tools for social commentary, which is magnified by his juxtaposition of the cliche and the absurd.” Disponível em: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Burtonesque>. Acesso em: 04/08/2016.

observação de suas obras, de maneira dialógica. Isso faz parte do caráter social do estilo, em que grupos conseguem visualizar e compreender determinadas recorrências ao concebê-las de maneira interxtual/interdiscursiva ao longo e dentro da obra de um autor-criador.

Contudo, como podemos observar, o trabalho com determinadas características, categorias e caracterizações não é de exclusividade de Burton, de modo que observamos o trabalho com temas carnavalescos que subvertem a noção canônica social em outros autores-criadores como, por exemplo, em “A Família Addams” (1937), que satiriza e inverte o ideal da família estadunidense, ao colocar características mórbidas e macabras na constituição de um grupo familiar, bem como a caracterização é feita de modo a lembrar personagens de filmes de terror (bem como observamos em Burton, feito em animações):



Figura 128 - "A Família Addams", filme originado da ideia de Charles Addams¹⁶⁸

Dentro da sua produção, podemos observar alguns elementos que aparecem por meio de repetição. Já discutimos, no item 2.2, o estilo de Burton de maneira teórica e analítica, agora, nos compete elencar as recorrências dentro da sua arquitetônica. Ao caracterizar, por exemplo, as personagens, elas recebem um tratamento semelhante: possuem os olhos grandes, os corpos esguios e magros, braços e pernas compridos, o aspecto cadavérico é associado tanto às personagens vivas quanto às consideradas

¹⁶⁸ Imagem disponível em: https://static.cineclick.com.br/sites/adm/uploads/banco_imagens/38/582x0_1440178212.jpg. Acesso em: 01/03/2017.

mortas.

Seus dilemas estão voltados para as questões sociais que envolvem o desajuste e a marginalidade social em detrimento do ideal perseguido, dentro de cada obra, de busca à felicidade, revelada por meio dos seus atos que, analisados em embate com o de outros grupos sociais, revelam a sua bondade como condutoras dos seus atos, embora perpassada por resquícios não tão bons.

Na constituição desses sujeitos, observamos os dilemas pessoais aos quais estão submetidos, e os quais já discutimos ao longo de diferentes subcapítulos. Agora, voltamo-nos para a caracterização desses sujeitos, na obra de Burton, e como eles – o mundo e o tempo no qual estão inseridos – estão em constante diálogo. Uma vez que é a característica dialógica da linguagem que nos permite, de maneira a refletir acerca dela, compreender as relações discursivas existentes entre e dentro de cada enunciado:



Figura 129 - Jack e Sally, sujeitos ambivalente¹⁶⁹

Para o Círculo de Bakhtin, Voloshinov e Medviédev, o sujeito está correlacionado ao seu cronotopo (relação espaço-temporal), de modo que sendo um ser social, ele faz parte de um todo e a ele responde ativamente com a sua vida. Desse modo, observamos nesses sujeitos, situados cada qual em seu tempo e seu espaço (embora eles sejam comuns, pois são os mundos paralelos e o tempo da noite), o caráter grotesco estudado por Bakhtin. O grotesco bakhtiniano (2013) propõe a revelação de um mundo invertido em suas funções. Isto é, a perfeição encontrada na constituição dos corpos dos sujeitos, por exemplo, tal qual observamos em enunciados clássicos, na

¹⁶⁹ Imagens disponíveis em: <http://rockntech.com.br/wp-content/uploads/2013/10/curiosidades-estranho-mundo-de-jack.jpg> e <http://cdn.revistadonna.clicrbs.com.br/wp-content/uploads/2015/04/noiva.jpg>. Acesso em: 02/08/2016.

cultura popular de Bakhtin, ganham a imagem do hibridismo, da hipérbole e do inacabamento, pois são corpos relacionados aos fluidos, aos órgãos do baixo estrato que saem do interior para ganhar espaço na exterioridade. De modo que em uma mesma constituição, o começo e o fim da vida estão indissoluvelmente ligados (BAKHTIN, 2013, 277), pois o corpo grotesco é próprio do inacabamento, do processo de transição entre o velho canônico o novo transgressor.

Em “O Estranho Mundo de Jack” e “A Noiva Cadáver”, o grotesco está presente não só em Jack e Emily, em suas constituições físicas, como na caracterização da Cidade do *Halloween* e do Mundo dos Mortos que, quando colocados em contraste com o Mundo Real e o Mundo dos Vivos, por exemplo, reforçam essa ideia:



Figura 130 - O grotesco nos dois enunciados

Na figura acima, temos os heróis, os mundos que eles habitam e o mundo que entra em contraste com a noção grotesca presente em suas realidade e constituições.

Jack é uma espécie de esqueleto com postura aracnídea (pois em alguns momentos, ele anda apoiado por seus braços e pernas) dada as suas longas pernas e braços que lembram ossos sem carne, como em Emily, dessa forma, características animais e humanas se confrontam na sua constituição, assim como na noiva cadáver, que tem o seu corpo em constante “despedaçamento”, pois perde pedaço da perna e do braço durante a obra, tendo metade do seu corpo entrado em estado de decomposição, e a outra, ainda não.

Dessa forma, essas personagens, por mais que encarnem os dilemas humanos tal qual pautados na vida, não são sujeitos no sentido de constituição como sujeito, pois seus corpos, como é típico da produção de Burton, é um corpo grotesco, aberto para as interferências externas. O que mais chama a atenção para essa caracterização grotesca das personagens é a parte do alto estrato corpóreo, a parte da cabeça, em que, em Jack, observamos a ausência de olhos, o que confere a ideia de uma caveira, e em Emily, é a perda de um dos globos oculares constantemente e da cavidade, a saída de uma lagarta.

Nesses mundos e tempos em que Jack e Emily estão inseridos, observamos outros sujeitos tão grotescos quanto eles mesmos: na Cidade do Halloween, há bruxas, caveiras, lobisomens, vampiros, bonecos, palhaços, demônios etc que agem, pensam e sentem tal qual humanos agem, de maneira a conferir-lhes um trato “humano” face aos habitantes do Mundo Real, por exemplo, que são os “verdadeiros” humanos. O mesmo ocorre no Mundo dos Mortos, de “A Noiva Cadáver”, pois os sujeitos que tomam frente da parte viva da obra são os mortos – as caveiras que estão em maior ou menor em estado de decomposição, conforme a variação do tom de pele, a ausência ou a presença de carne sob os ossos etc.

Sendo assim, por meio da caracterização dos sujeitos e dos tempos e espaços que eles ocupam, depreendemos que o Mundo dos Mortos e a Cidade do *Halloween* são uma espécie de cultura popular para Bakhtin (2013), sendo o Mundo dos Vivos e o Mundo Real uma espécie de cultura oficial. Dessa formam, compreendemos essas diferentes realidades em constante diálogo, pois uma não é independente à outra. Ao contrário, algumas noções de um mundo aparecem e ganham significações outras dentro de um outro mundo. Essa inter-relação é, em Bakhtin, a noção de circularidade, que

pressupõe que elementos da cultura popular interajam e componham a cultura dita erudita, assim como elementos da cultura denominada oficial sejam encontrados na cultura popular. Circularidade significa, em suma, inter-ação cultural, influência recíproca entre o popular e o não-popular, o oficial e o não oficial, o sério e o cômico, dada a imprecisão de seus

liames, o que sugere permeabilidade/circularidade entre as esferas de atividades e manifestações culturais, sem fundi-las – afinal, não é porque o popular habita determinadas esferas sociais, que ele passa a ser, automaticamente, oficial. (PAULA; STAFUZZA, 2012, p. 135).

Dessa forma, embora pareçam dicotômicos, as valorações de ambas as realidades estão em constante diálogo, ora sendo recuperados e aceitos, ora sendo contestados, criticados e rebaixados. Assim, notamos que um aspecto dessas realidades não é só de “ordem oficial”, assim como não é só de “ordem carnavalesca”, pois há um cruzamento de valorações na constituição desses mundos paralelos e fabulares. Então, temos no projeto de dizer de Burton, a construção enunciativa desses mundos a partir da união e recuperação de estereótipos, valores, dogmas etc. presentes no mundo de caráter oficial, para que, no mundo popular, possam ser subvertidos, criticados, ironizados e questionados.

Justamente porque a proposta do grotesco bakhtiniano (2013) é a de revelar e libertar, quebrar os tabus e acabar com as hierarquias presente nas esferas oficiais. O grotesco não é uma categoria estética utilizada só para chocar, mas ela incita à reflexão, questionando aspectos ideológicos consolidados a tal ponto que tornam-se uma visão (quase) única acerca de uma parte da realidade. Desse modo, o grotesco adotado como recurso estilístico por Burton, tem como principal efeito esse destronamento, essa carnavalização das valorações canônicas, e isso é feito com o efeito do riso que o caráter grotesco traz à arquitetura do discurso de morte/vida de Burton.

Contudo, é o riso hiperbólico, irônico, revelador: o exagero está organizado, no objeto estético, de modo a conferir a assinatura autoral do autor-criador mas, também, de modo a inserir o “cômico” dentro do “horror”, de forma que não observamos dois extremos no enunciado mas, sim, a convivência e a relação de valorações contrárias. Esse tipo de trabalho, portanto, confere a Burton a característica de estilo tal qual explicamos ao longo deste estudo. A carnavalização dos modelos canônicos aparece, na sua obra, por meio da hipérbole e da ironia que, juntas, invertem a ordem social vigente.

Em suas produções, como dito, observamos diálogos travados (por meio das semelhanças) que nos levam a pensar na produção de Burton como um “grande filme”, isto é, as personagens são apreendidas como se fossem a mesma, em momentos diferentes de sua vida. Cada construção enunciativa (filme) é tida como se fosse um “capítulo” (igual a um livro) da vida desses sujeitos:



Figura 131 - Jack, Victor van Dort e Victor Frankenstein¹⁷⁰

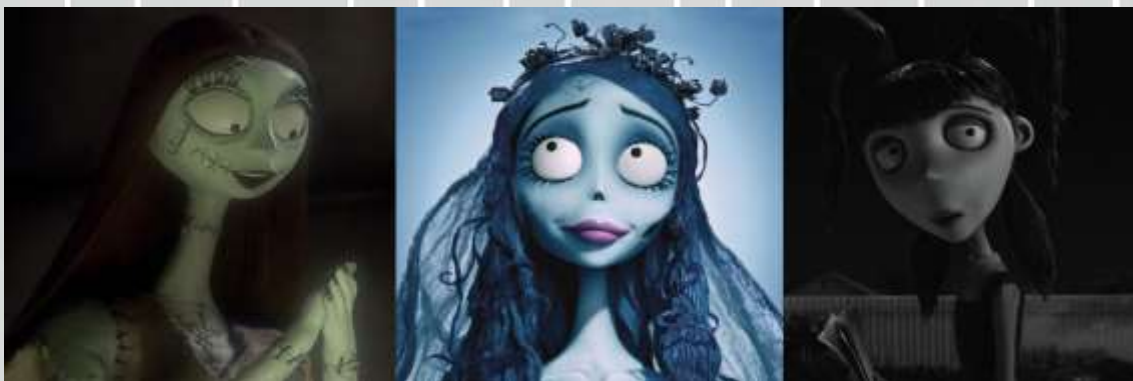


Figura 132 - Sally, Emily e Elsa van Helsing¹⁷¹



Figura 133 - Zero, Scraps e Sparky¹⁷²

¹⁷⁰ Imagens disponíveis, respectivamente, em: <http://rockntech.com.br/wp-content/uploads/2013/10/curiosidades-estranho-mundo-de-jack.jpg>, http://www.joydrama.com/mo_/Corpse-Bride/ e <https://i.ytimg.com/vi/WSLJ2bhgHNQ/maxresdefault.jpg>. Acesso em: 02/08/2016.

¹⁷¹ Fotograma de “O Estranho Mundo de Jack”, 00:19:48 . Imagens disponíveis, respectivamente, em: <http://cdn.revistadonna.clicrbs.com.br/wp-content/uploads/2015/04/noiva.jpg> e http://vignette3.wikia.nocookie.net/disney/images/8/86/Frankenweenie-disneyscreencaps_com-5444.jpg/revision/latest?cb=20130501205918. Acesso em: 05/08/2016.

¹⁷² Imagens disponíveis, respectivamente, em: <http://www.petmag.com.br/img/petteca/famosos/8363/zero-01.jpg>,

Por meio dessas semelhanças de caracterização física (e, também, psicológica), compreendemos a obra de Burton como dialógica não só a outros enunciados, mas também a si mesma. Enquanto autor-criador, ele cria uma lógica interna que funciona para a existência desses sujeitos “em capítulos diferentes de suas vidas”, que são, em suas essências, estranhos, anômalos e diferentes e para a sustentação, em consonância, dos mundos e dos tempos por eles habitados. Gallo (2009), a respeito dessas personagens de Burton, diz:

tormented and demented, passionate and deluded, hopeful and forlorn, the people he creates strike a chord so that no matter their bizarre appearances or awkward behavior, or perhaps because of just that, we can identify and find parts of ourselves within them. With their inhuman appendages and deformities, these misfits manage to speak to what it means to be human. We feel not just sympathy, but *empathy*¹⁷³ (p. 236 – grifo da autora)

A autora assinala, ao fim, o caráter de empatia que o leitor atribui às obras de Burton, de modo a se identificar com essas personagens caracterizadas como estranhas e desajustadas. Assim, a criação e o trato dessas personagens e de seus mundos escuros, sombrios e paralelos, inseridos no tempo psicológico da noite fazem com que Burton seja não só reconhecido como o autor-criador desse estilo de produção, como também colabora para a sua inserção e permanência na indústria cultural, pois carnavalizando de dentro do sistema, mesmo que em alguns aspectos, ele consegue tratar dessa parcela da sociedade ao mesmo tempo que torna esse produto vendável, pois há um nicho de público para esse tipo de consumo.

Gallo conclui (2009, p 236), acerca da relação das personagens de Burton e do leitor: “These victims of circumstance juxtapose the funny and the tragic, so that the viewer wants to laugh and cry and utter compassionate murmurings all at the same time”¹⁷⁴.

<http://shintocine.nafoto.net/images/photo20051016095501.jpg> e

<http://static.moviefanatic.com/images/gallery/frankenweenie-sparky.jpg>. Acesso em: 05/08/2016.

¹⁷³ “Atormentado e demente, apaixonado e iludido, esperançoso e desamparado, as pessoas que ele cria batem um acorde para que, não importando as suas aparências bizarras ou comportamentos estranhos, ou talvez seja por isso mesmo, podemos identificar e encontrar partes de nós mesmos dentro deles. Com seus apêndices e deformidades desumanas, esses desajustados conseguem falar sobre o que significa ser humano. Sentimos não apenas simpatia, mas *empatia*” (tradução nossa).

¹⁷⁴ “Essas vítimas de circunstância justapõem o engraçado e o trágico, de modo que o espectador quer rir e chorar, expressar murmurações de compaixão, tudo ao mesmo tempo” (tradução nossa).

Voltando-nos, agora, à caracterização espacial e temporal dos mundos habitados por esses sujeitos, temos que o cenário em que se desenvolvem as histórias, os mundos (sejam paralelos ou não), adquirem características que condizem com os seus habitantes, isto é, a partir de um ponto de vista ideológico, os espaços físicos refletem as valorações (ao que condiz aos estilos de vida) de determinados grupos sociais. A coloração em tons vivos, vibrantes e alegres voltam-se para os mundos paralelos de Burton que revelam uma valoração diferente e invertida da padronizada.

Os ambientes escuros e sombrios revelam os “mundos” em que, seja por qual motivo for, um tom de infelicidade e desajuste impera. Aliado a essa noção, nos “mundos reais e dos vivos”, habitados pelos humanos, observamos uma padronização não só em relação aos seus ideais valorativos, mas também em relação a esse espaço ocupado, conforme as figuras abaixo, que representam, de maneira semelhante, a característica comum que esses mundos padronizados têm dentro da sua arquitetônica:



Figura 134 - Cidade em “Edward Mãos de Tesoura”¹⁷⁵

¹⁷⁵ Imagem disponível em: <http://www.alltopmovies.net/wp-content/uploads/2011/02/Edward-Scissorhands6.jpg>. Acesso em: 05/08/2016.



Figura 135 - Cidade em "O Estranho Mundo de Jack"¹⁷⁶



Figura 136 - Cidade em "Frankenweenie"¹⁷⁷

¹⁷⁶ Fotograma de "O Estranho Mundo de Jack", 00:55:54.

¹⁷⁷ Imagem disponível em: <http://mundotimburton.blogspot.com.br/2012/07/frankenweenie-cenarios-e-personagens.html>. Acesso em: 05/08/2016.

Ao contrário dessas construções regulares, simétricas e padronizadas, feitas em tom pastel, com pouco quantidade de elementos de caracterização cênica, nos mundos paralelos, espaço ocupado por esses sujeitos estranhos e diferentes, encontramos construções irregulares, assimétricas, desproporcionais, condizentes ao tipo de sujeitos que ocupam esse espaço. O alinhamento e a desproporção são características não só desses espaços, mas também dos sujeitos que os ocupam – o tom monótono, enfadonho e automático vem dos mundos reais e dos vivos, o tom flexível, alegre e transgressor vem das realidades paralelas da existência.

Assim também é o tempo da noite que encontramos pautando as ações desse sujeito, pois é a união do espaço e do tempo (cronotopo) que possibilita, em Burton, que o sujeito se veja “livre” para sair do seu “esconderijo” e, assim, fazer tudo o que, durante o dia (o tempo da ordem e da normalidade) ele não pode fazer. A noite é, por excelência, o tempo da liberação das manifestações marginais.

Por meio dessas categorias de sujeito, tempo e espaço que concebemos a construção do estilo autoral de Burton em consonância com o pensamento bakhtiniano. Uma outra perspectiva de estilo pode ser abordada, entendida por meio de Aumont e Marie (2003, p. 109), por possuírem uma visão voltada ao cinema. Para eles,

o estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la.

Essa outra noção de estilo, nos faz retornar ao tema do diálogo bakhtiniano, para tecermos sobre ele mais um olhar. O diálogo (parte do estilo) não deve ser compreendido como uma resposta harmônica e de aceitação a outro enunciado. Longe disso, a noção abarca o sentido de resposta nas mais variadas possibilidades, seja uma recusa, uma concordância, uma comparação, um distanciamento etc, por isso, deixa de se configurar como uma resposta harmônica. Tomando as obras elencadas como *corpus*, podemos vê-las no nível do diálogo, no sentido de intertextualidade/interdiscursividade, isto é, uma obra recupera outra(s) não só sobre os seus aspectos formais (materialização das cenas), mas também em relação aos seus aspectos ideológicos.

Dessa forma, temos o estilo como uma voz autoral social, uma vez que se diz que determinado enunciado possui esse ou aquele estilo com base em outras

possibilidades autorais existentes. O estilo de Burton é reconhecido socialmente de tal forma que outros enunciados que não são dele, faz com que sejam associados a ele (indevidamente), devido ao conhecimento do conjunto de suas obras. Isso acontece, por exemplo, com os enunciados de “Coraline e o Mundo Secreto” (2009) e “Mary e Max – Uma Amizade Diferente” (2009), estabelecemos tais relações com outras duas obras de Burton, “O Estranho Mundo de Jack” (1993) e “Frankenweenie” (2012):



Figura 137- “Coraline e o Mundo Secreto”¹⁷⁸



Figura 138 – “O Estranho Mundo de Jack”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Imagem disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/M0h-dAuwFLO/maxresdefault.jpg>. Acesso em: 05/08/2016.

¹⁷⁹ Imagem disponível em: <http://rockntech.com.br/wp-content/uploads/2013/10/curiosidades-estranho-mundo-de-jack.jpg>. Acesso em: 05/08/2016.



Figura 139 – “Mary e Max”¹⁸⁰



Figura 140 – “Frankenweenie”¹⁸¹

¹⁸⁰ Imagem disponível em: <https://digitalnews.ua.edu/wp-content/uploads/2014/03/mary-and-max-26769-hd-wallpapers.jpg>. Acesso em: 05/08/2016.

¹⁸¹ Imagem disponível em: http://www.scannain.com/media/tumblr_m4whc9hQxx1rndwe9o1_1280.jpg. Acesso em: 05/08/2016.

Por meio das semelhanças estabelecidas entre as duas obras é que entendemos o estilo de Burton como dialógico, não só dentro de suas próprias obras, como entre outras obras de outros autores-criadores. O fato de uma obra ter vindo antes ou depois da de Burton reforça o caráter de diálogo, no sentido de enunciados-respostas, uma vez que o filme “Coraline e o Mundo Secreto” foi lançado após “O Estranho Mundo de Jack” e, por sua vez, “Mary e Max” foi lançado antes de “Frankenweenie”.

Ainda que tenha sido lançado antes, a obra “Mary e Max” leva, indevidamente, a assinatura de Burton, pois a constituição da obra assemelha-se com o tipo de produção feita por burton. Com “Coraline e o Mundo Secreto” foi o contrário, a obra de Burton foi lançada primeiro, mas ao criar a ideia de realidades diferentes, por exemplo, o discurso de um outro outro-criador assemelha-se ao que conhecia-se por meio de Burton, de modo que a associação de uma obra ocorra a outro autor-criador.

Reforçamos que esse diálogo e essa associação indevida que fazem a obra de Burton ao que tange à obra de “Coraline e o Mundo Secreto” e “Mary e Max”, por exemplo, ocorrem por estarem relacionados mais com o forma e materialidade das produções de Burton, do que pelos aspectos ideológicos criticados por ele. Se pensarmos em um caráter de diálogo ao que tange às críticas, feitas por meio da ironia e da hipérbole, em Burton, deparamo-nos com o enunciado de “A Família Addams” (1973), que já tratava desse mundo às avessas antes de ser tratado por Burton.

Desse modo, não ocorre uma associação indevida à sua produção, bem como nos faz afirmar, novamente, que o conteúdo temático, a forma e o material utilizado por um autor-criador não é exclusividade de sua composição. Entretanto, é a forma como ele articula essas três noções que faz com que o seu estilo seja constituído e, até, (re)conhecido por conta dessas características, como no caso de Burton.

Consideramos que o diálogo estabelecido entre as obras ocorre, principalmente, no plano visual (a coloração das cenas) e verbal (a materialização dos discursos), pois quando postos lado a lado, esses enunciados que são separados pelo tempo, estabelecem uma relação de sentido entre si, entendida por meio do diálogo, ao recuperar os aspectos que as consititem. Os enredos de “Caroline e o Mundo Secreto” e “O Estranho Mundo de Jack” se assemelham ao retratarem os sujeitos a partir de uma temática recorrente, o desajuste, deslocamento e descontentamento. Nas figuras dos pôsteres, Jack e Coraline são colocados entre os dois mundos que indicam o seu movimento de deslocamento dentro da história. Ainda, esse deslocamento entre mundos é reforçado quando são

marcados verbalmente, no título, e visualmente, nos desenhos, que estão representados entre cada um dos sujeitos.

Em “Mary e Max” e “Frankenweenie”, o diálogo é visto por meio da composição das cenas e pelo conteúdo temático. As cenas de “Frankenweenie” são todas em preto e branco e as de “Mary e Max” também, algumas, em sépia, de acordo com o deslocamento de cena voltado para cada sujeito (Maty ou Max). O enredo das duas obras é voltado para o tema da amizade, uma vez que ela é o que move as personagens a agirem no mundo e a se constituírem tal qual são constituídas nas obras – estranhas e desajustadas ao seu tempo e mundo, pois não concebem a vida da mesma forma que os outros sujeitos a concebem. Ambos os casos de amizade se voltam para uma questão da impossibilidade, uma vez que os sujeitos encontram empecilhos, ao longo da trama, para mantê-la.

O trato que cada um desses conteúdos temáticos recebe em Burton e em outros autores criadores, aliados aos elementos verbo-voco-visuais (verbal, vocal/musical e visual) de cada enunciado fílmico é o que aproxima o estilo de Burton ao desses outros autores-criadores. Ainda que o estilo seja uma característica considerada individual, isto é, cada autor-criador possui uma assinatura típica diante de seus enunciados, podemos entender as obras de Burton, assim como a dos outros autores-criadores no plano social/coletivo (afinal, de individualidade em individualidade é que se constrói o todo social), pois a posição ocupada por um autor-criador revela uma posição axiológica diante da sua obra, e é justamente essa valoração que tem seu fundamento por meio das relações que ocorrem entre os sujeitos que revelam as vozes sociais incorporadas por eles.

Em Burton, o sujeito inocente aparece com o seu lado sombrio, os desajustados ganham integração e trato heroico porque possuem e mostram seu lado tenebroso, de forma que compreendemos a sua constituição por meio do espaço e do tempo que ocupam de maneira não estanque e acabada, mas em constante construção, pois é próprio das relações sociais a recusa e a aceitação constantes, coexistindo e ocupando os mesmos espaços. Desse modo, o sujeito burtoniano não é só bom ou só mau, nem só vivo ou só morto, nem só alegre nem só triste, assim como nenhum sujeito, na constituição humana, tal qual observamos na vida, o é.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse capítulo, fazemos uma reflexão sobre os resultados conquistados por meio da pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida com o apoio essencial da FAPESP, centrada na análise do discurso do Tim Burton, que privilegia, como centro de sua cena, os sujeitos deslocados, anormais e excluídos, que atuam de maneira direta, uma vez que o trato com esse tipo de sujeito se torna parte do seu estilo autoral de composição.

Pensamos o movimento ambivalente e sem solução pelo qual as ideologias do “estranho” e do padrão são veiculadas, uma vez que os sujeitos que encarnam essas valorações são próprios da linguagem e, portanto, os enunciados que são constituídos por forças que os afastam e os aproximam de determinados modelos se encarregam de materializar essas valorações, mostrando que o sujeito não é constituído nem só de uma valoração, assim como nem só de outra.

Burton, ao colocar, em suas produções, o excluído como centro da cena, dá margem para que o enxerguemos de acordo com um ponto de vista valorativo diferente do encontrado em outros autores-criadores. Isto é, em outros lugares que esse tipo de sujeito pode não ter tido direito ao espaço, à voz nem à vez, ganha um sentido negativo na obra de Burton, ao ser representado como o modelo do discurso padronizado, que visa o engessamento do pensamento dos sujeitos.

Dessa forma, na arquitetônica burtoniana, o que é socialmente enquadrado como “estranho” é o local privilegiado do sujeito, uma vez que ele encarna as valorações que são contrárias e contraditórias à sociedade na qual está inserido. Contudo, reforçamos que o trato com esse tipo de discurso, assim como com esse tipo de materialização enunciativa não é exclusiva de Burton, portanto, podemos observá-las em outros autores-criadores, sejam eles *hollywoodianos* (como Burton) ou não.

Entretanto, esse caráter contrário e contraditório, assumido dentro do plano estético-formal da obra, ganha espaço na vida, ao passo em que Burton é tornado um objeto de consumo que, diferente do que é veiculado em suas produções, só pode consumi-lo quem não se caracteriza como os “excluídos” sociais, na vida real, uma vez que a identificação pessoal com o estilo do autor-criador pode acontecer massivamente.

Mas o seu efetivo consumo, por meio dos mecanismos dispostos pela indústria cultural, ocorre, predominantemente, por aqueles que possuem um poder financeiro no nível ou além da média. Assim, temos a posição do autor como contraditória com

determinados conteúdos temáticos e crítico de sua obra, uma vez que ao passar do plano da “arte” para a “vida”, as valorações revelam outro sentido ao “perderem” o teor da sua criticidade – o que, entretanto, não as invalida dentro do plano estético-formal. Essas valorações, por nós tratadas, compõem e, ao mesmo tempo, são compostas pela sociedade por meio da linguagem, de modo que as observamos nos enunciados dos mais diferentes tipos de Burton.

Procuramos demonstrar os diálogos nas (e das) obras de Burton não de forma estanque e isolada, mas, como entendida e proposta pelo Círculo, de maneira dialógica, voltada aos constituintes internos, mas também buscando suas fontes no plano social, mostrando as semelhanças, as diferenças e, principalmente, o embate ideológico entre e dentre elas.

Quando tomamos o seu estilo como conhecido e consolidado, em relação a determinados grupos e realidades sociais, tomamos o autor-criador não como uma posição de “originalidade”, que deu origem aos outros enunciados, afinal, as criações de Burton também são respostas a outros enunciados que vieram anteriores aos dele, tal qual se caracterizam como somas e respostas das influências de movimentos estéticos, como o Expressionismo e o Surrealismo, por exemplo.

Entendemos que, em suas obras, os elementos da verbo-voco-visualidade colaboram para a construção dos sentidos, uma vez que, por meio da compreensão da linguagem verbal e não-verbal, de forma conjunta e, portanto, dialógica, depreendemos desses elementos que, em sua obra, não condizem apenas com a voz só do autor-criador, enquanto engendrador do conteúdo, mas também de sujeitos que refletem a realidade na qual estão inseridos, de maneira ideológica – seja por meio de uma coloração de cena, um objeto em destaque, um tom ou ritmo de fala etc.

Assim sendo, dedicamos um capítulo voltado para a contextualização das obras e das noções que seriam operadas por nós, em especial, de autor-criador e estilo, durante o desenvolvimento do estudo, mostrando o contexto de produção desses enunciados, para conseguirmos pensar a respeito deles como uma forma de resposta, dentro da indústria cultural, ao que vinha sendo produzido no cinema de animação da época.

Em outro capítulo, dedicamos um espaço para a discussão da exposição “O Estranho Mundo de Tim Burton”, que ocorreu no Brasil, no estado de São Paulo, de modo que pudemos pensar em como a indústria cultural atua e condiciona a produção de obras *hollywoodianas*, assim como “modela” autores-criadores para que ajam em

consonância com seus interesses. Essa discussão nos foi muito cara pois, por meio dela, pudemos lançar outro olhar sob a proposta inicial de nosso estudo, levando-nos à uma criticidade que, no início, não estava tão apurada como ao final da discussão.

Tratamos, também, das noções trabalhadas pelo Círculo de Bakhtin, que nortearam nosso trabalho no sentido de pensá-lo discursivamente, como um enunciado que reflete a refrata a vida por meio das construções ideológicas existentes em seu interior, de maneira que em um capítulo à parte, pudemos analisar, tal qual explanado no início dessas considerações, como a arquitetônica de Burton concebe e caracteriza o(s) sujeito(s), os mundo(s) e os tempo(s) na sua estranheza e anormalidade em detrimento da padronização e convenção social.

Por fim, voltamo-nos a uma última consideração relacionada a este Relatório Final de Pesquisa, pensando-o não como um enunciado acabado, sem possibilidades de interferência e de respostas-futuras pois, por seu caráter dialógico, ele é aberto e inconcluso, portanto, inacabado no sentido de discussões que possam vir-a-surgir, pois essa característica é própria de todo discurso. Contudo, o acabamento que conferimos, aqui, é o de acabamento estético, tal qual concebido pelo gênero relatório.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, T. HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. 1947.
- ALVES, M. “O mundo dos monstros”. In: *O estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: LeYa, 2011.
- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa, 2004.
- _____. “Cronotopo e exotopia”. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2006
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, M. M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BERNARDI, R. M. “Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo” In: *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2009.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BURTON, T. W. *A noiva cadáver*. Warner Bross Pictures, 2012 (DVD).
- _____. *O estranho mundo de Jack*. Disney Studios, 2008 (DVD).
- _____. *O mundo de Tim Burton*. Jenny He [curadoria]. André Sturm [concepção e adaptação]. Cristiane B. Futagawa [coordenação editorial] São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2016.
- CASTRO, G. de. “O Marxismo e a Ideologia em Bakhtin” In: *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2009.
- FARACO, C. A. “Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares” In: *Letras de Hoje: Porto Alegre*, v. 46, n. 1, p. 21-26, Jan./Mar. 2011.
- _____. “Autor e autoria”. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2005.
- FIORIN, J. L. “Interdiscursividade/Intertextualidade”. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2006.
- GALLO, L.; KEMPF, H. C. *The art of Tim Burton*. Los Angeles: Steeles Publishing, 2009.
- MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MONTEIRO, M. C. “Figuras Errantes na Época Vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca”. In: *Revista Fragmentos: Florianópolis*, volume 8, nº I. Jul-Dez, 1998.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- NIGRIS, M. E de. “A perspectiva bakhtiniana para o *eu-para-mim* e o *eu-para-o-outro*”. In: *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. Luciane de Paula, Grenissa Stafuzza (orgs.). Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. de. *O marxismo no/do Círculo de Bakhtin*. (Mimeo).
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. (*Série Bakhtin: inclassificável*, v. 1).
- _____. *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. (*Série Bakhtin: inclassificável*, v. 2)
- _____. *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. Campinas: Mercado de Letras, 2013. (*Série Bakhtin: inclassificável*, v. 3)
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. “Carnaval – aval à carne viva (d)a linguagem: a concepção de Bakhtin”. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin:*

Diálogos in possíveis. Série Bakhtin Inclassificável. Vol. 2. Campinas: Mercado de Letras, 2012, p. 131-147

SOBRAL, A. “A estética em Bakhtin (literatura, poética e estética)”. In: *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Luciane de Paula, Grenissa Stafuzza (orgs.). Campinas: Mercado de Letras, 2010.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2000.

_____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

WOODS, P. A. *O estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: LeYa, 2011.

DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES

Nesta seção, descrevemos as atividades realizadas pela beneficiária, no que diz respeito a esta pesquisa, durante todo o período de vigência da bolsa concedida pela FAPESP, sob a supervisão de sua orientadora.

A beneficiária já possui experiência no que diz respeito à participação em eventos, uma vez que iniciou a pesquisa em seu primeiro ano de curso e já apresentou trabalhos em encontros, seminários e congressos na área de Análise do Discurso desde o segundo ano de curso. A pesquisa foi aprovada pela FAPESP em Fevereiro de 2016, de forma que a beneficiária participou de 4 eventos com apresentação de trabalhos durante o período de vigência da bolsa concedida pela FAPESP, além de participar da organização e monitoria de 3 eventos relacionados à área de pesquisa. Para comprovar as participações em eventos, os certificados estão anexos ao presente Relatório.

Atividades executadas:

- 1. Primeiro Bimestre:** Início do embasamento teórico, bem como a descrição do *corpus* e elaboração do capítulo de pesquisa de campo;
- 2. Segundo Bimestre:** Continuação do embasamento teórico e início da pesquisa contextual acerca das obras de Tim Burton elencadas como *corpus* e de outras que aparecem, neste Relatório, por cotejo;
- 3. Terceiro Bimestre:** Elaboração e entrega do Relatório Científico Parcial à FAPESP, com a continuação do embasamento teórico e esboços analíticos das obras elencadas como *corpus*.
- 4. Quarto Bimestre:** Embasamento teórico e análise das obras fílmicas de maneira dialógica, visando a proposta inicial;
- 5. Quinto Bimestre:** Reflexão acerca da arquitetônica burtoniana a partir da constituição dos sujeitos de cada obra analisada;
- 6. Sexto Bimestre:** Elaboração e entrega do Relatório Científico Final à FAPESP.

ANEXOS

1. Documentos referentes às atividades feitas durante à vigência da bolsa:

Seguem os documentos que comprovam a produção realizada e difundida referente à esta pesquisa, sendo a participação da beneficiária em eventos, ao que tange à apresentação de trabalhos, organização e monitoria, participação em minicursos, assim como publicação:

1.1. Certificados de participação em eventos com apresentação de trabalho



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo



Certificamos que NATASHA RIBEIRO DE OLIVEIRA apresentou o trabalho intitulado "A vida da morte e a morte da vida: análise dialógica do discurso burtoniano", na modalidade painel, dia 07 de julho de 2016, no 64º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), evento de carga-horária total de 40 horas, realizado na UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, em Assis (SP), nos dias 05, 06, 07 e 08 de julho de 2016.

Assis, 19 de Julho de 2016.

Luciane de Paula

Presidente do GEL

Para verificar a autenticidade deste certificado, acesse www.gel.org.br/Certificado.php e informe o código: 5003779




VI Colóquio e I Instituto da ALED-Brasil
Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas

CERTIFICADO

Certificamos que *Natasha Ribeiro de Oliveira*, participou na condição de ouvinte, do VI do Colóquio e I Instituto da Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso-ALED-Brasil-Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas, realizado no período de 27 a 30 de Julho de 2016, na Universidade Federal de São Carlos-UFSCar, com carga horária de 40 horas/aula, e apresentou o painel intitulado "O ESTILO BURTONIANO EM ENUNCIADOS VERBO-VOCO-VISUAIS".

São Carlos, 30 de Julho de 2016.


Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
Coordenador Geral do VI Colóquio e I Instituto
da ALED - Brasil

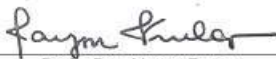


XXVIII Congresso de Iniciação Científica da Unesp

CERTIFICADO

Certificamos que o trabalho intitulado "O "estranho" mundo de Tim Burton: uma análise dialógica de animações" foi apresentado na 1ª fase do XXVIII Congresso de Iniciação Científica da Unesp, na cidade de Assis, no período de 20 e 21 de setembro de 2016, por Natasha Ribeiro de Oliveira, na forma Painel, orientada pela Profa. Luciane de Paula.

Assis, 21 de setembro de 2016



Profa. Dra. Maysa Furlan
Pró-Reitora de Pesquisa Interina



CERTIFICADO



Certificamos que **Natasha Ribeiro de OLIVEIRA** participou do **VI CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana**, que teve com tema central **Literatura, Cidade e Cultura Popular**, realizado na Universidade Federal de Pernambuco, Recife/PE, entre os dias 05 a 09 de novembro de 2016, apresentando a comunicação oral **A CARNAVALIZAÇÃO DA MORTE E DA VIDA: uma análise dialógica da celebração em A noiva cadáver**, com total de 36 horas de atividades.

Recife, 13 de novembro de 2016.



Prof. Dr. Hélio Márcio Pajeú
Presidente da Comissão Organizadora

Líder do Laboratório de Investigações Bakhtinianas Relacionadas a Cultura e Informação (LIBRE-CI)

1.2. Certificado de organização de evento¹⁸²



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo



Certificamos que Natasha Ribeiro de Oliveira integrou a Comissão de Trabalho do 64º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), realizado na UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, em Assis (SP), nos dias 05, 06, 07 e 08 de julho de 2016, com uma carga horária de 40 horas.

Luciane de Paula

Presidente do GEL

¹⁸² A beneficiária participou do VIII CED – Ciclos de Estudos Discursivos, realizado na UNESP – Câmpus de Assis, como parte da comissão organizada, entretanto, o certificado ainda não está disponível, uma vez que a universidade enfrenta o período de greve. A beneficiária também participou do IX CED – Ciclos de Estudos Discursivos, realizado na UNESP – Câmpus de Araraquara, como parte da comissão organizadora, entretanto, o certificado também não está disponível.

1.3. Certificado de participação em minicurso



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo



Certificamos que NATASHA RIBEIRO DE OLIVEIRA participou do minicurso Análise Dialógica de Discursos Transmedia, ministrado por Luciane de Paula, com carga-horária de 4 horas, proferido no 64º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), realizado na UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, em Assis (SP), nos dias 05, 06, 07 e 08 de julho de 2016.

Luciane de Paula

Presidente do GEL



VI Colóquio e I Instituto da ALED-Brasil
Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas

CERTIFICADO

Certificamos que *Natasha Ribeiro de Oliveira* participou do minicurso **Questões para analistas do discurso**, ministrado pelo Professor **Sírio Possenti** (UNICAMP/FEsTA-CNPq), oferecido pelo VI do Colóquio e I Instituto da Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso -ALED-Brasil- Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas, realizado no período de 27 a 30 de Julho de 2016, na Universidade Federal de São Carlos-UFSCar, com carga horária de 10 horas/aula.

São Carlos, 30 de Julho de 2016.

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
Coordenador Geral do VI Colóquio e I Instituto
da ALED - Brasil



VI Colóquio e I Instituto da ALED-Brasil
Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas

CERTIFICADO

Certificamos que **Natasha Ribeiro de Oliveira** participou do minicurso **“Discurso e Análise de Discurso”**, ministrado pelo Professor **Dominique Maingueneau** (Université Sorbonne – Paris IV), oferecido pelo *VI Colóquio e I Instituto da Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso – ALED-Brasil – Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas*, realizado no período de 27 a 30 de Julho de 2016, na Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, com carga horária de 10 horas/aula.

São Carlos, 30 de Julho de 2016.

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
Coordenador Geral do VI Colóquio e I Instituto
da ALED - Brasil





XXVIII Congresso de Iniciação Científica da Unesp

CERTIFICADO

Certificamos que NATASHA RIBEIRO DE OLIVEIRA participou do minicurso *Comentário sobre as semióticas de Peirce e Bakhtin*, ministrado pelo Dr. Ricardo Gião Bortolotti, **durante a 1ª fase do XXVIII Congresso de Iniciação Científica da Unesp**, na cidade de Assis, no período de 20 a 21/09/2016, com 3 (três) horas de duração.

Assis, 21 de setembro de 2016.



Prof. Dra. Maysa Furlan
Pró-Reitora de Pesquisa Interina


1.4. Publicação de capítulo em caderno de textos:

RIBEIRO, N. R.; PAULA, L. de “A carnavalização da morte e da vida: uma análise dialógica da celebração em ‘A noiva cadáver’”. VI CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana: literatura, cidade e cultura popular. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. p. 1280-1297.