

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



***Edward Scissorhands* de Tim Burton: um conto de fadas gótico?**

Rita Barroso Nabais

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos

Especialização em Estudos Inter-Artes

2010

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



***Edward Scissorhands* de Tim Burton: um conto de fadas gótico?**

Dissertação orientada pelas Professoras Doutoradas
Isabel Fernandes e Teresa Alves

Rita Barroso Nabais

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos
Especialização em Estudos Inter-Artes

2010

Agradecimentos

Às minhas orientadoras Professoras Doutoras Isabel Fernandes e Teresa Alves pelas aulas extraordinárias, pelo apoio, a partilha de saber e as valiosas contribuições para o trabalho.

À Prof. Doutora Teresa Malafaia, Prof. Doutora Maria Luísa Flora e Prof. Doutor Mário Jorge Torres que também leccionaram a parte curricular deste mestrado, proporcionando-me experiências pedagógicas muito significativas e cujos ensinamentos incentivaram a realização desta dissertação.

À minha colega Denise Alves pelo incentivo constante e pelas oportunas demonstrações de companheirismo.

Aos meus pais e restante família pelo carinho e compreensão. Ao Miguel e à Joana pelo incentivo, os conselhos e os momentos de descontração imprescindíveis.

Ao Nuno pelo amor, alegria e atenção sem reservas.

Resumo

A presente dissertação pretende discutir o modo como o realizador Tim Burton se apropria e, eventualmente, subverte o conceito de conto de fadas tradicional, na sua obra, incidindo, especificamente no filme *Edward Scissorhands*. O referencial teórico de ponto de partida para este estudo compreende uma análise das origens e características do conto de fadas tradicional, no primeiro capítulo, seguido de uma breve perspectiva do gótico literário, no segundo capítulo, e da influência deste último no cinema de terror, género eleito na obra de Tim Burton. Depois de estabelecer os fundamentos teóricos na primeira parte desta dissertação, o terceiro e último capítulo centra-se na apreciação alargada da obra do realizador, analisando posteriormente a influência do gótico na sua cinematografia. Finalmente, analisa-se o filme *Edward Scissorhands* que reúne os elementos essenciais e característicos da obra de Burton. Examinado em confronto com os fundamentos teóricos, o filme ilustra, como nenhum outro, o argumento central desta dissertação. No seu âmago assenta a tentativa de compreender o funcionamento de uma estrutura familiar – o conto de fadas tradicional – que parece ter sido distorcida pelas predileções sombrias do realizador. A análise à intriga e às personagens da história permite fazer uma apreciação crítica e chegar à conclusão de que não é possível atribuir *Edward Scissorhands* a um género apenas. Este pertence a um molde tipicamente Burtoniano – um produto híbrido, onde o modelo clássico do conto de fadas é desviado da sua estrutura tradicional, senão mesmo subvertido pelo gótico.

Palavras-chave: conto de fadas, gótico, filme de terror, Tim Burton, *Edward Scissorhands*.

Abstract

In this work I intend to discuss how the director Tim Burton appropriates and eventually subverts the concept of the traditional fairy tale after having avowed how important such literary mode has been for his own imaginative approach to the world of artistic creation. The theoretical background of my study departs from the analysis of the origins and the characteristics of the classic fairy tale, in the first chapter, moving onward to a short overview of the Gothic mode in the second chapter, its influence on horror movies, a genre which is also very significant in Burton's cinema. Having laid the theoretical foundations of this dissertation in the first two chapters, the third one will focus on the extended appreciation of the director's work, starting, first, with his own formative years, and examining afterwards the imaginative hold of the Gothic genre on his native culture. Finally, I attempt a close analysis of *Edward Scissorhands*, a film that, among those in Burton's production, congregates features which are recurrent in his cinematographic work. Examined against my theoretical propositions, it illustrates as, perhaps, no other of his films would, my central argument. At its core, lays the attempt to understand the original handling of an acknowledged framing - the classic fairy tale – which appears to be singularly distorted, the avowed preferences of the director notwithstanding. By examining the plot and the several characters in the story, I am allowed to arrive at the conclusion that no single label may describe *Edward Scissorhands*. In truly Burtonian fashion, it is a hybrid product where a classical genre, the fairy tale, is subverted by the native strain of the gothic as appropriated by American culture.

Key-words: fairytale, gothic, horror movie, Tim Burton, *Edward Scissorhands*.

Índice

Agradecimentos	i
Resumo	ii
Abstract	iii
Introdução	6
Capítulo I: Síntese histórica e caracterização dos contos de fadas tradicionais	
. Breve perspectiva histórica dos contos de fadas	9
. Estrutura, personagens e acção dos contos de fadas	19
. Aspectos morais	27
Capítulo II: Síntese histórica e breve caracterização do gótico	
. Breve perspectiva histórica do gótico literário	31
. O gótico no cinema: terror, horror e ficção científica	34
Capítulo III: O gótico e os contos de fadas no universo de <i>Edward Scissorhands</i> , de Tim Burton	
. O percurso do cineasta: do desenho à imagem	39
. Contaminações góticas: o gótico no universo de Tim Burton	49
. Análise às personagens e acção de <i>Edward Scissorhands</i>	55

. Apropriação, exploração e desvio ao modelo característico do conto de fadas em <i>Edward Scissorhands</i>	62
Conclusão	70
Bibliografia	73
Anexos	84

Introdução

A cada projecto de Tim Burton, colocamos sempre a mesma questão: o que irá ele fazer a seguir? Sobre o cinema deste autor temos apenas algumas certezas: trata-se de um realizador singular, criador de um mundo sombrio e imaginário. Este mundo é inspirado por um conjunto de obras fantásticas, de origens tão díspares como os contos de fadas, os filmes de terror clássicos e de ficção científica (em especial os *B-movies*) e a BD, que se cruzam criando um género próprio. Este género (que se tentará definir ao longo do estudo) distingue-se por características reconhecíveis: na presença de um universo auto-referencial e, por vezes, autobiográfico, por personagens dotadas de um tipo de imaginação mórbida, desajustadas em relação ao mundo que habitam e por filmes visualmente muito elaborados, inspirados nalguma literatura infantil (Irmãos Grimm, Lewis Carroll e Dr. Seuss), na ilustração (BD, *Comics*) bem como no cinema fantástico (terror e ficção científica). Os diversos elementos concorrem num tipo de discurso alternativo que, frequentemente, promove a sátira social.

Ao focar esta dissertação em Tim Burton e, ao inicialmente, cruzar a sua obra com o universo dos contos de fadas, procurou-se partir de um ponto de vista consistente com o do próprio cineasta que, por diversas vezes, se referiu, em entrevistas, ao ascendente que este tipo de contos tinham sobre si, principalmente ao nível da simbologia neles exibida. Embora os filmes *Big Fish*, *Charlie and the Chocolate Factory* e *Alice in Wonderland* pertençam, igualmente, ao universo deste tipo de narrativa, a opção por *Edward Scissorhands* como objecto de análise mostrou-se a mais adequada, visto ser um dos filmes que mais se ajusta à estrutura clássica do conto de fadas. Estrutura esta perceptível, desde logo, no início do filme, com a narradora a contar uma história a uma criança, utilizando a expressão: “a long time ago...”, enunciação típica do conto de fadas.

De forma a poder analisar a obra de Tim Burton, nomeadamente o filme *Edward Scissorhands*, na perspectiva de um conto de fadas, tornou-se imprescindível contextualizá-lo no universo desses contos. Assim, no primeiro capítulo do trabalho, faz-se uma breve perspectiva histórica daquilo que poderão ser as origens dos contos de fadas, tendo como fio condutor os autores essenciais que fixaram as histórias, permitindo que estas chegassem até aos nossos dias. Nascido entre os povos da antiguidade, o conto (tradicional, maravilhoso e de fadas) faz parte de um corpo

narrativo diverso, que detém um saber essencial, passado de geração em geração. Estas narrativas foram moldadas e modificadas, adaptando-se aos costumes e tendências da época em que os seus transmissores viveram. Foi apenas a partir do século XVII que o interesse pela recolha e registo de contos tradicionais se acentuou, com a publicação da obra de Charles Perrault. No século seguinte, com os trabalhos dos irmãos Grimm, na Alemanha, e Hans Christian Andersen, na Dinamarca, o conto de fadas tornou-se uma forma literária reconhecida. Ainda neste capítulo, são analisados a estrutura, as personagens e os aspectos morais dos contos de fadas. Neste tipo de narrativa, as referências espaço-temporais são vagas e a caracterização das personagens é sucinta e estereotipada, concedendo às histórias um carácter atemporal e universal, que permite a sua reactualização constante. Os heróis (ou heroínas), quase sempre jovens e corajosos, vivem aventuras estranhas e/ou mágicas, que lhes servem de teste para um eventual destino feliz; a par destes, há personagens malévolas cuja função é dificultar a vida dos protagonistas ao longo da acção. Estas narrativas são de carácter sobrenatural ou, pelo menos, fantástico, e espelham a natureza humana, mas não retratam o mundo tal como o entendemos, sendo o seu objectivo principal a transmissão de um princípio moral. Através deste estudo, pretendemos obter um molde que permita, posteriormente, analisar a estrutura do filme *Edward Scissorhands*.

A expressividade de Burton, porém, tal como nos é dado observar através dos seus filmes, compreende outro aspecto fundamental: o gosto pela estética gótica. Assim, no segundo capítulo, tratamos o conceito do gótico. Alguns dos elementos que constituem este tipo específico de literatura, emergente no século XVIII, são, entre outros: o uso do sobrenatural, ambientes sombrios, velhos castelos, casas assombradas e ruínas, paisagens ermas e florestas labirínticas, crimes e cenas sangrentas, localizando heróis, heroínas e leitores nos limites de mundos e de costumes habituais. Embora Burton não tenha sido influenciado directamente pelo gótico literário, julgamos ser essencial analisá-lo, ainda que sucintamente, para que melhor possamos compreender a relação que o gótico estabelece com o cinema de terror que, com o aparecimento do século XX, se tornou o principal transmissor, na cultura popular, da grande maioria dos textos góticos. Interessa-nos particularmente verificar a influência do gótico, sob a forma de filme de terror, na filmografia de Burton, aspecto este tratado em secção posterior.

No terceiro capítulo, incluímos uma curta biografia do cineasta que procura, por um lado, compreender se as suas experiências de vida foram ou não determinantes para

a sua obra e, por outro, definir o seu estilo como realizador. Nascido em Burbank, berço de muitos estúdios de cinema, Tim Burton é, literalmente, um filho de Hollywood. No entanto, este facto constitui para ele um motivo de estranheza, simultaneamente opressor e fascinante. Burton sente-se incapaz de comunicar neste ambiente, ressentindo-se dos aspectos repetitivos e mecanizados do subúrbio, para ele desprovidos de paixão. Tenta abstrair-se deles, desenvolvendo uma imaginação soturna e desenfreada, que mais tarde se tornaria numa marca distintiva da sua obra cinematográfica. Poder-se-á, pois, dizer que é a marginalidade de Burton, como um *outsider* em relação às tendências dominantes de Hollywood, que permeia toda a obra do realizador, conferindo-lhe uma feição excêntrica. A opção de fazer uma breve retrospectiva da sua obra cinematográfica permite-nos definir um estilo, nem sempre fácil de categorizar.

De seguida, focar-nos-emos na análise dos elementos góticos, primeiro e de uma forma geral, em toda a sua obra e, depois, mais particularmente, em *Edward Scissorhands*. Os filmes de terror são uma fonte de material para todos os seus trabalhos e revelam-se efectivamente relevantes na discussão dos temas e das preocupações recorrentes deste realizador. Aquilo que é entendido como monstruoso nunca é associado ao “mal”, nos filmes de Burton; os seus "monstros" são sempre criaturas incompreendidas procurando formas de amor e aceitação. A afeição que nutre pelo “goticismo” dos filmes clássicos de terror contribuiu para determinar o estilo visual das suas próprias películas, manifesto através de ambientes soturnos e carregados e da presença de personagens estranhas e desenraizadas, com tendência para o isolamento, promovendo intrigas que focam a alienação e marginalização de uma personagem, quase sempre o protagonista.

Finalmente centrar-nos-emos na descrição e posterior análise da narrativa e das personagens do filme *Edward Scissorhands*. Tendo esta análise como ponto de partida, iremos, seguidamente, observar como Tim Burton explora o modelo característico do conto de fadas tradicional, apropriando-se dos elementos que caracterizam a estrutura clássica deste tipo de conto ou subvertendo-a. Procura-se, sobretudo, pôr em evidência os mecanismos de ordem subversiva que operam em *Edward Scissorhands* de modo a afastar este filme de modelos tradicionais e a antecipar traços que haveriam de dar à produção de Tim Burton uma feição inovadora e singularmente original.

Síntese histórica e caracterização dos contos de fadas tradicionais

Speaking of the history of stories and especially of fairy-stories we may say that the Cauldron of Story has always been boiling, and to it have continually been added new bits, dainty and undainty.

Tolkien, *Tree and Leaf*

Breve perspectiva histórica dos contos de fadas

Desde sempre a humanidade foi seduzida por narrações que, de modo fantasista ou realista, directa ou indirectamente, falam da condição humana¹. Entre diversos motivos passíveis de explicar tal fascínio, está o facto de que, presumivelmente, desde as origens dos tempos, o ser humano terá imaginado a presença de poderes maiores do que a sua própria vontade e de enigmas que o desafiavam, sem que a sua razão os conseguisse explicar. De acordo com Nelly Novaes Coelho, a literatura é uma das expressões mais significativas da ânsia de conhecimento e de domínio sobre a vida, ânsia essa que permanece latente nas narrativas populares, passadas de geração em geração. O conto (tradicional, maravilhoso ou de fadas) faz parte da matéria narrativa diversa, que está na origem das literaturas modernas e guarda um saber fundamental. Estas narrativas, nascidas entre os povos da antiguidade, foram moldadas, misturadas e transformadas, permanecendo até hoje como uma rede matricial cobrindo todas as regiões do mundo.

Segundo Adriano Duarte Rodrigues, no seu prefácio à *Morfologia do Conto* de Vladimir Propp (1895-1970), o estudo dos contos populares inscreve-se, por um lado, na corrente folclorista da Antropologia e, por outro, na abordagem literária da narrativa.

¹ Já na *Poética*, Aristóteles chamou a atenção para a tendência dos homens de imitar verbalmente acções humanas. “O imitar é congénito no homem (e nisso difere dor outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.” Daí a centralidade dada ao mito e a definição que lhe atribuiu: “ora o mito é imitação de acções; e, por “mito”, entendo a composição dos actos (...) porém, o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade e infelicidade (...) sem acção não poderia haver tragédia. Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia (...) o mito, porque é imitação de acções, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo.”

Os estudos de narrativa são relativamente antigos. Sem ascendermos aos estudos interpretativos das narrativas religiosas das mais antigas civilizações, nem aos escritos dos historiadores gregos, a narrativa tem sido estudada de maneira sistemática pelos folcloristas desde meados do século XIX, primeiro de um ponto de vista histórico, depois do ponto de vista comparativo. A partir desse mesmo século, quando se iniciam os estudos científicos da literatura folclórica de cada nação, surgem também controvérsias entre filólogos, antropólogos, etnólogos, psicólogos e sociólogos, que tentavam detectar as fontes ou textos matriciais desse caudal de literatura maravilhosa², de produção anónima e colectiva que permanecia viva entre o povo e testemunhava os valores originais da língua falada.³

Traçar o panorama exacto das origens, peregrinação, multiplicação e difusão do conto no mundo, é tarefa impossível, pois como género literário (dos mais antigos) é indissociável da vida. Como esta, o conto foge a qualquer definição absoluta ou tentativa de classificação inquestionável. A intrincada rede de reorganizações, classificações, definições e hipóteses construídas por milhares de estudiosos, ao longo do tempo, apenas nos permite detectar algumas linhas de ligação entre as épocas, classificadas por livros e autores que se transformaram em marcos históricos do percurso do conto como género literário. O conto literário europeu (e por extensão, o americano) é de origem oriental, ou mais precisamente, hindu.⁴

Os vestígios mais remotos, localizados por estes estudiosos, remontam a séculos antes de Cristo e provêm de fontes orientais e celtas que, a partir da Idade Média, foram assimilados por textos de fontes europeias. Este tipo de narrativa colectiva pode ser proveniente de um único mito difundido de pais para filhos. Segundo diversos autores, a

² O maravilhoso é o género onde se incluem as obras nas quais não é possível qualquer explicação racional para os fenómenos (sobre) naturais. O herói e o leitor implícito de uma narrativa maravilhosa aceitam sem surpresa novas leis da natureza. A definição do género maravilhoso é determinada na relação que estabelece com os géneros que lhe são próximos, isto é, o género fantástico em que o herói e o leitor mantém a *hesitação* entre uma explicação natural e (sobre) natural dos fenómenos ao longo da narrativa e o género estranho, onde é fornecida uma explicação racional dos fenómenos insólitos, mantendo-se desse modo intactas as leis da natureza. O espaço do maravilhoso é o de um mundo (trans) figurado, (sub)vertido o que permite uma quase arbitrariedade na intriga. A questão da verosimilhança no maravilhoso é peculiar, já que neste género os fenómenos apesar de (im) possíveis não deixam de ser críveis. Isabel Branco de Mascarenhas, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2009-01-18]

³ Há poucos estudos a esse respeito, uma tentativa de definição, citando Schank/ Schönthal (1999:16): “Língua falada é um discurso livremente formulado, espontâneo, produzido em situações comunicativas autênticas”. Assim, língua falada é toda produção linguística, dialogada ou monologada, realizada livremente e em tempo real, em contextos e situações comunicativas autênticas, formais ou informais, em condições de proximidade física, sem a interferência de meios electrónicos. Jesuíno Aparecido Andrade, In <http://www.portuguesdobrasil.net> [Consult. 2010-07-08]

⁴ Nelly Novaes Coelho, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2009-01-18].

Índia foi pioneira em fornecer o primeiro índice escrito desse folclore mundial (o que não implica que a Índia seja o seu berço). Divulgadas oralmente, estas narrativas teriam sido transformadas, decantadas, modificadas e transcritas nos *Vedas*⁵

O filólogo e linguista Theodor Benfey (1809-1881), especialista em sânscrito, produziu uma interessante compilação de fábulas indianas, intitulada *Pañca-tantra*. Nas suas pesquisas ficou surpreendido ao encontrar os mesmos temas em diferentes países. Segundo Nelly Novaes Coelho, no final do século XIX, a egiptóloga D'Orbeney, em escavações realizadas na Itália, encontrou manuscritos Egípcios (com mais de três mil anos) com motivos semelhantes aos registados em colectâneas na Índia, sugerindo serem mais antigos que os textos indianos. Os estudos orientalistas apontam esses manuscritos Egípcios como uma das principais fontes narrativas.

O verdadeiro ponto de convergência de todo o fabulário oriental é a mais célebre colectânea de contos maravilhosos – *As mil e uma noites*, uma das maiores influências recebidas pela novelística ocidental europeia. A sua forma original, provavelmente, só se cristalizou nos fins do século XV, e só passados mais de três séculos foi divulgada no mundo Europeu, quando Antoine Galland (1646-1715) traduziu para o francês uma primeira selecção de contos, publicada em Paris, sob o título *Les Mille et une nuits* (Figura1).

Quando se descobriu, em diferentes países, o mesmo repertório de contos, com pequenas variações adaptadas aos costumes locais, a actividade dos folcloristas tornou-se intensa, permitindo a interpretação de mitos, contos e lendas e, principalmente, a sua classificação. Gaston Paris (1839-1903) estudou, depois de Benfey, a migração dos contos orientais na literatura da Idade Média, publicando, em 1875, um estudo consagrado aos contos populares⁶.

Simultaneamente à expansão dos povos orientais pelo mundo ocidental (anterior a Cristo), tem início a migração dos celtas. Este povo actuou no processo de formação e transformação da cultura ocidental, através dos seus valores espirituais e religiosos. Com o nascimento da literatura céltico-bretã, aparecem, pela primeira vez, as fadas como personagens. Nelly Novaes Coelho destaca duas obras fundamentais deste período: *Beowulf*, considerado um dos mais antigos e importantes textos épicos da

⁵ A palavra Veda significa conhecimento e *Vedas* são as escrituras primordiais do Hinduísmo. Os estudiosos determinaram que o mais velho dos quatro Vedas foi composto aproximadamente em 1500 A.C. É desconhecido quando foi registado por escrito, provavelmente em 300 A.C. O objectivo dos Vedas é proporcionar respostas plausíveis para o candidato em busca filosófica da Verdade Absoluta. In <http://pt.krishna.com>. [Consult. 2010-02-27]

⁶ *Les Contes Orientaux dans la Litterature Francaise du Moyen Age* (Paris, 1875)

Europa anglo-saxónica e nórdica, e *Mabinogion*, um conjunto de contos galeses que foram escritos entre os séculos XI e XIV, mas que se referem a factos muito mais antigos (século VII) e a crenças ancestrais. Estes contos foram compilados e traduzidos pela primeira vez para o inglês por Lady Charlotte Guest, no século XIX. As fadas teriam sido mencionadas, pela primeira vez, nestes quatro poemas narrativos que, entretanto, deram origem aos lais, romances ou novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano.⁷

A partir do renascimento começam a circular novas colectâneas de narrativas, mostrando a absorção e transformação da matéria inicial. Não são obras populares, anónimas, mas textos de origem popular recriados eruditamente. A colectânea *Lo cunto de li cunti*, de Giambattista Basile (1575-1632), contém versões napolitanas de narrativas maravilhosas, reminiscências de novelas de cavalaria, repletas de temas contidos na maioria dos contos de fadas espalhados pelo mundo.

Até ao final do século XVII, os contos de fadas tradicionais formavam a grande maioria das histórias contadas a crianças. Amas e criadas analfabetas, sem qualquer tipo de instrução escolar, narravam histórias antigas que elas próprias teriam ouvido. Inicialmente não seriam concebidas para crianças, pois tratava-se de narrativas complexas, por vezes cruéis, que terminavam em finais infelizes mas, progressivamente, este tipo de narrativa simplificou-se, transpondo-se para o domínio do que veio, mais tarde, a ser designado de literatura infantil.⁸

⁷ “Também conhecido como Ciclo Bretão, criou uma das mais belas manifestações da literatura medieval, e com ela condicionou o estabelecimento de algumas das grandes coordenadas do espírito ocidental. Desse modo, a “matéria da Bretanha”, para além do seu interesse como manifestação puramente literária, constitui, embora de modo rudimentar mas eficaz, um verdadeiro código de conduta que iria definir as normas morais do cavaleiro e do homem medieval, em geral. Este povo, que assimilara ardentemente as doutrinas cristãs, adaptara-as contudo ao seu temperamento afastado do pragmatismo romano. Os desastres e as guerras seculares despertaram a sua imaginação poética, e muito cedo os harpistas bretões, espalhariam pela Europa, com os seus lais primitivos, o essencial da lenda arturiana. A meio do séc. XII, esses lais haviam-se transformado em epopeias populares de mais longo fôlego e por 1250 receberam a forma de novelas ou romances escritos em prosa. O Rei Artur, personagem principal do ciclo, último dos reis Bretões, sustenta a luta contra os Saxões, e a este tema histórico central vem juntar-se o tema da demanda: os Cavaleiros buscam o cálice da última Ceia (o Santo Graal). O Graal encerra um complexo simbolismo cristão e espiritual e, segundo a versão mais generalizada, só seria encontrado por Galaaz, o cavaleiro sem mácula. Finalmente, o Rei Artur desaparece levado pelas fadas para a ilha de Avalom, de onde regressaria um dia para libertar os Bretões do jugo saxónico. Extrinsicamente, observa-se o gosto pelo fantástico mítico-cristão, pela criação de um cenário convencional e de uma atmosfera de mistério ou de maravilhoso que iria definir o género novelesco”. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 3. 405-407

⁸ “Medida contra a literatura em geral (para adultos), a literatura infantil enferma de um estatuto de menoridade e de marginalização dos cânones, que encontra expressão na sua tripla concepção como ficção popular, como material pedagógico, e/ou como mercado do livro para crianças. Para a literatura infantil confluem os interesses adultos de didactizar e controlar a criança, pela transmissão cultural de certos textos e de certos valores, bem assim como os interesses económicos de uma indústria de

O início dessa transformação deu-se em França com o aparecimento de Charles Perrault e as suas *Histoires ou Contes du Temps Passé* (1697). A natureza dos temas escolhidos, centrados em mulheres injustiçadas, ameaçadas ou vítimas, confirma a sua preocupação pela causa feminista, a qual Perrault apoiava ardentemente. Elizabeth Cook refere, em *The Ordinary and the Fabulous: An Introduction to Myths, Legends and Fairy Tales*, que Perrault assegurava que o seu filho havia composto os contos em criança. Seriam escritos como exercícios de composição e repetidos oralmente ao pai. O livro foi publicado com um frontispício (Figura 2) que mostrava uma velha senhora com uma roca, sentada à lareira, contando histórias a três crianças⁹. É natural conjecturarmos que esta mulher representa a ama que Perrault empregou e que naturalmente contava (essas mesmas) histórias ao seu filho¹⁰. Certamente que a origem destas narrações provinha do folclore, sendo contadas entre adultos de classes mais pobres, e tal como os mitos e as lendas, evidenciavam padrões do comportamento humano. Apesar da pedagogia do Racionalismo¹¹ condenar o mundo imaginário apresentado às crianças, os contos de Perrault ganharam enorme projecção internacional.

Na mesma altura, destacou-se a produção literária de mulheres cultas, que reuniam à sua volta intelectuais e artistas da época. Estas narrativas não eram, de facto, escritas para crianças, mas com certeza contribuíram para enriquecer e alterar as histórias que lhes eram contadas. *La Belle aux Cheveux d'Or* ou *L'Oiseau bleu* de Madame d'Aulnoy (1650-1705) são bons exemplos e não é difícil imaginar o prazer que

comercialização de livros para crianças que floresce com a imprensa, a partir do século XVIII, e se revela, no século XX, muito rentável. De acordo com a primeira preocupação, a literatura infantil surge associada às tradições literárias dominantes e à crítica destas, tanto mais que estas se encontram ligados à escolarização e formação das crianças das classes médias, enquanto que os interesses económicos sempre visaram ligar a literatura infantil à indústria, tendo consequentemente convidado a um olhar de desconfiança e a uma apreciação negativa dos críticos de literatura, atitudes acentuadas, no século XIX e XX, pelo alargamento do livro infantil às crianças das classes trabalhadoras”. M. Margarida Morgado, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2009-01-18].

⁹ Semelhante é o frontispício da página título de “Songs of Innocence” da obra *Songs of Innocence and of Experience*, de William Blake, que exhibe igualmente uma figura feminina (mãe ou ama) segurando um livro no colo sobre o qual se debruçam duas crianças.

¹⁰ N.N. Coelho apresenta outra explicação para o mesmo facto: a velha representa não a ama, mas uma velha fiandeira, associando o fiar com o “tecer” das histórias.

¹¹ O desenvolvimento do método matemático, considerado como instrumento puramente teórico e dedutivo, que prescindia de dados empíricos, e sua aplicação às ciências físicas conduziram, no século XVII, a uma crescente fé na capacidade do intelecto humano para isolar a essência do real e ao surgimento de uma série de sistemas metafísicos fundados na convicção de que a razão constitui o instrumento fundamental para a compreensão do mundo, cuja ordem interna, aliás, teria um carácter racional. Essa era a ideia central comum ao conjunto de doutrinas conhecidas tradicionalmente como racionalismo, e cuja primeira manifestação aparece na obra de René Descartes, designadamente, em *Le Discours de la Méthode* (1637). In <http://www.estudantedefilosofia.com.br/doutrinas/racionalismo.php> [Consult. 2010-07-11]

as crianças sentiam ao ouvi-las. Outro bom exemplo é *La Belle et la Bête* de Madame Leprince de Beaumont (1711-1780), uma história sensível, que possui a força do folclore, mas realizada de forma poética por uma inteligência cultivada (ao contrário dos contos de origem popular transmitidos pelas amas ou criadas).

A partir do século XVIII, a literatura infantil é renovada e o conto de fadas passa a ser visto como um meio essencial de transmissão de moralidade¹², sendo elaborado especificamente para crianças.

Emergiu da Alemanha e da Escandinávia um novo movimento de compilação e escrita deste género de histórias, inscrevendo-se no âmbito do movimento Romântico¹³ da literatura europeia. Mais uma vez, os interesses dos adultos confrontavam-se com aquilo de que as crianças realmente gostavam.

Tal como aconteceu em França, também na Alemanha os pedagogos do Iluminismo denegaram a imagem do conto de fadas, defendendo que se tratava de histórias contadas por mulheres ignorantes, desprovidas de intelecto e que afastavam a criança da realidade. No entanto, encorajados por um espírito de nacionalismo romântico, que influenciou a Europa no século XIX afectando

¹² “O termo moralidade designa o ensinamento ou preceito moral que se pode retirar de qualquer texto cujo objectivo seja didáctico, isto é, remete para um valor subjectivo ou um padrão de comportamento humano considerado ético e modelar pela comunidade. A moralidade liga-se à regulamentação de um sistema de valores de carácter social. Fiel à sua designação, o objectivo geral da moralidade é o de edificar e instruir. Uma vez que a salvação individual depende da conduta de cada um, a moralidade pretende veicular normas de comportamento que possibilitem essa salvação”. Isabel Almeida, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2009-02-28].

¹³ “No último terço do séc. XVIII, o termo “romântico” foi usado com maior frequência numa acepção literária, designando uma nova maneira de escrever, uma determinada temática e uma determinada forma. O Romantismo não se apreende numa definição ou numa fórmula. A sua natureza é intrinsecamente contraditória, resultante da convicção romântica de que a beleza e a verdade nascem da síntese de elementos heterogéneos e antinómicos. O individualismo constitui a pedra angular da mundividência e da estética românticas. Numa época em que as tradicionais instituições religiosas e político-sociais vacilavam, ou eram revolucionariamente destruídas, o indivíduo avulta como valor cimeiro. O dissídio entre o escritor romântico e a realidade social circundante conduz frequentemente a uma literatura *escapista*, cuja temática oferece aspectos multiformes: evasão no tempo, espaço, no fantástico, no sonho, etc. Igualmente reveladora da alienação do escritor romântico na sociedade burguesa e capitalista é a temática *decadentista*, na qual se mesclam o satanismo, o gosto do mórbido e do macabro, a exploração das perversões do sentimento e das aberrações sexuais. No processo da criação poética, o Romantismo concedeu à imaginação uma função central, conceituando a imaginação, em nítido contraste com as doutrinas do racionalismo neoclássico, como uma faculdade criadora e não reprodutora de dados já existentes (passagem de uma teoria mimética a uma teoria expressiva da arte), através da qual se afirma a verdade da visão interna do poeta e se instituem relações simbólicas e metafóricas entre as coisas. No Romantismo, em estreita conexão com as modificações sociais e culturais da época e com o alargamento do público leitor, desenvolveram-se vigorosamente formas narrativas como o romance, a novela e o conto, ao mesmo tempo que entravam em total declínio formas e géneros muito cultivados no neoclassicismo (églogas, epístolas, ditirambos, etc). In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 10. pp 824-825

fortemente a literatura infantil, os irmãos Grimm compilaram contos de fadas alemães a partir de histórias contadas por amigos, parentes e aldeões.¹⁴

Jacob e Wilhelm Grimm eram filólogos, que compilaram histórias, percorrendo o país, entrevistando homens e mulheres iletrados, acreditando poder reconstituir a matéria de tradição oral¹⁵, através de fragmentos dispersos. Na imensa massa de textos que lhes serve para os estudos filológicos, os Grimm redescobrem o mundo da fantasia e dos mitos. Selecionam uma centena deles e compilam-nos na obra *Kinder und Hausmärchen* (Figura 3), publicada sob a forma de volumes sequenciais em 1812, 1815 e 1822, tornando-se famosa por toda a Europa e sendo traduzida para inglês em 1823 como *German Popular Stories*. Os irmãos Grimm tinham a consciência de que as suas histórias haviam sido já parcialmente apropriadas pelas crianças e esperavam que fossem lidas não só por elas, mas também por adultos. Escreviam como estudiosos e não como contadores de histórias. Estavam, obviamente, mais preocupados em preservar a tradição para futuros antropólogos do que em facilitar a linguagem de modo a chamar a atenção das crianças. A coleção dos irmãos Grimm fez com que fosse possível chegarem até nós contos como: *João e Maria*, *Cinderela*, *Rapunzel*, *Branca de Neve e os Sete Anões* e o *Ganso de Ouro*.

Hans Christian Andersen tinha lido todos estes contos de fadas, quando decidiu publicar os seus, em 1837, mas a verdadeira inspiração veio-lhe das histórias que ele próprio teria ouvido em criança. Ao contrário dos irmãos Grimm, Andersen tinha o dom da palavra. Foi através da linguagem utilizada, que se percebeu que Andersen conhecia e compreendia o universo das crianças.

Andersen foi considerado por muitos o mestre na arte dos contos de fadas. As suas primeiras publicações (Figura 4) foram de inspiração tradicional, embora improvisasse grandemente no que respeita ao pormenor. Depois de 1843, começou a inventar as suas próprias intrigas. Alguns exemplos dos contos deixados por Andersen são: *A Roupa Nova do Rei*, *A Pequena Sereia*, *A Menina do Fósforo*, *O Rouxinol* e *o Imperador da China*, *O Soldadinho de Chumbo*, *O Patinho Feio*, entre outros. Andersen tinha a perfeita noção de que usava os contos de fadas de modo a comunicar o seu entendimento da vida e que o estaria a transmitir ao leitor adulto, mas sem nunca

¹⁴ Sónia Jacinto e Carlos Ceia, In *E-Dicionário de Termos Literários*, In http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/C/conto_fadas.htm [Consult. 2009-02-28].

¹⁵ “É o termo utilizado para designar a transmissão através da qual tipos de actividade, gostos ou crenças, são passados de uma geração para a próxima e assim perpetuados”. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 17. pp.1793-1794

esquecer a sua função moralizante para com as crianças. No seu universo literário, ao contrário de Perrault e dos irmãos Grimm, não há alegria e leveza de atmosfera, em compensação há uma enorme ternura humana. Os seus contos enfatizam não só a injustiça do explorador, como também a superioridade humana do explorado.

Com o avançar do Racionalismo e da sua febre por alcançar um conhecimento objectivo e exacto, o maravilhoso dos contos de fadas (de natureza sobrenatural e mágica) foi sendo gradualmente marginalizado. Uma das provas desse desinteresse está na obra da Condessa de Ségur (1799-1874) que, seguindo a tradição literária infantil herdada, apresenta, em 1856, os *Nouveaux Contes de Fées Pour les Petits Enfants*, onde tenta fundir o maravilhoso feérico com o racionalismo moderno, mas a época não era favorável a essa fusão, resultando num enorme fracasso. O verdadeiro sucesso veio com a obra *Les Petites Filles Modèles* que, voltando-se para a vida real, descrevia modelos de conduta através de personagens infantis.

Em lugar do maravilhoso feérico, surge então também o fantástico absurdo, abrindo caminho ao aparecimento de outro tipo de contos na literatura infantil, tais como *The Princess and the Goblin* (1872) de George MacDonald (1824-1905); *The Happy Prince* (1888) de Oscar Wilde (1854-1900), merecendo idêntico destaque as obras *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass* (1872) de Lewis Carroll (1832-1898), nestes casos específicos apenas do Reino Unido (Figura 5).

Quando se fala de Lewis Carroll, não podemos deixar de marcar a diferença no que respeita ao estilo.

Estas histórias são extremamente complexas, repletas de jogos lógico-matemáticos e linguísticos. Muitos autores encontraram nelas códigos secretos que sugerem uma sátira política e social. Independentemente da intenção de Carroll, o facto é que são obras que ganharam o estatuto de clássicos, que têm como ponto de partida uma Alice que se desloca no mundo dos adultos (descrito como um mundo de "malucos"), tornando-se o exemplo de uma criança que se afirma no mundo Vitoriano repressivo. Os livros de Carroll popularizaram-se sendo traduzidos para a maior parte das línguas.¹⁶

Tentando combinar o elemento mágico com o racionalismo da altura, Carlo Collodi (1826-1890) publica, em 1883, *Le avventure di Pinocchio* (Figura 6), um grande sucesso da literatura infantil ocidental. O maravilhoso feérico está sempre

¹⁶ Sónia Jacinto e Carlos Ceia, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2009-02-28].

presente na obra, mas, cedendo ao pensamento positivista e às orientações educacionais da época, Collodi transforma o mágico no instrumento do racional. No entanto, Sílvia Oberg, na introdução que faz para a versão brasileira do livro de Collodi, *Storie Allegre* (1887), refere que o escritor parece acompanhar as mudanças de rumo observadas na evolução da literatura infantil dessa época: o autor realiza um trabalho no qual, gradualmente, abandonará obras claramente didáticas, a favor da fantasia e da emoção.

Com as concepções trazidas pelo romantismo, que ao questionar a ordem racionalista, afirmará o privilégio da emoção sobre a razão, a literatura infantil traduzirá essas novas perspectivas na exploração da fantasia a par com a valorização e preservação do folclore e tradições populares, começando a aparecer livros para crianças nas quais as qualidades estéticas prevalecem sobre a intenção didática.

Ao longo do século XIX, os antropólogos mantiveram-se extremamente ocupados na compilação deste tipo de narrativas por toda a Europa (e por todo o mundo). Um dos mais prolíficos trabalhadores deste movimento foi Andrew Lang (1844-1912) que publicou, em 1889, *The Blue Fairy Book*, o primeiro de uma série de livros coloridos. Eram pensados para as crianças e Lang recusou suavizar as suas histórias tradicionais, insistia em que toda aquela magia e horror era mais benéfica para a imaginação das crianças do que as histórias demasiadamente moralistas que ocupavam a mente dos pequenos vitorianos.

No entanto e de acordo com Sónia Jacinto e Carlos Ceia, no seu artigo sobre os conto de fadas, a literatura infantil ficaria marcada pela controvérsia, ao longo do século XIX¹⁷. Por um lado, havia os defensores do seu valor educativo que, consideravam virtuoso o uso da fantasia como estímulo ao gosto pela leitura, por outro, aqueles que defendiam que a leitura destes contos condicionava a imaginação das crianças, iludindo-as e afastando-as da realidade. No mesmo artigo, referem-se ao surgimento, no século XX, de um movimento, por parte de alguns psicólogos, tais como Sigmund Freud, Carl Jung e Bruno Bettelheim, que permite interpretar determinados elementos dos contos de fadas como manifestações de desejos e medos. Bettelheim, no seu livro *Psicanálise dos Contos de Fadas* (1976), defende que a leitura de contos de fadas não só oferece à imaginação da criança novas dimensões que seria impossível ela descobrir por si só, como também contribui para o seu crescimento interior. Para este psicólogo, os contos

¹⁷ Sónia Jacinto e Carlos Ceia, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>

de fadas são verdadeiras obras de arte plenamente compreensíveis para as crianças, como nenhuma outra forma de arte o consegue ser.

A partir da Segunda Guerra Mundial foram escritas, para crianças, por autores respeitados e imaginativos, muitas versões de mitos e lendas. Obras de Roger Lancelyn Green¹⁸ (1918-1987), Barbara L. Picard e Ian Serrailier (1912-1994); o trabalho original de C. S. Lewis (1898-1963), em *The Chronicles of Narnia*, e de J.R.R. Tolkien (1892-1973), em *The Lord of the Rings*, foram incontornáveis para todos os que amam os contos de fadas.

Ora esquecidos em fases de maior racionalidade, ora recuperados quando o desencanto com a ciência reclamava o conforto da fantasia, os contos de fadas chegaram ao século XXI revitalizados pelo cinema, televisão, jogos electrónicos e de computador. A sua apropriação pela indústria de consumo acabou por influenciar não só os novos meios de comunicação, como também o próprio mercado editorial, no sentido em que estimulou a multiplicação de edições integrais de contos fixados por Charles Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen. Também despertou o interesse dos escritores, dramaturgos e realizadores para o diálogo com os velhos mitos: a nova roupagem dos contos de fadas revitaliza e actualiza esses mesmos mitos, através da linguagem da fantasia, da imaginação que agrada e é, cada vez mais, necessária à criança e, por que não, ao adulto. O fenómeno *Harry Potter*¹⁹ poderá comprovar isso mesmo, não podendo ignorar-se os mais de quatrocentos milhões de exemplares da colecção vendidos no mundo inteiro e os incontáveis milhões de espectadores dos filmes nele baseados.

¹⁸ Roger Lancelyn Green, J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis pertenciam a um clube literário intitulado “The Inklings”, em Oxford.

¹⁹ Série de livros de aventuras, da autoria da escritora inglesa J. K. Rowling. In Infopédia. Porto Editora, 2003-2008. [Consult. 2009-01-27].

Estrutura, personagens e acção dos contos de fadas

A fairy tale is a poetic vision of man and his relationship with the world, a vision that for centuries inspired the fairy tale's hearers with strength and confidence because they sensed the fundamental truth of this vision.

Max Luthi, *Once upon a time: on the nature of fairy tales*

Nesta secção proponho-me a fazer uma breve análise à estrutura, personagens e aspectos morais presentes na generalidade dos contos de fadas, incidindo particularmente no conto *Cinderela* (Charles Perrault, 1697) visto este ser bastante elucidativo do género e pertencer ao cânone dos mais universais contos de fadas.

Os contos de fadas, contos tradicionais ou fábulas traduzem comportamentos humanos, imersos num mundo de fantasia, e, vulgarmente, aparecem associados a lendas. Não são histórias realistas²⁰; são comumente vagas no que se refere a localização no espaço e no tempo; são de carácter sobrenatural ou pelo menos fantástico²¹; os seres humanos presentes neste tipo de narrativa não são personagens tridimensionais, com comportamentos ou temperamentos complexos, o seu universo é,

20 “Realismo significa a adesão e fidelidade à realidade empírica, representação objectiva das coisas e dos factos do mundo exterior, contrapondo-se assim tanto a uma estética idealista, que concebe a arte como expressão do Absoluto e como revelação de uma realidade transcendental, como a uma literatura dominada pelo fantástico e pelo símbolo (o que não significa que o realismo seja necessariamente incompatível com a transcendência religiosa, como comprova grande parte da literatura medieval e barroca, nem com o fantástico e o símbolo). O realismo implica a existência de uma relação mimética entre a realidade e o discurso literário”. In Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Vol. 10. 1848-1849

21 “Quando assim perspectivado, o modo fantástico abrange pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos géneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extra-literária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Englobáveis na ficção do metaempírico, as narrativas do género fantástico, tal como as do estranho, evocam o surgimento do sobrenatural maléfico e ameaçador num mundo a que procuram conferir uma ilusão de verdade tão intensa quanto possível. Porém, ao invés do estranho, o fantástico mantém uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição delas. Assim, o traço distintivo fundamental deste género perante os que lhe estão próximos consiste no facto de evocar e manter uma atitude dubitativa, perplexa e, sobretudo, ambígua perante o metaempírico”. Filipe Furtado, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2009-02-28].

tendencialmente, maniqueísta²², heróis (ou heroínas) quase sempre jovens, corajosos e habilidosos passam por aventuras estranhas e/ou mágicas, que lhes servem de teste para um eventual destino feliz; a par destes há madrastas (ou padrastos) e outros personagens malévolos cuja função é dificultar-lhes a vida ao longo da acção. Estas narrativas reflectem, de facto, a natureza humana e o essencial da respectiva experiência viva, mas não retratam o mundo tal como o compreendemos no presente, sendo o seu objectivo, frequentemente, a transmissão de um princípio moral.

Os contos de fadas, quando começaram a ser impressos, eram lidos de forma privada e pública, lembrados e recontados oralmente e republicados sempre com modificações. Uma das suas funções seria o entretenimento e a instrução, mas serviam principalmente para comunicar ideias sobre instintos naturais, relações sociais, comportamentos convencionais, funções sexuais ou posições políticas. O seu tom alternava entre o cómico e o trágico e o modo de transmissão dependia do meio envolvente e do contexto social de cada época. Expectativas, desejos e sonhos nem sempre nele foram concretizados – a noção de conto de fadas com final feliz tornou-se numa inevitabilidade ideologicamente determinada apenas no século XIX e, ainda assim, alguns autores desse século, tais como Oscar Wilde e George Macdonald, exploraram, nos seus contos, as ideias de desilusão, falta de esperança e infelicidade.

Do imenso caudal narrativo, hoje abreviado em *Literatura Infantil*, *Contos Tradicionais*, etc., é importante distinguir duas formas essenciais – o conto de fadas e o conto maravilhoso. Pertencem ambas ao mundo da fantasia, no entanto, basta uma simples comparação entre *Bela Adormecida*, *Cinderela* ou *Rapunzel*, por um lado, e *O Gato das Botas* ou *Aladino e a Lâmpada Mágica*, por outro, e é notória a diferença elementar em causa.

O conto maravilhoso desenvolve-se num quotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objectos mágicos, etc) e tem como eixo gerador uma problemática social. Trata-se sempre do desejo de auto-realização de

22 Seita fundada por Mani (216- c.275) também designado Manes ou Manichaeus. De origem persa, estendeu-se rapidamente pela Síria, Arábia e Egipto; posteriormente pela Palestina, Roma, Ásia Menor, Sul da Gália e Espanha. No Ocidente desapareceu quase por completo no século VI, mas no Oriente sobreviveu até ao século XIV (China). A sua doutrina baseia-se num dualismo radical – conflito entre luz e trevas, entre o bem e o mal. Denota crenças ascéticas de origem mandaica, influências eucratitas (iluminação mística) e elementos cristãos assimilados por Mani na sua juventude. O mundo e o homem – mistura de espírito e matéria – são maus; a salvação só se consegue pela recuperação entre as duas naturezas vigente na época pré-mundana. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 12. pp. 1306

carácter sócio-económico do herói²³ (ou anti-herói) – conquista de bens, riquezas ou poder material. Geralmente a miséria ou a necessidade de sobrevivência física são o ponto de partida para as aventuras de busca. Após uma breve clarificação destas duas formas de maravilhoso, centrar-me-ei, essencialmente, na primeira – o conto de fadas.

Os contos de fadas, em que a presença destas criaturas fantásticas não é imperativa, desenvolvem-se dentro da magia feérica – reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, génios, bruxas, gigantes, anões, objectos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço indefinidos, etc. Tolkien, na sua obra, *Tree and Leaf*, oferece-nos a sua definição, muito pessoal, dos contos de fadas:

(...) a "fairy-story" is one which touches on or uses Faërie, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy. Faërie itself may perhaps most nearly be translated by Magic. (...) If there is any satire present in the tale, *one thing must not be made fun of, the magic itself. It is at any rate essential to a genuine fairy-story that it should be presented as "true"*. Faerie contains many things beside elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth; and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted. Most good fairy-stories are about the adventure of men in the perilous Realm or upon its shadowy marches. (Tolkien, 9-10 - ênfase minha)

Estas narrativas têm como núcleo problemático a realização pessoal do herói ou da heroína. Nos contos de origem Celta, os motivos pouco divergem, mas os estudiosos desta tradição concordam em que possuem um profundo espiritualismo: heróis invencíveis ou estranhas criaturas submetidas a um poder ou encantamento místico; mulheres divinas ou diabólicas; amor eterno e indestrutível; misticismo; atracção por regiões longínquas; devoção (quase) religiosa pela natureza (possuidora de estranhas forças). As fadas são definidas como mestras da magia, personificando poderes paranormais do espírito, ou como mensageiras de outro mundo. Na maioria dos casos,

²³ O termo *herói* designa o protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Variando consoante as épocas, as correntes estético-literárias, os géneros e subgéneros, o herói é marcado por uma projecção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue mas gostaria de atingir. Para os Gregos, o herói situa-se na posição intermédia entre os deuses e os homens. Anti-herói é um termo que, em narratologia e dramaturgia, se opõe ao de *herói*, numa dupla acepção. Enquanto protagonista da história narrada ou encenada, o anti-herói reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais. Na segunda acepção, anti-herói é sinónimo de antagonista ou personagem que se opõe ao protagonista da história narrada. António Moniz, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2009-04-13].

as fadas aparecem ligadas ao amor, sendo muitas vezes mediadores e, nalguns casos, podendo coincidir com o objecto amado.

Como um verdadeiro ritual iniciático²⁴, a narração básica do conto de fadas expressa os obstáculos e/ou provas que precisam ser vencidos para que o protagonista alcance a sua realização existencial, seja pelo encontro do verdadeiro Eu ou pelo encontro do Outro (a princesa) – que encarna o ideal a ser alcançado²⁵. Encontra-se, frequentemente, em contos nórdicos e eslavos, a busca inversa: a protagonista vai em busca do príncipe, vencendo provas incríveis, até o poder “desencantar” e “viver feliz para sempre”. Esta busca feminina, segundo Nelly N. Coelho, desapareceu dos contos de fadas (como os que circulam entre nós, via Perrault, Grimm ou Andersen) pois contraria o estatuto subordinado e correspondente idealização da mulher²⁶, que está na base da civilização cristã. A figura feminina passou a representar quase sempre o papel de vítima, de ser enfeitado, aprisionado ou passivo.

O conto de fadas, como género literário, tem o seu próprio registo, que é claramente perceptível, apesar das características individuais das narrativas de cada nação. Os contos de fadas privilegiam a acção, não se deleitando em exercícios descritivos de cenas e personagens. O protagonista move-se e age, não fica imóvel em contemplação, deslumbramento ou meditação. De facto, em quantos contos de fadas podemos notar a descrição de uma cidade ou aldeia? Nos contos primordiais é praticamente impossível verificar tal facto. Esta ausência de descrição dos pormenores “desnecessários” imprime ao conto de fadas europeu um carácter de simplicidade e precisão.

O conto de fadas parece retratar um mundo intemporal. A arte poética destes contos não se preocupa com realidades temporárias e efémeras; reflecte o eterno e o imortal. Nos contos, raramente encontramos referência ao tempo; estes começam

²⁴ Élisabeth Badinter, em *X Y, de l'identité masculine*, fala-nos de algumas características dos rituais de iniciação, como por exemplo: « La troisième caractéristique des rites d'initiation masculine est le passage d'épreuves cruelles, souvent dramatiques, et toujours publiques. » Já Ken Dowden, no artigo “Fluctuating Meanings: Passage Rite in Ritual, Myth, Odyssey, and the Greek Romance”, para a edição *Rites of passage in ancient Greece: literature, religion, society*, refere-se deste modo aos protagonistas de rituais de iniciação: “The performers of the ritual are at particular point in their social lives. There are a number of possible occasions for passage rites – birth, death, entry to a secret or religious society – but the one which is overwhelming frequent (...) is initiation into adult society. The performers are therefore young people on the threshold of adult life.”

²⁵ Ao contrário do ideal de realização material – conquista de bens, riquezas ou poder material – característico do conto maravilhoso.

²⁶ No séc. XIII a igreja intensifica os esforços de Cristianização no mundo ocidental, no plano religioso, através do Culto Mariano – veneração da Virgem Maria e conseqüente sacralização da condição feminina e, no plano laico, com o incentivo ao culto do amor cortês, difundido pelos trovadores nas cortes medievais.

invariavelmente por “Era uma vez” ou “Há muitos anos” ou passam de imediato à acção. O conto de fadas, tal como qualquer texto épico²⁷, situa-se num plano transcendente e nega o presente histórico, definindo em tons mais contrastantes as realidades com que lida.

O uso (do último segundo possível) do tempo limite, com tudo a acabar bem no final, está de acordo com a infalibilidade e precisão dominantes nestes contos. Não há lugar para cambiantes de sentido, tudo é definido e contrastado sem hesitação. Por essa razão, a confiança que deles emana é transmitida não só aos que os relatam, como também aos que os ouvem. Proporcionam-nos prazer ao mesmo tempo que nos consolam, por nos abrirem um mundo que se esquivava às dúvidas, à contingência histórica e que prescindia de reflexão.

Nos contos de fadas tudo é possível, não apenas no sentido de que todos os milagres podem ocorrer, mas no sentido de que o mais pobre e andrajoso pode alcançar a mais elevada posição, e aqueles que se encontram em situação de poder – rainhas malévolas, príncipes, princesas, ministros, etc. – podem tombar e ser destruídos. Muitos estudiosos apontam esta característica dos contos de fadas como sendo uma projecção de desejos e aspirações frustradas das pessoas de classes mais pobres ou daqueles que sofreram insucesso ou que, na vida, foram vítimas de desprezo.

Neste tipo de narrativas, encontramos heróis vindos dos mais variados sectores da sociedade. É fácil descobrir nelas uma predilecção por grandes contrastes e extremos: castigos terríveis e recompensas esplêndidas, gigantes e anões, crânios decrepitos e cabeleiras douradas, bem e mal, bonito e feio, branco e negro, etc. Ainda assim, o conto de fadas reproduz e prefere um mundo limpo, puro e claro. O ouro e a prata são dois elementos de substancial importância nestes contos, não só pelo seu brilho, escassez e preciosidade, mas também porque se distinguem daquilo que é vulgar.

²⁷ Para a nossa percepção do épico, baseamo-nos na seguinte caracterização proposta por Mikhail Bakhtin: “The epic as a genre in its own right may, for our purposes, be characterized by three constitutive features: (1) a national epic past- in Goethe’s and Schiller’s terminology the “absolute past” – serves as the subject for the epic; (2) national tradition not personal experience and the free thought that grows out of it serves as the source of the epic; (3) an absolute epic distance separates the epic world from contemporary reality that is, from the time in which the singer (the author and his audience) lives. (...) The epic, as a specific genre known to us today, has been from the beginning a poem about the past, and the authorial position immanent in the epic and constitutive for it is the environment of a man speaking about the past that is to him inaccessible, the reverent point of view of a descendent. The epic past is called the “absolute past” for good reason: it is both monochromic and valorised (hierarchical); it lacks any relativity, that is, any gradual, purely temporal progressions that might connect it with the present. It is walled off absolutely from all subsequent times, and above all from those times in which the singer and his listeners are located.” (Bakhtin 10)

O próprio facto de o conto eleger castelos e cidades como principais cenários mostra a sua preferência por aquilo que foi idealizado pela mente humana.

Na grande maioria dos contos existe um ritual de iniciação, como anteriormente referido. O protagonista é arrastado para o sofrimento e miséria, disposto a passar dificuldades, incompreensões e maldades, contudo destinado por fim a uma existência magnificente, digna de rei. Rodeado por forças hostis, o protagonista não se encontra inteiramente à sua mercê; devido à nobreza do seu carácter – perseverança, humildade e confiança – é apoiado por forças da natureza ou por seres sobrenaturais. Existe um padrão recorrente em alguns contos de fadas: o (a) protagonista parte para o desconhecido sozinho, em busca da “coisa” maior, mais bela ou mais valiosa. Tem pela sua frente as mais incríveis tarefas, e depara-se com obstáculos aparentemente impossíveis de superar, mas o auxílio chega sempre. Esta tendência para o isolamento da personagem principal é um aspecto recorrente nos contos: o protagonista vai seguindo o seu percurso, ficando cada vez mais distante do envolvimento familiar. Isola-se, mas, simultaneamente, encontra seres com os quais estabelece contacto e entreja. Esta é a imagem do protagonista que mais encontramos nesta forma literária – aparentemente isolado, isolamento este que serve apenas o propósito de estabelecer novas e imprescindíveis ligações. Noutros contos, encontramos uma protagonista (quase sempre feminina), vítima dum encantamento, podendo sofrer metamorfoses contínuas, mas obtendo, no final, o reconhecimento ou o prémio – o quebrar do encantamento pelo jovem amante. Cinderela é um bom exemplo da protagonista vítima, escravizada pela madrasta e suas filhas.

Encarregou-a das mais vis ocupações domésticas: era ela que lavava a loiça e as escadas, que esfregava o quarto da senhora e os das meninas suas filhas. Dormia no topo da casa, num sótão, sobre uma má cama de palha. (Perrault 98)²⁸

As personagens principais dos contos de fadas são frequentemente femininas. Não é de estranhar. Os maiores colecionadores de histórias – os irmãos Grimm, por exemplo – afirmam que a maioria dos seus informantes eram mulheres. Os grandes protagonistas que ficaram para a História são, esmagadoramente femininos: *Branca de Neve*, *Cinderela*, *Bela Adormecida*, *Capuchinho Vermelho*, *Pequena Sereia*, *Rapunzel*, até na história de *Hansel e Gretel* é esta última a verdadeira protagonista. As crianças, hoje em dia, continuam a ter contacto com contos, maioritariamente, através das mães,

²⁸ In *Contos ou Histórias dos tempos idos*, Charles Perrault.

avós, tias, educadoras de infância e professoras. Assim, não é de admirar que as personagens femininas desempenhem um papel preponderante nos contos de fadas – que durante séculos foram a mais vital e (indirectamente) influente forma de arte na Europa.

Os intervenientes (que não protagonistas) dos contos de fadas não são delineados individualmente, não existe uma preocupação com o seu destino pessoal. As personagens são simplesmente executores e receptores da acção. Movem-se num mundo sobre o qual nada parecem saber, mas ao qual ainda assim pertencem e que não questionam em nenhum momento. Os nomes (próprios) das personagens raramente são usados. Encontramos em *Cinderela* um pai, uma madrasta, duas irmãs, o filho do rei e uma madrinha – a nenhum é concedido nome próprio. Apenas à protagonista é permitido um nome. As personagens actuam de acordo com a sua posição dentro de uma família, profissão ou classe social. Em *Cinderela*, as irmãs pavoneiam-se, enquanto a heroína limpa e esfrega.

Aconteceu que o filho do rei deu um baile e convidou para ele todas as pessoas de qualidade: as nossas duas donzelas também foram convidadas, porque faziam grande figura no país. (Perrault 98)

De forma simplista, poder-se-ão resumir os passos do protagonista do conto de fadas: iniciará um percurso em que irá encontrar inimigos e amigos e terá de vencer obstáculos. O antagonista poderá tomar a forma de uma bruxa, monstro, ogre ou fada má, tal como o amigo será um indivíduo ou criatura misteriosa ou sobrenatural, que possui poderes únicos. Este concederá ao protagonista dons ou objectos mágicos que operam mudanças ou transformações milagrosas. O protagonista, munido desses dons e/ou objectos, será posto à prova mais do que uma vez e superará as forças inimigas. Sucede geralmente um revés na sua sorte, embora este seja apenas de natureza passageira. Um milagre ou intervenção mágica é necessário para mudar a sorte do herói. O sucesso deste conduz a um casamento, à decorrente aquisição de bens materiais (dinheiro), sobrevivência e sabedoria ou a uma combinação dos três. Seja qual for o caso, o protagonista sofre uma transformação. Cinderela personifica, como nenhuma outra protagonista, este desejo de transformação (Figura 7).

Bastou a madrinha tocá-la com a sua varinha para a roupa se transformar imediatamente num vestido de tecido de ouro e prata, todo recamado de

pedrarias; ela deu-lhe depois um par de sapatinhos de vidro, os mais lindos do mundo. (Perrault 101)

Nos contos de fadas, as personagens que são ingénuas, inocentes e simples conseguem alcançar o sucesso, pois são imaculadas, naturalmente boas, capazes de reconhecer sinais prodigiosos. Normalmente as suas qualidades são superlativas. Elas conservam a crença na qualidade milagrosa da natureza e aceitam as suas faculdades de forma inquestionada.

O marido também tinha uma filha jovem mas de uma doçura e de uma bondade incomparáveis; herdara-as da mãe, que era a melhor pessoa do mundo. (Perrault 98)

Em contraste com as personagens bondosas e humildes, os vilões são aqueles que usam o poder e a palavra para explorar, controlar, petrificar, encarcerar e destruir em seu próprio benefício. Encontramos um bom exemplo do vilão na madrasta de Cinderela.

Assim que as núpcias se realizaram, a madrasta evidenciou logo o seu mau humor; não pôde suportar as boas qualidades da jovem, que tornavam as suas filhas ainda mais detestáveis. (Perrault 98)

Estas personagens não mostram qualquer respeito ou consideração pela natureza e pelos restantes seres humanos e, frequentemente, abusam dos poderes mágicos, de modo a impedir a transformação ou sucesso das personagens benignas. Contrariamente aos vilões, o protagonista destes contos garante a fluidez do processo de transformação e indica caminhos para a superação dos obstáculos que impedem as outras personagens de viver em paz e harmonia. Ainda que Cinderela tivesse sido maltratada pelas irmãs, acaba por acolhê-las no final, sem rancor algum (Figura 8).

Cinderela, que era tão boa como bela, fez alojar as suas duas irmãs no palácio e casou-as nesse mesmo dia com grandes senhores da corte. (Perrault 107)

Aspectos morais

If the genre of the fairy tale has evolved like a virus through oral, printed, and mass-mediated forms, it has succeeded because it has developed various memes and strains that make the information within the narratives more relevant, effective, and contagious.

Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*

Os contos de fadas evoluíram tal como a humanidade evoluiu. Como expusemos anteriormente, existe uma certa tendência humana para reproduzir narrativas primárias, como se houvesse uma determinação genética para tal. Segundo Jack Zipes, parecem existir aptidões cognitivas no nosso cérebro que nos preparam e tornam susceptíveis para a criação e, posterior, repetição de histórias acerca dos percursos e conflitos humanos. Estas narrações, por estarem tão vivamente ligadas ao modo como tentamos articular os pensamentos e sentimentos quotidianos e a informações cruciais sobre conflitos e a sua resolução, agitam os nossos mais puros instintos, de forma tão profunda que acabamos por cultivá-las, passando-as de geração em geração. A sua evolução deu-se em paralelo com a evolução das próprias transformações culturais. Os contos de fadas, na sua forma tradicional e convencional, atraem todo o tipo de público, porque consolidam a noção de transformação – a mudança é possível – e possibilitam, de uma forma sintetizada e pertinente, a fácil memorização. Tolkien aponta para a necessidade de realização de certos desejos:

The magic of faerie is not an end in itself; its virtue is in its operations: among these is the satisfaction of certain primordial human desires. One of these desires is to survey the depths of space and time. Another is to hold communion with other living things. A story may thus deal with the satisfaction of these desires, with or without the operation of either machine or magic, and in proportion as it succeeds it will approach the quality and have the flavour of fairy-story. (Tolkien 13)

Como forma metafórica de representação, seja ela oral, icónica ou escrita, o conto de fadas desperta-nos, de modo eficaz, para episódios importantes, que nos podem preparar para lidar com situações da vida real e, através da sua estrutura flexível

e códigos simbólicos, permite diversas interpretações (pessoais ou públicas, individuais ou colectivas).

Neste aspecto, os contos de fadas sempre participaram no nosso processo civilizacional. Eles incorporam um código moral que reflecte os instintos (mais) básicos do ser humano, como animal moral, sugerindo modos de orientação para uma felicidade pessoal e colectiva. Este código moral está sempre presente nos contos, de forma subliminar, ao longo da história, e, de forma objectiva, aparece contido na lição de moral final (que muitos contos possuíam).

Moralidade

A beleza para o belo sexo é um raro tesouro,
De admirar nunca nos cansamos;
Mas aquilo a que se chama boa educação
Não tem preço e vale ainda mais.

Foi isso que a sua madrinha deu a Cinderela,
Ensinando-a, instruindo-a,
Tanto e tão bem que fez dela uma rainha:
(porque assim a partir deste ponto vamos moralizando.)

Beldades, esse dom vale mais do que os belos penteados,
Para conquistar um coração, para conseguir fazê-lo,
A boa educação é o verdadeiro dom das fadas;
Sem ela nada se pode, com ela pode-se tudo.

(Perrault 107)

O que os contos de fadas fazem é apresentar-nos dilemas que nos mostram como é difícil refrear instintos básicos e tomar as decisões mais acertadas. As personagens destes contos frequentemente transpõem limites e sofrem transformações. É a possibilidade de transgressão que torna o conto excitante, é a capacidade de transformação que dá esperança ao contador e ao ouvinte.

As bruxas, diabos e vilões dos contos de fadas são símbolos do mal, mas são elementos tão necessários como os do bem. Os contos permitem-nos experimentar os seus perigos, aprendendo que o mal pode ser vencido e até mesmo transformado. É

notório que estes contos procuram retratar processos essenciais da nossa vida. Os contos de fadas são vivenciados pelos seus leitores e ouvintes como poesia simbólica e não realista. Ao ouvir ou ler contos de fadas, transformamos as palavras que são contadas em lembranças, sonhos, desejos, dúvidas, medos e associações. Situações como estas são comunicadas através de símbolos. No conto, o símbolo pode mesmo ser uma personagem, que irá enriquecer a experiência de quem lê ou ouve, porque irá experimentar, através daquela, outras formas de ser e de pensar. São fantasiosos, mas não são falsos, pois reflectem condições e experiências fundamentais à existência humana. A imagem humana retratada nestes contos, ou melhor, um dos aspectos dessa imagem é a de alguém que possui a capacidade de se superar, que almeja o melhor e o inatingível e o consegue alcançar.

De um modo geral, podemos dizer que os contos de fadas representam processos de desenvolvimento e maturação. Todo o ser humano possui um ideal ou, pelo menos, uma ideia ideal de si – “todos queremos ser reis e usar uma coroa” – trata-se de uma imagem de ascensão até ao mais elevado reino possível de atingir.

Os contos de fadas apontam para a noção de felicidade. Embora possamos não conhecer a felicidade, instintivamente sabemos e sentimos que esta pode ser construída e vivenciada. Os contos de fadas indicam caminhos possíveis para atingir a felicidade, expondo e resolvendo conflitos morais que têm profundas raízes na nossa espécie ou, pelo menos, satisfazendo a nossa necessidade de escape e de consolo. Tolkien fala-nos dessa necessidade de escape e consolo:

I have claimed that escape is one of the main functions of fairy-stories (...) hunger, thirst, poverty, pain, sorrow, injustice, death - even when men are not facing hard things such as these, there are ancient limitations from which fairy-stories offer a sort of escape, and old ambitions and desires to which they offer a kind of satisfaction and consolation. But the consolation of fairy-stories has another aspect than the imaginative satisfaction of ancient desires. Far more important is the Consolation of the Happy Ending. All complete fairy-stories must have it. The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous “turn”: this joy, which is one of the things which fairy-stories can produce supremely well, is not essentially “escapist”, nor “fugitive”. In its fairy-tale – or otherworld – setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies universal final defeat, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world. (Tolkien 60-66)

A eficácia dos contos depende da maneira como tratamos a informação por eles veiculada, no fundo, o modo inovador como tornamos essa informação relevante para os receptores do conto. Quando mais universal for o conto, na sua estrutura e no seu registo, maior é a sua aceitação (e maiores são as hipóteses de perdurar no tempo). À medida que o ambiente que nos rodeia se vai transformando e evoluindo, cabe-nos a tarefa de adaptar os contos, para que estes se ajustem a novas realidades e ajudem a moldar instintos que podem não ser consonantes com o mundo que estamos a criar, tão distanciado da natureza. Esta é talvez uma das lições mais importantes a aprender com os contos de fadas: todos somos, de alguma forma, inadaptados neste mundo, e ainda assim temos que nos ajustar de forma a conseguir sobreviver.

It is the mark of a good fairy-story, of the higher or more complete kind, that however wild its events, however fantastic or terrible adventures, it can give to child or man that hears it, when the “turn” comes, a catch of the breath, a beat lifting of the heart, near to tears, as keen as that given by any form of literary art, and having a peculiar quality. (Tolkien 69)

Síntese histórica e breve caracterização do gótico

“Gothic” is just a Word recalling a multitude of sins!²⁹

Breve perspectiva histórica do gótico literário

Segundo Fred Botting, em *Gothic*, no seu sentido mais histórico, o Gótico está associado à história das nações germânicas e ao seu dialecto. Acredita-se que estes povos foram responsáveis pela queda do Império Romano. O termo é também aplicado, depreciativamente, à Idade Média³⁰, invocando a ideia de costumes e práticas bárbaras, superstição, ignorância, fantasias extravagantes e brutalidade.

Como estilo literário, traduz-se numa escrita de excesso. As canções e baladas medievais, recuperadas por estudiosos, repletas de descrições efusivas e imaginativas de objectos, tanto naturais como sobrenaturais, forneceram os modelos para a escrita romântica. Baseando-se em mitos, lendas e no folclore dos romances dessa época, a literatura gótica traça mundos mágicos, de contos de cavaleiros, monstros e fantasmas, aventuras extravagantes e horrores. As atmosferas góticas, misteriosas e sombrias, sinalizam a intromissão perturbante do passado no presente, evocando emoções extremas (do terror ao riso).

Reportando-se a tempos pretéritos, que o século XVIII considerava bárbaros e selváticos, as ficções góticas pareciam promover o vício e a violência, abrindo caminho a aspirações egoístas e desejos sexuais inconfessados, subvertendo os costumes que regiam o comportamento social tido por adequado. Estas características aliadas à feminização dos hábitos de leitura e dos mercados tornava este género suspeito, sendo visto como perturbador da sensibilidade doméstica e do decoro.

Os excessos e as transgressões góticas recorrem a personagens e lugares específicos: velhos castelos, casas assombradas e ruínas; paisagens ermas e cidades labirínticas, situando heróis, heroínas e leitores nos limites de mundos e de costumes

²⁹ Vincent Price entrevistado por Graham Fuller, in *Tim Burton - A Child's Garden of Nightmares*.

³⁰ “O nome de Idade Média é de sentido pejorativo, espaço de sombra entre duas culturas clássicas: a antiga e a renascida. Só poderia consciencializar-se como Época, depois de se consciencializar também o renascimento. (...) o que se vê é que a Idade Média é um período muito extenso e complexo e que bem andam os Ingleses em lhe chamar, no plural, *Middle Ages*.”. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 10. pp. 787-793

habituais. Lugar essencial nas intrigas góticas – o castelo – é predominante na ficção inicial (que, mais tarde, se foca em locais mais urbanos e familiares). Decadente, ermo e repleto de passagens secretas, o castelo está ligado a outros edifícios medievais – abadias, igrejas e cemitérios – que normalmente se apresentam em estado de ruína, transportando o leitor a um passado feudal associado à barbárie, à superstição e ao medo.

Ainda segundo Fred Botting, *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, foi reconhecido como a obra matricial deste novo e popular modo de escrita. A obra condensa aspectos de poesia antiga³¹, teatro, romance medieval e realista, servindo de modelo para futuras obras (Figura 9).

A década de 90, do século XVIII, foi profícua no que respeita a literatura gótica. Os escritores que, então, obtiveram maior êxito foram Ann Radcliffe, com obras como *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) e Matthew Gregory Lewis, com *The Monk* (1796).

No período dominado pelo Romantismo, a escrita gótica sofre transformações, tornando-se introspectiva. A interiorização das formas góticas representa a mudança mais significativa no género; a melancolia e escuridão das paisagens tornam-se indicadores externos dum estado interior, mental e emocional. Com o Romantismo muda a intriga: o protagonista, simultaneamente vítima e vilão, é socialmente proscrito, mas ainda que perturbador e demoníaco, inspira uma sombria atracção, cativando como um rebelde desafiador dos costumes sociais. O verdadeiro mal é encarnado por personificações de tirania, corrupção e preconceito, identificados com certas figuras aristocráticas e com instituições de poder exteriorizadas por hierarquias governamentais, normas sociais e superstições religiosas. O aspecto mais sombrio e decadente da escrita romântica realça o interesse por dilemas psicológicos e pelo sofrimento relacionado com a alienação social, possui heróis nos moldes góticos – tenebrosos, isolados e soberanos, rebeldes, errantes e proscritos – condenados a vaguear pelas margens do mundo social, portadores de verdades sombrias ou conhecimentos terríveis.

Frankenstein (1818), de Mary Shelley, expressa o confronto com que se deparam os pensadores e cientistas do seu tempo entre o avanço da investigação científica, as injustiças sociais e os problemas éticos que aquela acarreta (Figura 10). Se

³¹ Incluindo *Graveyard poetry*, cujos temas principais, para além de sepulturas e cemitérios, eram a noite, ruínas, morte e fantasmas. (cf. Fred Botting)

a criatura de Frankenstein é uma vítima da cegueira e da maldade inerente ao ser humano, o seu criador é, por outro lado, uma vítima da sua própria ambição de poder e de conhecimento. O vilão é simultaneamente herói e vítima, enquanto que o agente diabólico é substituído pelos poderes humanos e científicos. Já com a ficção científica vêm estratégias significativamente divergentes das usadas no Gótico: as ansiedades culturais do presente deixam de ser projectadas no passado, passando a ser perspectivadas para o futuro. O predomínio de experiências e dispositivos científicos como ponto de partida para os contos de terror constitui parte importante dessa mudança, acrescentando novos elementos desencadeadores de emoção. O progresso, a civilização e o racionalismo cedem a novas formas de excesso, novos horrores, irracionalidades e desumanidades. H.G. Wells, mais tarde, retoma esta temática com as suas obras *The Time Machine* (1895), *The Island of Dr. Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897) e *The War of the Worlds* (1898).

Nos EUA, as narrativas góticas sofrem alterações ao serem apropriadas por autores como Charles Brockden Brown (1771-1810), Washington Irving (1783 -1859), Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e Edgar Alan Poe (1809-1849), que apresentam retratos perturbadores da experiência humana, recorrendo ao terror e à demência. Edgar Alan Poe, também conhecido como o criador do romance policial, escreveu obras como *The Fall of the House of Usher* (1839), *William Wilson* (1839) e *The Masque of the Red Death* (1842), onde são recorrentes os temas do isolamento, da clausura, da ansiedade e do alheamento psicológico – o ser humano é apresentado em permanente luta com o mundo exterior.

No final do século XIX, as figuras góticas habituais – o duplo e o vampiro – ressurgem sob novas formas. Os dois textos mais importantes produzidos nesse período são *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert L. B. Stevenson e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. (Figuras 11 e 12)

A ficção gótica, com o aparecimento do século XX, substitui o aparato aristocrata, os castelos e os condes, focando a acção em figuras e locais mais urbanos e familiares. A componente aristocrática, ainda que em evidência, é substituída por outras formas de ameaça.

O gótico no cinema: terror,³² horror e ficção científica

Com a chegada do século XX, o cinema é o principal transmissor, na cultura popular (e não literária), da grande maioria dos textos góticos. As muitas versões cinematográficas feitas a partir de *Frankenstein*, *Dr. Jekyll and Mr Hyde* e *Drácula* conseguem abarcar a própria história do cinema.

Juntamente com *Le Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès, em 1902, muitos dos primeiros filmes do dealbar da Sétima Arte são inspirados em textos de cariz gótico (e de ficção científica). J. Searle Dawley realiza a primeira adaptação cinematográfica do romance de Mary Shelley, *Frankenstein*, em 1910.

No movimento cinematográfico conhecido como expressionismo alemão³³ do qual são referência os filmes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene e *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de F. W. Murnau, vilões grotescos, representam cenas de terror, em cenários estilizados na artificialidade tenebrosa do Gótico. *Nosferatu* é também uma grande influência para a escrita Gótica subsequente e

³² Em português, quando aplicada ao cinema, é utilizada a expressão “terror” (e não horror), designação associada frequentemente ao fantástico e ao sobrenatural, cuja temática é dominada pelos sentimentos de medo, do tétrico e do macabro. Em inglês, pode ser distinguida deste modo: “The distinction between horror and terror is a standard literary and psychological concept applied especially to Gothic literature and film. Terror is usually described as the feeling of dread and anticipation that precedes the horrifying experience. By contrast, horror is the feeling of revulsion that usually occurs after something frightening is seen, heard, or otherwise experienced. It is the feeling one gets after coming to an awful realization or experiencing a deeply unpleasant occurrence. In other words, horror is more related to being shocked or scared (being horrified), while terror is more related to being anxious or fearful, being terrified. Horror has also been defined as a combination of terror and revulsion. The distinction between terror and horror was first characterized by the Gothic horror writer Ann Radcliffe. Terror is characterized by “obscurity” or indeterminacy in its treatment of potentially horrible events; it is this indeterminacy which leads to the sublime. She says in the essay that it “expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life”. Horror, in contrast, “freezes and nearly annihilates them” with its unambiguous displays of atrocity”. In <http://www.mantex.co.uk/ou/a811/download/terror.doc> [Consult. 2009-07-25]

³³ “A corrente literária dominante na pintura, na literatura no teatro, no bailado e na música da Europa Central e Oriental, entre 1910 e 1924, reflectiu-se no cinema a partir de 1913, prevalecendo até 1927, quando é banido pelo realismo. Caricatura trágica da vida observada através do “olho interno”, visão apocalíptica do Mundo resultante dos anos deprimentes da derrota e inflação (...), é no cinema germânico que o expressionismo atinge o apogeu da sua expressão estética. Produção da inquietação espiritual, do intelectualismo torturado, do demonismo místico, do medievalismo mágico, do romantismo sombrio e assentimental, do erotismo sem paixão, latentes na alma germânica, o cinema alemão da época áurea conjuga as influências da psicanálise freudiana a das encenações de Max Reinhardt, esse “dramaturgo da luz”, explorando os domínios do sobrenatural, do macabro e do grotesco, a par de um historicismo barroco e de um miserabilismo decadente, cujos efeitos se prolongam no cinema escandinavo (Stiller), no russo (Eisenstein), no americano (Von Stroheim, Von Sternberg) e no francês (L’Herbier, Epstein). Nos filmes expressionistas alemães, o grafismo domina a cenografia (Hermann Warm, um dos arquitectos de *Caligari*, paradigma do género, escreveu: “o cinema deve tornar-se gráfico”), a penumbra e a oposição violenta da luz e da sombra imperam na fotografia”. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 4. pp 176-177

para inúmeros filmes de terror, já que se trata da primeira adaptação cinematográfica do romance de Bram Stoker (Figuras 13 e 14). *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, tanto visualmente como narrativamente, funde moderno e antigo, o gótico e a ficção científica “distópica”, num notável exemplo de gótico modernista (Figura 15).

Aquando da descoberta do Gótico nos anos 30, nos filmes de Hollywood a preto e branco, o distante mundo do passado da Europa oferece curiosas criaturas, vilões e monstros, que passaram a ser identificados com actores particulares: Bela Lugosi e Boris Karloff, por exemplo, que no imaginário popular, se substituem aos vilões que representam.

Em *Frankenstein* (1931), de James Whale, a ambição e demência de um indivíduo é assinalada pelo esforço desesperado em arranjar pedaços de corpos humanos (sobretudo um cérebro) para o seu projecto científico. As impressionantes máquinas eléctricas situadas numa torre gótica dão ao conteúdo científico uma grandeza arcaica (Figura 16). O horror incorporado na violência da multidão que persegue o monstro reflecte os efeitos imprevisíveis da perversidade da ambição humana, mas também a sua intolerância à diferença. As versões de *Drácula* (1932), de Tod Browning (Figura 17) e de *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1932), de Rouben Mamoulian (Figura 18), completam o trio de textos que criam as bases góticas do cinema de terror do século XX. Nestas e noutras versões que se seguem, certos temas persistem: a dupla identidade, a ameaça e a emoção de experimentação científica, a violência e a demência.

Na América dos anos 50, dominada pelas ansiedades anticomunistas provocadas pela Guerra-fria, o terror no cinema está associado ao medo de invasão: quer das comunidades, quer da possibilidade dos próprios corpos serem invadidos. Inúmeros filmes de baixo orçamento são feitos nesta altura, sendo mais tarde conhecidos como B-Movies. Embora sejam filmes, em geral, com poucos meios e, muitos deles, de pouca qualidade, geram um enorme culto à sua volta. *Invasion of the Body Snatchers* (1956), de Don Siegel e *The Day the Earth Stood Still* (1951), de Robert Wise, constituem uma referência incomparável no género (Figuras 19 e 20).

O sucesso dos filmes de terror da Universal, entre as décadas de vinte e cinquenta, gera uma legião de imitadores e tem uma enorme influência, inspirando inúmeras películas como os da lendária Hammer que, durante os anos sessenta e setenta, recria clássicos de terror, alimentando um filão de filmes padronizados, influenciados pelas libertações sociais e sexuais ocorridas na altura.

É na transgressão dos limites e no efeito imprevisível no público que o horror do gótico provoca mais perturbação. Mas estes efeitos são ambivalentes, pois tanto podem provocar o terror como o riso. As fórmulas usadas pelo gótico no cinema, de tão repetidas, tornam-se demasiado familiares e, conseqüentemente, susceptíveis de serem inverosímeis, por um lado, e alvo de paródia, por outro. São exemplos deste último caso, os filmes de *Abbott and Costello* (1940-50), *The Addams Family* (1964-1966), *The Munsters* (1964-1966) e o musical Kitsch de culto *The Rocky Horror Picture Show* (1975) que reúne as personagens Drácula, Frankenstein e monstro, ridicularizadas numa colagem de imagens góticas recorrentes (Figuras 21, 22, 23 e 24).

No seu artigo “Unsolved Mysteries: Gothic Tales from Frankenstein to the Hair Eating Doll”, compilado no livro *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, Christoph Grunenberg afirma que, desde que George Romero realiza *Night of the Living Dead* (1968), o terror se fixa nas pequenas cidades suburbanas norte-americanas. Ao longo das décadas de setenta e oitenta, filmes como *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) e *Poltergeist* (1982), de Tobe Hooper, *Carrie* (1976), de Brian de Palma, *A Nightmare on Elm Street* (1984), de Wes Craven e *Halloween* (1978), de John Carpenter, entre outros, fixam as regras sangrentas que formariam o (novo) terror daí em diante. O videoclip *Thriller* (1984), de Michael Jackson, faz desfilar toda uma variedade de imagens de terror que, embora aludem a metamorfoses do Gótico, se baseiam essencialmente em reproduções popularizadas nas representações cinematográficas do horror.

No cinema, a década seguinte é igualmente profícua; filmes como: *Batman* (1989) e *Batman Returns* (1992), de Tim Burton, *Bram Stoker's Dracula* (1992), de Francis Ford Coppola, *The Crow* (1994), de Alex Proyas, *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), de Kenneth Branagh, *Seven* (1995), de David Fincher e *Interview With The Vampire* (1994), de Neil Jordan, entre muitos outros, marcam igualmente o cinema de terror. Christoph Grunenberg descreve o fenómeno nos seguintes termos: "a true fin de siècle spirit of cultural pessimism and spiritual malaise permeates society today" (Grunenberg 208).

Grunenberg afirma que o desejo de sermos entretidos, desafiados, chocados e de ver saciadas as nossas sensações mais intensas e estimulantes, que se dão no encontro dos extremos do deleite e do terror, parece nunca ter sido tão pronunciado como hoje. O fascínio com o lado obscuro da imaginação humana é galopante, indicando um ressurgimento de uma sensibilidade gótica na cultura e arte contemporâneas.

Difícilmente passa uma semana sem que seja editado um livro ou lançado um filme, onde são explorados acontecimentos sobrenaturais, encontros com alienígenas ou outros monstros, homicídios macabros ou protagonistas com poderes físicos ou espirituais fora do comum. Uma predileção por aquilo que é gótico afectou muitas áreas da vida contemporânea – na literatura: desde obras de ficção científica, a mistério e romance, na arte, na arquitectura, no design, na moda e na criação de software, nomeadamente em vídeo jogos. Encontramo-la, igualmente, na publicidade e na música da actualidade, tanto no revivalismo dos cantos gregorianos ou cânticos medievais como, e mais ainda, no universo do rock, nomeadamente, no *Heavy Metal* (no estilo adoptado pelos músicos, nas letras das músicas ou ainda na capa dos discos). Mas onde a tendência aparece mais pronunciadamente é na apresentação diária em filmes e na televisão, onde as tendências obsessivas, sexuais, criminosas e distorcidas de hábeis assassinos em série são uma das mais populares escolhas no entretenimento comercial.

A ubiquidade deste fenómeno popular do gótico está longe de esmorecer. Com o início do novo milénio, inúmeros livros, filmes e séries continuam a ser escritos e produzidos. São exemplo disso escritoras como Anne Rice, com as suas famosas *The Vampire Chronicles*, que originaram filmes, séries de televisão e álbuns de rock, Charlaine Harris criadora da série *The Southern Vampire Mysteries* (série de romances que a autora editou entre 2001 e 2009, estando ainda prevista a edição de um novo para 2010), que mais tarde deu origem à série de culto *True Blood* (Figura 25) e Stephenie Meyer, que atingiu um retumbante êxito com a sua saga *The Twilight* (Figura 26), recentemente adaptada ao cinema, resultando num ainda maior sucesso.

O horror, embora seja um encontro com aquilo que nos aterroriza, é também uma fonte de prazer. Segundo Shawn Rosenheim, o horror funciona como um impulsionador da consciência somática do espectador. Tal como os *thrillers*, os filmes de acção e a pornografia, o filme de terror reafirma o nosso Eu corpóreo fazendo o nosso corpo responder sintomaticamente àquilo que vê. O filme de terror não é um género bem definido, mas antes um modo de fazer cinema destinado a estimular reacções físicas de vigilância paranóica e descargas de adrenalina.

Joyce Carol Oates diz-nos que um dos critérios essenciais para a ficção de horror é sermos obrigados a consumi-la rapidamente, com um sentimento crescente de medo e com uma suspensão total do nosso normal cepticismo, de tal modo que acabamos por viver a situação (escrita ou filmada) praticamente como o protagonista a vive; a única saída parece ser sempre a de seguir em frente. Como nos contos de fadas, a arte do

grotesco³⁴ e do terror converte-nos em crianças, evocando algo primitivo na nossa alma e exacerbando a nossa capacidade de sentir.

³⁴ “No século XX, os dois principais teóricos do Grotesco são Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. Kayser apresenta o Grotesco como uma categoria estética trans-histórica (...) Kayser conclui que na plasmação artística do grotesco “O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (Kayser, p. 162), e assim o grotesco aparece muitas vezes com as tintas do fantástico, mas, muito frequentemente, conserva-se no domínio do realismo. Bakhtin elabora uma das mais interessantes hipóteses para o enraizamento do grotesco na cultura popular. Diferente de Kayser que o estuda diacronicamente, acompanhando a sua ocorrência de século em século, Bakhtin opera um corte sincrónico e estuda-o a partir de dois momentos especiais, a Idade Média e o Renascimento. Verifica a sua ligação com o fenómeno Carnaval, festa popular com seu vocabulário da máscara, da hipérbole, da enumeração caótica. Este fenómeno popular opõe-se aos da cultura dita oficial, ao convocar o conjunto da sociedade, sem hierarquia. Sua expressão é de libertação, pois derruba todas as convenções e preconceitos. Assim o grotesco. traz à tona um sistema de imagens ligadas ao “baixo corporal” e material, à terra, ao nascer e ao morrer, como ciclo da vida. Ao contrário do cânon clássico que representa o corpo harmonioso, rigorosamente fechado e solitário, o corpo grotesco será sempre representado o devir, nas múltiplas protuberâncias, nos orifícios, e no seu funcionamento interno. Saliente-se ainda a ênfase dada aos actos como o comer, o excretar, o sexo, o parir etc (cf François Rabelais)”. Selma Calasans Rodrigues. In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/G/grotesco.htm> [Consult. 2009-12- 20]

Os contos de fadas e o gótico no universo de *Edward Scissorhands*, de Tim Burton

A dark and misty night begins once again. The giant monolithic building towers above the rest of the city calling on the end of another day. A tall dark and mysterious figure stands with his back to the wall. Black leather clings to his arms; two large black boots hang on his feet. He is alone. No one knows his name; no one knows how he feels inside; no one cares for him. Society has thrown him aside. He can never again be one of them. This is the world of Timothy William Burton.³⁵

O percurso do cineasta: do desenho à imagem

Antes de nos focarmos em *Edward Scissorhands*, o filme escolhido para ilustrar a moldura teórica observada na primeira parte desta dissertação, e na influência que os temas do conto de fadas e do gótico têm na obra de Burton, consideramos importante fazer uma breve retrospectiva da sua obra cinematográfica. Ao analisarmos, ainda que superficialmente, o seu percurso de vida, as suas experiências enquanto realizador e os seus interesses pessoais, procuramos, por um lado, compreender melhor Burton e, por outro, definir o seu estilo como cineasta.

Nascido a 25 de Agosto de 1958, em Burbank, nos arredores de Los Angeles, Timothy William Burton, sai cedo de casa dos pais para ir viver com a avó. Burbank é o perfeito exemplo dos subúrbios tipicamente americanos e berço de muitos estúdios de cinema – o mundo artístico e cintilante das estrelas de cinema. Não sendo totalmente infeliz neste universo de “shiny happy people”³⁶, também não se ajusta verdadeiramente a ele. Burton não é particularmente bom na escola, nem é um estudioso. O jovem introvertido encontra antes prazer na pintura, no desenho e no cinema. Seduzido, desde cedo, pelo cinema fantástico e de terror, confessa o seu fascínio por monstros (afirmando que estes eram seres incompreendidos e que tinham, geralmente, mais coração e alma do que os humanos que os rodeavam) e que estes filmes teriam sido os seus contos de fadas, como iremos verificar mais adiante, neste trabalho.

³⁵ Ben Andac in <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/burton.html>

³⁶ A expressão usada pelos biógrafos do site “timburtoncollective” refere-se, de forma irónica, ao mundo feliz e belo das estrelas de cinema de Hollywood.

O autor manifesta influências diversas, provenientes do cinema e televisão: as produções da Hammer Films, os filmes de monstros, ficção científica e horror dos anos 50 e 60 (por exemplo, de Mario Bava, Ishiro Honda, Joseph Green, Ray Harryhausen ou Robert Wise) são alguns exemplos (Figuras 27 e 28). A influência que Ray Harryhausen irá ter sobre Burton vai ser determinante em toda a sua obra, com especial incidência nos trabalhos realizados através da técnica Stop Motion³⁷, na qual Harryhausen era um perito na altura em que Burton era espectador e ávido fã.

Os filmes com Vincent Price³⁸ suscitam-lhe especial interesse. Burton encontra nestes filmes de terror, muito literários, um escape para os seus tormentos de criança e, posteriormente, de adolescente solitário. Aprecia, sobretudo, o poder simbólico e emotivo deste cinema, relacionando-se com ele a um nível pessoal. De facto, o realizador revelou, desde sempre, muitas das características dos seus futuros heróis: a estranheza e a incapacidade para lidar com a normalidade, a tendência para o isolamento e a dificuldade de integração. A relação do gótico e do cinema de terror com a obra do realizador será alvo de análise mais pormenorizada no capítulo seguinte deste trabalho.

Em 1976, obtém uma bolsa de estudo para o *California Institute of the Arts* (Calarts), uma escola fundada pelos estúdios Disney³⁹ para encontrar desenhadores talentosos. Três anos mais tarde, quando a bolsa termina e está prestes a ficar sem meios para pagar a continuação da escolaridade, o seu filme de animação de fim de ano, *Stalk of the Celery Monster*, atrai a atenção daqueles que recrutavam talentos para a Disney, e Burton é escolhido para trabalhar na empresa como animador, local onde permanece por quatro anos. Encarou, porém, este emprego como uma tarefa árdua, pouco apropriada às suas ambições artísticas.

³⁷ Trata-se de um tipo de animação extremamente trabalhosa, onde os objectos são fotografados fotograma a fotograma. Entre uma foto e outra, muda-se levemente a posição dos objectos; quando o filme é projectado a 24 fotogramas por segundo, temos a ilusão de que os objectos se movimentam.

In <http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroquadro/stop/princip1.htm#intro> [Consult. 2009-05-26]

³⁸ “Vincent Price (1911-1993) made his screen debut in 1938, and after many minor roles, he began to perform in low-budget horror movies such as *House of Wax* (1953), achieving his first major success with *House of Usher* (1960). Known for his distinctive, low-pitched, creaky, atmospheric voice and his quizzical, mock-serious facial expressions, he went on to star in a series of acclaimed Gothic horror movies, such as *Pit and the Pendulum* (1961) and *The Abominable Dr. Phibes* (1971). He abandoned films in the mid-1970s, but had two final roles in *The Whales of August* (1987) and *Edward Scissorhands* (1990). He also recorded many Gothic horror short stories for the spoken-word label Caedmon Records.”

In <http://www.imdb.com/name/nm0001637/bio> [Consult. 2009-05-14]

³⁹ A Disney, formalmente conhecida por The Walt Disney Company, fundada em 1923 por Walter Elias Disney como um estúdio de animação, é hoje a maior empresa de média e entretenimento do mundo. In http://corporate.disney.go.com/corporate/complete_history_1.html [Consult. 2009-05-14]

Disney and I were a bad mix. (...) I got all the cute fox scenes to draw, and I couldn't even fake the Disney style. (...) But what's odd about Disney is that they want you to be an artist, but at the same time they want you to be a zombie factory worker and have no personality. (Salisbury 10)

Pretende, nesta altura, transformar-se num artista conceptual, tornando, assim, o seu trabalho mais afim dos seus interesses e adquirindo novas liberdades artísticas, então, não muito usuais no universo Disney (Figura 29). Dois jovens executivos notam-lhe o talento e permitem-lhe realizar *Vincent* (1982) uma curta-metragem de seis minutos, baseada num poema escrito por Burton (ao estilo de um dos seus escritores infantis favoritos – Dr. Seuss⁴⁰), tendo por tema uma criança que queria ser como Vincent Price. Filmada a preto e branco, evocando o estilo do expressionismo alemão, cruza técnicas do desenho animado e de Stop Motion. Burton prossegue com outra curta-metragem, mas com actores de carne e osso, uma adaptação arrojada do conto dos irmãos Grimm - *Hansel e Gretel* (os protagonistas eram japoneses) para o *Disney Channel*. O resultado não é brilhante, mas permite-lhe contactar com a direcção de actores, alicerçando lentamente uma vocação ainda por definir.

A realização de *Frankenweenie* (1984) cumpre o seu desejo de rever, de forma emocional, o filme *Frankenstein* (1931) de James Whale e a possibilidade de trabalhar com um elenco profissional (Figuras 30 e 31). Segundo Ferenczi, *Vincent* e *Frankenweenie*, já abarcam, em resumo, o que será, no futuro, o estilo característico de Tim Burton: por um lado, o mergulho num imaginário cujas figuras serão recorrentes e, por outro, uma sátira iconoclasta da normalidade, provida de uma incondicional sensibilidade àquilo que é marginal. Desde cedo experimenta a dificuldade de ser artisticamente diferente e de se fazer compreender pelos seus patrocinadores. Os primeiros filmes foram preparados em pranchas desenhadas (como na banda desenhada) sendo, progressivamente, substituídos por pequenos esboços das suas ideias. Uma vez que não tinha uma personalidade muito comunicativa, este tipo de representação visual era extremamente importante para ele.

Aos vinte e cinco anos, Burton dirige a sua primeira longa-metragem, *Pee-wee's Big Adventure* (1985), encomendada pelos estúdios da Warner Bros. Este filme permite o desenvolvimento da estética que sempre se associa ao seu nome – uma balada num

⁴⁰ Theodor Seuss Geisel (1904 – 1991) foi um escritor e cartoonista norte-americano conhecido pelos seus livros para crianças, escritos sob o pseudónimo Dr. Seuss. Publicou mais de 60 livros para crianças, frequentemente caracterizados por possuírem personagens extremamente imaginativas. Destacam-se as obras mais célebres: *Green Eggs and Ham* (1960), *The Cat in the Hat* (1957) e *One Fish Two Fish Red Fish Blue Fish* (1960). In <http://www.seussville.com/seussentennial/resources1.html> [Consult. 2009-05-14]

universo extremamente singular, algures entre o sonho e a realidade, uma narrativa que se alimenta da estranheza das personagens. O filme é um êxito comercial, mas mal recebido pela crítica, chegando a ser considerado uma das piores comédias do ano. *Pee-wee's Big Adventure* marca o início da relação de cumplicidade com o compositor que o vai acompanhar (quase) sempre ao longo da sua carreira – Danny Elfman (Figura 32). Sem a música deste, o universo Burtoniano seria incompleto, visto que na obra de Burton, a banda-sonora possui um estatuto primordial – demarcando um território, conduzindo o espectador a um nível de realidade singular.

Estreado na Primavera de 1988, *Beetlejuice* obtém um enorme sucesso. É exibido em todo o mundo e, vinte anos depois, conserva o seu poder cómico, a riqueza visual e o sentido de terror burlesco⁴¹ – pondo em prática uma ideia que irá sempre acompanhá-lo: o riso e o medo são emoções muito próximas.

Batman, o seu filme seguinte, é uma superprodução destinada a ser o maior êxito de bilheteira no Verão de 1989. Trata-se de um filme determinante na carreira do cineasta, pois dá-lhe um reconhecimento e uma liberdade incomparáveis. No segundo filme da saga, *Batman Returns* (1992), tal como no primeiro, são as criaturas maléficas que marcam a diferença, num ambiente de conto gótico, simultaneamente extravagante e aterrador.

Entre os dois *Batman*, Tim Burton realizou um filme mais modesto e pessoal, estreado em 1990 – *Edward Scissorhands*. O filme é uma variação sobre o mito de Frankenstein sendo, antes de mais, uma narrativa com contornos de conto de fadas. Esta obra será objecto de uma análise mais profunda nas últimas secções do trabalho.

The Nightmare Before Christmas estreia nos ecrãs em 1993 e viria a ser considerado a expressão mais pura do estilo de Burton. Trata-se de um filme de animação ou, mais precisamente, de marionetas animadas através da técnica de Stop

⁴¹ “Como género literário, o burlesco, originalmente, consistia na paródia de textos clássicos de assunto sério, como as epopeias, tratados de forma zombeteira, utilizando uma linguagem exagerada que tinha como finalidade ridicularizar o texto. Num sentido mais lato, refere-se a formas que imitam ridicularizando personagens, instituições, escolas, costumes, valores, através da paródia, sátira ou caricatura, muitas vezes com uma finalidade crítica, convertendo-os em objecto de gozo perante os espectadores. O burlesco é uma faceta peculiar do cómico e diferencia-se das outras modalidades apresentando-se como um exercício de estilo em que o autor, ao ridicularizar uma determinada obra, põe em evidência o carácter inverso àquele que enuncia. O burlesco acaba por seguir o princípio barroco do mundo às avessas ao inverter constantemente as realidades que lhe são apresentadas, o que demonstra também um grande conhecimento dos valores e das regras vigentes bem como uma capacidade para “manusear” a linguagem e o estilo por parte dos escritores de obras burlescas”. Isabel Galucho, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2010-07-14]

Motion, uma visão da festa do Natal (com elementos do Halloween) tão sinistra, quanto doce. A animação em si é de uma grande complexidade e qualidade técnica. As personagens são muito expressivas (a personagem de Jack tinha 150 cabeças removíveis para obter toda a gama de emoções necessárias) e os seus movimentos graciosos fazem-nos esquecer que foi filmado com técnicas tradicionais. Embora a realização tenha ficado a cargo de Henry Selick, o filme foi inteiramente concebido por Burton.

Um ano depois, entrega-se a um novo projecto de carácter pessoal – *Ed Wood*. O filme converte-se, segundo Ferenczi, numa homenagem a uma certa maneira (quase artesanal) de fazer cinema. Filmado a preto e branco, o filme é o mais pessoal de Burton, desde *Edward Scissorhands*, com muitos críticos referindo paralelismos entre o relacionamento de Wood com Lugosi e de Burton com o seu mestre, Vincent Price (Figura 33 e 34).

Persistindo em tom de homenagem, *Mars Attacks!* estreia em 1996. O filme anuncia-se como um pastiche⁴² dos filmes de ficção científica (invasões alienígenas) dos anos cinquenta, também conhecidos por Serie B, que Burton tanto apreciava. A ideia surge de uma colecção de cromos (de pastilhas elásticas) que tiveram sucesso nos EUA, no início dos anos sessenta. Os efeitos especiais rudimentares e extravagantes são propositados. A alusão a *The Day the Earth Stood Still* (1951), de Robert Wise, é evidente. (Figuras 35, 36 e 37)

Em 1997, Burton publica o livro *The Melancholy Death of Oyster Boy and other stories*, uma colecção de 23 histórias ilustradas (Figura 38). As narrativas reflectem as tónicas dominantes do universo do autor, no conteúdo e no tom, transmitindo mais uma vez a angústia e a dor de um adolescente estranho, de uma forma simultaneamente cômica e macabra. Através de pequenos contos em verso, é-nos desvendado um mundo de estranhas criaturas, aliando o onírico ao grotesco, personagens que são crianças

⁴² “O *pastiche* literário, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes. Imitação afectada do estilo de um ou mais autores, o *pastiche*, forma claramente derivativa, põe a tónica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registos e níveis de língua com finalidade paródica ou simplesmente estética e lúdica. O *pastiche* insere-se assim no espírito modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do estigma de processo menorizado. O revivalismo do *pastiche* na época pós moderna prende-se com a Literatura da Exaustão e o fim da originalidade e do estilo autoral, a procura de significado e identidade pela apropriação deliberada, e com a percepção esquizofrénica do mundo e da cultura como um manancial de fragmentos permanentemente reutilizáveis”. Carlos Ceia e Maria de Lurdes Afonso, In *E-Dicionário de Termos Literários* – <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> [Consult. 2010-07-14].

Num sentido mais lato trata-se de uma obra literária ou artística na qual se imitou a maneira de outro escritor ou artista; péssima imitação ou decalque de uma boa obra literária ou artística. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 20, pp. 579

enternecedoramente desajustadas e que antecipará, de certa forma, a sua recente incursão ao mundo de Lewis Carroll.

A sinistra comicidade das ilustrações e do texto evoca a triste sorte destas personagens, heróis canhestros e ansiosos, nos quais se projectam os nossos próprios sentimentos de alienação, fazendo-nos rir de uma infância que julgamos ter deixado para trás.⁴³

Burton, que parece prosseguir, de filme em filme, numa jornada pessoal através da sua própria cinefilia, vê em *Sleepy Hollow* (1999) um modo de homenagear o tom dos filmes de terror gótico dos anos sessenta: “A Black Sunday, de Mário Bava, vai buscar a crueldade (...); aos filmes da Hammer, a pesquisa plástica e a luta permanente entre o sobrenatural e o espírito humano.” (Ferenczi 71). *Sleepy Hollow* é o exemplo perfeito da estranha sensibilidade do realizador: filmado em tons monocromáticos, com salpicos de vermelho brilhante, é uma volúpia visual. Se *Edward Scissorhands* representa a incapacidade de Burton em comunicar enquanto adolescente e *Ed Wood* reflecte a sua relação de amizade e respeito por Vincent Price, Johnny Depp propõe que Ichabod Crane (protagonista de *Sleepy Hollow*) representa a batalha de Burton contra o sistema dos estúdios de Hollywood (Salisbury 179). Opinião interessante, visto que o próprio autor afirma que não se entrega a projectos que não signifiquem (mesmo que de forma subconsciente) algo para ele. Existe um carácter profundamente pessoal nos projectos escolhidos por Burton, seja pela identificação com uma personagem, com um tipo de filme (ou forma de fazer cinema) ou com uma idolatria de infância.

Em 2000, Burton é convidado pela companhia de software *shockwave* para realizar pequenas curtas-metragens de animação para a Internet. *Stainboy* é uma série de curtas-metragens de animação feita na plataforma multimédia *Flash* e animadas pelos Estúdios Flinch (Figura 39). A personagem Stainboy apareceu pela primeira vez em dois poemas no livro *The Melancholy Death of Oyster Boy*. Muitas das personagens são provenientes da mesma obra.

Em 2001, Burton aparece com o pouco inspirado *Planet of the Apes*. O seu remake do filme de ficção científica *Planet of the Apes* (1967), de Franklin J Shaffner, revela, segundo muitos críticos, falhas naquilo que podia acrescentar em termos de enredo ao filme original (Figuras 40 e 41). No entanto, como sempre sucede, na sua filmografia, esta versão é muito mais apelativa visualmente. O filme impõe um desafio

⁴³ In *A Morte Melancólica do Rapaz Ostra e Outras Estórias* (nota do editor na contra-capá).

espantoso aos actores que tiveram que representar por baixo de difíceis máscaras durante horas a fio.

Filme essencialmente emocional, *Big Fish* (2003) interroga-se sobre o lugar do imaginário e da fantasia na vida real e, mais subtilmente, sobre a necessidade do conto como aprendizagem moral e natural da existência humana. Este filme lida com o universo das fábulas, contos de fadas, mitos e contos populares, expondo variadíssimos elementos arquetípicos: a bruxa, a sereia, o gigante, o lobisomem, etc. – todos eles distorcidos pela visão, muito própria, de Burton.

Em *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), a exuberância visual é tal, que temos a sensação de que todas as cenas foram manipulados por computador, como que num filme de animação, quando, na verdade, foram rodadas em cenários construídos propositadamente para o efeito (ao ponto de Burton ter que encontrar a consistência exacta do líquido castanho usado para fazer o rio de chocolate). Foi importante para Burton distanciar-se do filme de 1971 – *Willy Wonka & the Chocolate Factory*, aproximando-se o mais possível da história original de Roald Dahl (Figuras 42 e 43). A ideia de Burton em juntar-se ao mundo de Dahl (1916-1990) foi como que “a marriage made in Creative heaven” (Salisbury 226). Tal como Dr. Seuss, Roald Dahl é um dos autores favoritos da sua infância. Segundo o cineasta, ambos reflectem a mistura entre a luz e escuridão, nunca subestimando as crianças e possuindo um humor politicamente incorrecto. Ambos terão ajudado a moldar o seu universo.

Doze anos depois de *The Nightmare Before Christmas*, Tim Burton volta à animação com *Corpse Bride*. Apesar de atingir êxito comercial, o filme peca por ser, frequentemente, um decalque bastante fiel do primeiro. A película é, sem dúvida, uma obra característica de Burton, na forma como confronta o mundo dos vivos e o dos mortos. O mais interessante, e tão próprio da sua irreverência, é o facto de o mundo dos vivos se mostrar austero e cinzento e o dos mortos, colorido e alegre.

Sweeney Todd (2007), adaptado de um musical de Stephen Sondheim, criado na Broadway em 1979, representa um passo ousado para o realizador – trazer o musical para corpos de carne e osso (e não marionetas, como havia feito em *The Nightmare Before Christmas* e *Corpse Bride*). A história não poderia fugir nunca a Burton, servindo que nem uma luva ao seu livro de estilo. Burton adapta-a com rigor musical (Sondheim assistiu e aprovou), mas, visualmente, atrai a história, personagens e lugares ao seu universo sombrio, gótico e muito pessoal.

Burton retoma a temática do conto de fadas em *Alice in Wonderland*, que combina actores e imagens geradas por computador, e é uma produção dos estúdios Disney. O autor tem uma grande admiração pela obra de Lewis Carroll e afirma que ele e Carroll são ambos politicamente incorrectos. Segundo o realizador, até ao momento nenhum dos filmes que adaptaram a obra de Carroll conseguiram captar a essência da mesma. Na sua visão pessoal: “It’s a story about somebody using this kind of imagery and this kind of world to figure out problems and things in their own life, and what’s fantasy and reality and dreams and reality — how they are not separate things, that they’re one thing. It’s how we use those things to deal with our issues in life.”⁴⁴ Terá sido por isso que Burton quis realizar *Alice in Wonderland*. Acrescenta ainda que quis criar uma Alice diferente, pois nunca simpatizou com o modo como a protagonista era retratada nos ecrãs: “I’ve always hated Alice on screen. She’s a very annoying, odd little girl. I wanted to make her into a character I could identify with: quiet, internal, not comfortable in her own skin, not quite knowing how to deal with things, being both young and having an old soul.”⁴⁵

Resumidamente, o filme pode ser visto como uma continuação do livro (ou dos livros, pois também inclui personagens de *Through the Looking-Glass*), onde uma Alice adolescente regressa a Underland, local onde havia estado em criança, mas sobre o qual nada recorda. Depara-se com todas as personagens do passado e a questão será descobrir se ela é ou não a verdadeira Alice e, se assim for, se poderá ajudar os habitantes de Underland a livrarem-se do jugo da Rainha Vermelha e voltar a viver em harmonia.

O realizador manteve-se fiel ao seu estilo, na criação elaborada, e até mesmo excêntrica, das personagens, no uso dos mais variados recursos de design e tecnologia disponíveis e na criação de atmosferas sinistras e excêntricas. Ainda assim não lhe foram poupadas críticas. De um modo geral, estas apontam para a banalização e previsibilidade da história, refreando o fervor gótico.

A título de curiosidade, o MoMa, em Nova Iorque, recebeu entre Novembro do ano passado e Abril deste, uma das maiores exposições da obra de Tim Burton. A retrospectiva incluiu desenhos de quando o realizador ainda era criança e dos filmes mais marcantes. A mostra é uma celebração da carreira de 27 anos do cineasta e uma

⁴⁴ Entrevista feita a Burton por Krystal Clark. In <http://screenrave.com/2010-03-04/interview-tim-burton-for-alice-in-wonderland/>

⁴⁵ Entrevista feita a Burton por Amy Raphael. In <http://www.guardian.co.uk/film/2010/mar/06/tim-burton-alice-wonderland-guardian>

oportunidade rara de ver centenas de pinturas, esculturas e marionetas nunca antes vistas, bem como material original produzido para os seus filmes, como as cabeças dos extraterrestres de *Marte Ataca!* e os vestidos de época de *Sleepy Hollow*.

Ainda assim, a filmografia de Burton tem sido, por vezes, criticada, por exemplo, na sua (suposta) inabilidade para contar uma história coerente, sacrificando a narrativa em função do aspecto visual. Na obra *The films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood*, Allison McMahan, compara o cinema de Burton ao de Méliès, incluindo a filmografia do primeiro num modo de fazer cinema que nos recorda *Le voyage dans la Lune*, que segundo a autora: “(...) is a “trick film” (...) whose narrative was subservient to the special effects, or tricks. (...) The film follows the narrative logic of animation, which focuses on transformation rather than plot development.” (McMahan 4) O uso de cenários propositadamente artificiais de modo a criar uma fantasia e a importância dada ao aspecto visual em detrimento do narrativo é, igualmente, uma característica dos filmes de Burton. McMahan refere que os filmes de Burton favorecem as estruturas narrativas que promovem uma exibição propositada de efeitos visuais e os seus enredos anárquicos são estruturados em torno de cenas realizadas através de virtuosas habilidades técnicas. Neste sentido, pode dizer-se que Burton segue uma narrativa alternativa, mais próxima da lógica da animação. Podemos relacionar as histórias e as personagens de Burton, os efeitos especiais e os pormenores cénicos com películas anteriores ou textos reconhecíveis, sem nunca deixar de notar as marcas de modernidade, utilizando a estranheza e a fantasia como ponto de partida para a definição de personagens centrais. Allison acrescenta: “these films cannot be viewed in isolation, but must be understood in relation to other texts.” (McMahan 16). Com efeito, em Burton, podemos identificar a permeabilidade a influências imagéticas e temáticas *extra textuais* que são introduzidas de forma consciente pelo autor.

Os filmes, na irreverência infantil e na mistura de terror com humor negro⁴⁶, justificam a inclusão de Burton entre os grandes cineastas do passado e do presente. Trata-se, pois, de um realizador invulgar, que escolhe apenas os projectos que atraem a

⁴⁶ “É o humor negro, que André Breton define como “une revolte supérieure de l’esprit” e que estabelecendo um absurdo universal, joga com os valores espirituais da existência humana para atingir os seus objectivos de destruição. Em relação ao Humor, o “Humor negro” obedece, estilisticamente, a uma espécie de transposição: o riso brota do sério, da própria inquietação moral. Foi principalmente em França que esta corrente encontrou adeptos e, entre outros, avulta o nome de Lautréamont, autor de *Les Chants de Maldoror*, obra repassada de ódio, crueldade e desprezo pela condição humana”. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 7, pp. 634

sua sensibilidade, seleccionando os temas com os quais se identifica, os actores que o compreendem, rodeando-se de pessoas como ele, que criam empatia, de uma forma ou outra, com o mundo que pretende criar, em filmes que homenageiam actores, outras películas e outros modos de fazer cinema, afirmando independência intransigente ao nível da realização.

Burton tem conseguido manter um fio condutor no seu trabalho e é, sem dúvida, um artista surpreendente e original ao nível dos efeitos visuais. Alguns críticos questionam se os seus filmes serão verdadeiramente visões únicas. Na opinião do próprio, eles são imperfeitos e é nas falhas que reside a respectiva humanidade (do realizador e da sua obra):

(He says his own films are) All my strange children in some way, [sic] and that they're all imperfect. The flaws of a film are part of what it is. I've never made a film that is even nearly perfect. I have different feelings towards different films. (Edward) *Scissorhands* was very personal. *Nightmare Before Christmas* I developed from scratch. I felt very strongly about the material in *Ed Wood*. *Pee-wee's Big Adventure* was my first film back in '85. *Beetlejuice* was such a weird hybrid of a thing. *Batman* was a big thing for me. My films are like a time capsule of my life; they define my life.⁴⁷

Como realizador, ganhou o estatuto de autor⁴⁸, mas a sua obra é tão inequivocamente singular, que a crítica considera difícil classificar o seu trabalho. Ame-se ou odeie-se, Burton causa impacto. Quer trabalhe com um grande estúdio de Hollywood, ou com uma pequena equipa independente, consegue sempre expressar a sua criatividade, com o uso consistente de um “design” gótico e de uma temática fantástica incorporando, muitas vezes, mensagens pessoais e emocionais nas suas obras. Visual e tematicamente correu riscos, marcando uma forte posição no sistema de Estúdios de Hollywood, satisfazendo simultaneamente o público de massas e o de culto, e isso é tarefa árdua na indústria cinematográfica americana, tarefa esta reservada apenas a alguns. Burton é um deles.

⁴⁷ Entrevista feita a Burton por Amy Raphael. In <http://www.guardian.co.uk/film/2010/mar/06/tim-burton-alice-wonderland-guardian>

⁴⁸ Marie-Thérèse Journot explica que, embora o cinema seja um produto artístico colectivo, nos anos 50 surge a figura do realizador-autor, em oposição ao “*Star System* americano que relegava o argumentista e o realizador para o anonimato, dando primazia aos estúdios e às estrelas. Com a *Nouvelle Vague* a reivindicação do estilo torna-se o cavalo de batalha dos *Cahiers du cinéma*”.

Contaminações góticas: o gótico no universo de Tim Burton

A cada filme de Burton os fãs estão sempre à espera de uma novidade, um modo de, na extrema coerência de um universo que não se confunde com nenhum outro, avançar um passo mais, desenvolvendo o fantástico herdado do romance gótico de finais do século XIX, por via do maravilhoso do Romantismo Alemão, com tantas entidades mediadoras que enriquecem a sua obra, tais como reminiscências dos clássicos da Disney, do "Feiticeiro de Oz" ou do mundo menos complexo dos "comics"...⁴⁹

Na sequência das pesquisas efectuadas, parece-me legítimo afirmar que a presença do gótico na obra de Tim Burton se confirma com evidência redobrada.

Como já havia referido neste trabalho, ainda que sucintamente, Burton foi influenciado pela literatura gótica, indirectamente. O realizador confessou sempre que não era grande leitor, nem de textos góticos nem de contos de fadas. Ainda assim, consumiu-os de forma indirecta através da interpretação destes feita pelo cinema. Tal como foi anteriormente dito, Burton assumiu em diversas entrevistas, que tinha uma predilecção por filmes de terror (principalmente, os produzidos pela Universal) e pelos de ficção científica dos anos 50 e 60 (sobretudo os filmes Série B) e que o seu ídolo era Vincent Price. Gostava, especialmente, das adaptações cinematográficas da obra de Edgar Allan Poe interpretadas por ele.

Focar-me – ei nos elementos que assinalam a presença do gótico na sua obra, em geral e em *Edward Scissorhands*, em particular. McMahan diz-nos que o gosto pelo gótico é identificável em todos os filmes do realizador, ainda que de forma variável.

Burton's fairy tale films (*Edward Scissorhands*, *The Nightmare Before Christmas* and *Sleepy Hollow*) as well as his myth- films (*Batman*, *Batman Returns*, *Ed Wood* and *Planet of the Apes*) are also examples of modern Gothic, with their gloomy and mysterious settings, menacing or nostalgic soundtracks, the oppressive weight of the past upon the present, supernatural and human evil, and a set décor that is usually an excessive combination of medieval and rococo design styles. (McMahan 67-68)

Lilia Melani seleccionou no seu site "The Gothic Experience" (que fornece, entre outras coisas, uma breve definição do género e da sua história) um conjunto de

⁴⁹ Mário Jorge Torres in <http://cinectaz.publico.clix.pt/criticas.asp?id=190547&Crid=4&c=4433>

itens que constituem aquilo que, segundo a autora, se caracteriza como obra gótica⁵⁰. É interessante observar, que muitos destes itens estão presentes na obra de Tim Burton e muitos deles de forma recorrente.

Basta recuarmos ao princípio da carreira do realizador, ainda na Disney, para constatar tal facto: uma das primeiras realizações, a curta-metragem de animação *Vincent* (1982), jovem personagem que reproduz o nome de um dos ídolos de Burton, Vincent Price, é disso exemplo (Figura 44). O filme acompanha a recitação de um poema e é construído em torno de uma personagem que relembra, como tantas outras, os traços físicos de Burton. Vincent é um jovem cujo singular desejo é encerrar-se no seu quarto imaginando tormentos góticos em espaços góticos. O filme recupera a ideia de isolamento e clausura do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, com o qual estabelece uma relação ainda mais estreita, visto que este é recitado por Vincent Price, figura incontornável do imaginário do cinema de terror, protagonista de diversos filmes baseados nas obras de Poe.

Outra evidência é a curta-metragem *Frankenweenie* (1984), em que o protagonista, uma criança adorável, ressuscita o seu amado cão, transformando-o numa espécie de monstro de Frankenstein, em versão canina, que irá inspirar mais tarde, segundo Burton, a figura de Edward Scissorhands (Figura 45). Nas palavras do autor:

You have a dog that you love, and the idea of keeping it alive was the impulse for the film. Again, growing up watching those horror movies, for some reason I was always able to make direct links, emotionally, between that whole Gothic/*Frankenstein*/Edgar Allan Poe thing and growing up in suburbia. *Frankenweenie* was just the outgrowth of that. (Salisbury 32)

Tal como havia já acontecido com o cinema de terror (alguns exemplos já referidos na secção dedicada ao mesmo), Burton mistura as sensações de medo e de cómico, através do terror burlesco, parodiando a morte, no filme *Beetlejuice* (1988). Em

⁵⁰ “What makes a work Gothic is a combination of at least some of these elements: A castle, ruined or intact, haunted or not (the castle plays such a key role that it has been called the main character of the Gothic novel); Ruined buildings which arouse a pleasing melancholy or are sinister; Dungeons, underground passages, crypts, and catacombs which, in modern houses, become spooky basements or attics; Labyrinths, dark corridors, and winding stairs; Shadows, a beam of moonlight in the blackness, a flickering candle, or the only source of light failing (a candle blown out, or, today, an electric failure); Extreme landscapes, like rugged mountains, thick forests, or icy wastes, and extreme weather; Omens and ancestral curses; Magic, supernatural manifestations, or the suggestion of the supernatural; A passion-driven, wilful villain-hero or villain; A curious heroine with a tendency to faint and a need to be rescued frequently; A hero whose true identity is revealed by the end of the novel; Horrific or terrifying events or the threat of such happenings”. In <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic/gothic.html>

Batman (1989) e *Batman Returns* (1992), uma figura negra, soturna e solitária move-se na noite (um vampiro/ super herói); o protagonista é um vigilante de uma cidade (Gotham) toda ela gótica, que vive isolado num castelo repleto de labirintos (Figura 46). Em *Nightmare Before Christmas* assistimos a uma subversão da festa do Natal. As tradições natalícias, na cidade de Halloween, adquirem um carácter perverso e cómico. Mesmo nos filmes mais insuspeitos, como *Ed Wood* (1994), a homenagem ao Gótico é evidente, neste caso feita através da personagem de Bela Lugosi, actor que personificou, como poucos (até na sua vida fora do ecrã), a figura do vampiro. Encontramos, também, traços góticos, menos evidentes, em *Mars Attacks!* (1996), onde está presente a ameaça e a emoção da invasão alienígena, a par com a carnificina indiscriminada de quase todas as personagens do filme. Embora *Big Fish* (2003) deva mais aos contos de fadas do que ao gótico, a presença das personagens macabras e exuberantes e florestas assustadoras deixam a sua marca gótica. Até mesmo em *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), que é só cor e alegria, Burton não resiste a um genérico fantasmagórico, com a parafernália mecânica a fazer lembrar, mais uma vez, os cenários de *Metropolis* e o próprio genérico de abertura de *Edward Scissorhands*.

Já em *Sleepy Hollow* (1999) tudo é gótico: ambiente medieval, florestas sinistras, medo e ansiedade (Figura 47).

Com "A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça" (1999), centro distribuidor da sua relação profunda com o fantástico literário, operou-se uma pequena viragem. Ao adaptar um clássico de Washington Irving, "The Legend of Sleepy Hollow", um dos textos fundadores da literatura norte-americana, Burton deu conta de uma dualidade produtora de sentido: assumiu a ligação ao gótico germânico e traçou as contiguidades com o espaço transposto de uma ficção "adulta", transferida para um mundo "infantil" de terrores e oníricas premonições. "Sleepy Hollow" instituiu o mundo de Tim Burton como uma plataforma de reversíveis ficções, em que o espaço se reveste de uma espessura de seriedade literária e de verosimilhança e em que o tempo se anula, tornando o passado presente, um presente da mente, junto da matéria dos sonhos e dos sonhos provocados.⁵¹

Inspirado num conto tradicional russo, em *Corpse Bride* (2005), o realizador volta (tal como em *Beetlejuice*) a confrontar o mundo dos mortos com o dos vivos, num ambiente fantasioso com os elementos habituais que ocorrem em Burton e são directamente derivados do gótico: cemitérios, mortos vivos, catedrais, florestas assustadoras, etc (Figura 48).

⁵¹ Mário Jorge Torres in <http://cinectaz.publico.clix.pt/criticas.asp?id=123285&Crid=4&c=3274>

(...) Filme construído sobre uma absoluta euforia figurativa e referencial. Tocamos aqui, de alguma maneira, o cerne do universo Burtoniano (ou melhor, toca ele): a coexistência entre uma poética glauca e "espectral", que não podia de resto convocar mais directamente a égide do Poe (mais o dos poemas que o das histórias) dos amores doentios e das paixões sepulcrais, e a sua festiva superação, convenientemente musical e carnavalesca.⁵²

Em *Sweeney Todd* (2007), a cor mal aflora numa cidade de clima e gente empalidecidos e, só o vermelho do sangue rasga a harmonia desmaiada dos cenários. Mario Jorge Torres fala-nos de um certo gosto pelo gore⁵³ (Figura 49):

Sweeney Todd debruça-se sobre os malefícios da Revolução Industrial, sobre um sistema judicial corrupto e sobre memórias visuais e iconográficas de um tempo que incorpora o grande romance "realista" de Charles Dickens, bem como uma abundante literatura de cordel, repleta de crimes hediondos e exibições despudoradas de sangue derramado, arriscando um tema "impossível" para um musical centrado no crime sem remorsos e em personagens negativas. Estabelece com o público uma relação de intimidação sem tréguas, nem complacências. Não se hesita em convocar pedofilia, antropofagia, a monstrosidade instituída em regra de correcção da sociedade injusta que se retrata (...). O herói, o barbeiro "serial-killer", comanda a acção com a sua cúmplice Mrs. Lovett, mas não existe qualquer lógica que escape ao disparate das peripécias excessivas do "Grand Guignol". E não há na punição final qualquer moralidade tranquilizadora.⁵⁴

A sua última obra, *Alice in Wonderland*, não é excepção: as "contaminações" góticas são igualmente marcantes. Burton agudiza o mundo mágico de Carroll, assemelhando-se o espaço envolvente a um hospício, com personagens extravagantes e uma protagonista solitária.

Como já nos foi dado observar, Burton, desde muito cedo, se identificou com personagens inadaptadas ou diferentes. Alienação e o elemento estranho são importantes para as suas histórias porque na juventude, ele próprio experimentou a solidão do que é ser proscrito. Não será, pois, descabido afirmar que transferiu muitas dessas características para os seus protagonistas – a estranheza, a dificuldade integração e, por conseguinte, a tendência para se isolar e uma certa dificuldade em lidar com a normalidade. Todas estas características estão presentes nos seus filmes, por isso é

⁵² Luís Miguel Oliveira in <http://cincartaz.publico.clix.pt/criticas.asp?id=142058&Crid=1&c=3464>

⁵³ Segundo o Dicionário on-line: "bloodshed, gore (the shedding of blood resulting in murder)" In <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=gore>

⁵⁴ In <http://cincartaz.publico.clix.pt/criticas.asp?id=190547&Crid=4&c=4433>

natural encontrar uma boa parte da crítica a afirmar que os protagonistas são duplos ou alter-egos do realizador.

Tal como para os textos góticos, o isolamento é um elemento fulcral nos filmes de Burton. A grande maioria dos protagonistas vive isolado nas suas casas ou castelos (escondendo a sua diferença) ou nos seus pensamentos e teorias (escondendo a sua loucura). Roger Ebert no seu site de crítica cinematográfica, refere a este propósito: “All of the central characters in a Burton film - Pee-wee, the demon Betelgeuse, Batman, the Joker or Edward Scissorhands - exist in personality vacuums; they're self-contained oddities with no connection to the real world.”⁵⁵

A morte é também um tema recorrente na sua obra, incluindo pelo menos duas mortes em cada filme. A perda de vidas pode ser dividida em duas categorias: uma de importância significativa e emocional, normalmente um membro da família ou uma personagem querida, enquanto as outras mortes serão violentas e sangrentas. O ambiente é frequentemente criado por uma combinação de factores reais e surreais, contrastando luz e sombras (ao modo expressionista). De resto, o uso de oposições dicotómicas é característico (do Gótico e de Burton): claro e escuro, bem e mal, normalidade e estranheza, vício e virtude.

Debruçando-nos, agora, um pouco mais pormenorizadamente sobre *Edward Scissorhands*, a obra em análise, os elementos góticos são evidentes: em primeiro lugar, na referência óbvia a *Frankenstein*, já que um cientista cria uma criatura imperfeita, não preparada para a vida em sociedade e, conseqüentemente, rejeitada pela mesma, acabando por ser perseguida e proscrita; depois, na construção do protagonista, já que a personagem de Edward é a pura incarnação do gótico moderno ou urbano – fato de cabedal negro, cabelo desgrenhado, rosto pálido e repleto de cicatrizes – inspirando estranheza, perigo e medo (Figura 50); também na presença de uma heroína frágil e vítima do domínio do verdadeiro vilão (o namorado). Evidentes são também os princípios de alienação e marginalidade: o protagonista é visto como um estranho e, conseqüentemente, segregado pela comunidade, que acaba por isolar, também, a família de Peg, boicotando a sua festa de Natal – o verdadeiro mal é encarnado pela comunidade intolerante. Saliente-se ainda a presença da morte: a do inventor, dramática e angustiante, e a de Jim, violenta.

⁵⁵ In <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19901214/REVIEWS/12140301/1023>

Por fim, o gótico manifesta-se, também, na criação de atmosferas misteriosas e sombrias, que sinalizam o regresso perturbante do passado ao presente. O castelo de Edward (e o próprio Edward) parece representar isso mesmo, com os seus tons cinzentos, ambiente tenebroso e sombrio, repleto de sombras, passagens escuras e labirínticas, escadas sinuosas e teias de aranha (Figura 51).

Ainda relativamente à construção de cenários, de forma a criar atmosferas contrastantes, é curioso verificar o que Carla Marina Soares menciona, no seu artigo “Expressão e Imagem em Edgar Allan Poe e Tim Burton: Leituras de ‘Fairy-Land’, ‘The City in the Sea’ e *Edward Scissorhands*”, referindo-se ao contraste entre o bairro suburbano e o castelo de Edward (Figura 52):

(...) gera-se um choque entre a apresentação plana e baixa, geométrica, dos elementos inferiores da imagem, que representam a urbe, e a forma irregular e alta da montanha. Este elemento eleva-se sobre o casario como uma nuvem negra, trazendo uma sombra de premonição. O contraste estende-se à cor e nitidez da imagem: às formas geométricas regulares associam-se as cores tranquilas, vivas e as formas claras e detalhadas. Os pormenores urbanos, casas, carros, candeeiros, relvados, são alinhados de forma organizada e repetitiva, trazendo ao observador a impressão de alguma monotonia e ausência de originalidade. A montanha, pelo contrário, parece extraída de um filme a preto e branco, com a falta de nitidez que é característica das primeiras experiências cinematográficas. A base da montanha surge envolta numa névoa, fora de contexto, como um elemento irreal e intemporal (...) A observação, de dentro para fora, acentua o isolamento do protagonista, Edward, e a distância entre as personagens.⁵⁶

Podemos considerar Tim Burton como criador de um conjunto de imagens, repletas de simbolismo, que nos transportam para um tipo de beleza incomum, que se pode incluir na estética gótica. Tal pode ser igualmente verificado no seu trabalho como desenhador, ao criar personagens estranhas, macabras, mas frágeis. Estas (tal como as suas personagens cinematográficas) vivem quase sempre situações de isolamento, devido à sua diferença. Os elementos góticos nos filmes de Tim Burton são, essencialmente, visuais, tanto na caracterização do espaço – os elementos arquitectónicos – castelos, ruínas, cemitérios, labirintos, escadarias sinuosas, atmosferas carregadas e soturnas, acentuadas pelo uso da luz e sombra, manifestações ou sugestões de sobrenatural, quanto na construção das personagens – estranhas e complexas emocionalmente.

⁵⁶ Este excerto faz parte dum artigo apresentado durante o colóquio *Poe e Criatividade Gótica* por Carla Marina Soares e que me foi gentilmente cedido pela autora a quem agradeço.

Análise às personagens e acção de *Edward Scissorhands*

Tal como muitos outros filmes de Burton, *Edward Scissorhands* abre com uma sequência especialmente desenhada para o efeito, onde se sobrepõe o genérico que é sempre tematicamente relevante para o filme. Começamos por ver o logótipo da 20th Century Fox coberto de neve. A música enleva-nos. Entramos, ao que parece, numa velha mansão. Aparecem as primeiras palavras, as do título movem-se como tesouras (Figura 53). Somos levados numa viagem pela mansão envelhecida, repleta de teias de aranha e de objectos bizarros movendo-se como numa linha de montagem (recordando as maquinarias expressionistas de *Metropolis*). Surge então a imagem de um par de tesouras, de umas mãos e de um rosto que reconhecemos dos antigos filmes de terror – Vincent Price. A neve começa a cair incessantemente. O genérico e o filme fundem-se pois, no momento seguinte, estamos dentro de uma casa onde uma velha senhora observa uma antiga mansão no cimo de uma colina e a (mesma) neve na janela.

A sequência de abertura é extremamente eficaz, contextualizando *Edward Scissorhands*, tanto na tradição de filmes de terror criados pelos estúdios da Universal⁵⁷, como na obra de Burton realizada até então. Podemos ainda acrescentar que, nesta sequência de abertura, estão presentes os elementos estruturais do filme.

A história, propriamente dita, começa com a velha senhora explicando à sua neta de onde vem a neve. Percebemos, desde logo que esta será a narradora. Usando a técnica de “voice-over narration”⁵⁸, que segundo Sarah Kozloff cria um ambiente intimista, a história transporta-nos, então, para o passado, através de um “flashback”. Apresenta-nos uma zona residencial estranha, como se estivesse no meio de nenhures:

⁵⁷ Entre 1923 e 1960, os Estúdios da Universal produziram um grande número de filmes de terror, suspense e ficção científica, que marcariam indelevelmente a história do cinema fantástico, entre os quais se podem destacar: *The Hunchback of Notre Dame* (1923), *The Phantom of the Opera* (1925), *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *The Mummy* (1932), *The Invisible Man* (1933), *Bride of Frankenstein* (1935), *Creature from the Black Lagoon* (1954). In <http://www.universalstudiosmonsters.com/>

⁵⁸ “Basically, in voice over narration, all three words are fully operative. Voice determines the medium: we must hear someone speaking. Over pertains to the relationship between the source of the sound and the images on the screen: the viewer does not see the person who is speaking at the time of hearing his or her voice. Over implies more than a mere – absence (...) voice-over is distinguishable by the fact that one could not display the speaker by adjusting the camera’s position in the picture story space: the voice comes from another time and space; the time and space of the discourse. (...) In fantasy films, filmmakers need to import a great deal of expositional information or unify a story that ranges widely in time and space; narration accomplishes both tasks effortlessly, furthermore, precisely because it is oral, voice-over can remind viewers of traditional storytellers, and so evoke the proper atmosphere for the legendary or pseudo-legendary subject matter.” (Kozloff 11)

um plano picado mostra-nos a extensão de casas todas iguais, pintadas em insólitos tons pastel, separadas pelo verde dos relvados e o cinzento do asfalto. Nada de mais improvável do que no fim da estrada se erguer uma propriedade que julgaríamos tirada de um filme de terror, com o seu jardim emaranhado e labiríntico que sobe até à mansão sombria (Figura 54).

Peg, a representante de uma marca de cosméticos, cansada de não arranjar clientes, vai até à mansão, onde descobre um assustado e solitário rapaz. Edward tem tesouras em vez de mãos, porque o seu criador, um velho inventor que vivia nessa enorme mansão gótica, faleceu sem poder terminá-lo. Cheia de boa vontade, leva-o para casa, onde ele conhece a sua simpática família – o marido Jim e os filhos Kevin e Kim – que o acolhe e aceita. Daí decorre o enredo do filme: Edward descobre o mundo da “normalidade”, que lhe era desconhecido, e parece conseguir integrar-se. Rapidamente se torna na maior sensação do bairro, fascinando as donas de casa aborrecidas. De início, suscita estranheza, mas logo tira partido da sua singularidade, tornando-se num notável escultor vegetalista, que cria figuras animais nos jardins convencionais da vizinhança; converte-se também no cabeleireiro dessas senhoras, sempre com imaginação fértil para penteados extravagantes (Figura 55). Ser penteada por ele torna-se mesmo um desafio erótico: estar à mercê das lâminas afiadas provoca a estas (desesperadas) donas de casas um arrepio deleitoso.

Mas, no decorrer do filme, percebemos que a diferença do protagonista leva à rejeição: a nova coqueluche da pequena cidade transforma-se, repentinamente, no bode expiatório. A razão principal reside no facto de Edward se ter apaixonado por Kim, a menina mais popular do bairro. Inicialmente, esta recusa a aproximação. Edward é visto como uma aberração pelo grupo de amigos de Kim. “Picture the damage he could do other places”, diz uma das suas amigas, referindo-se ao perigo que as tesouras representam. Mas a frágil heroína vai, inevitavelmente, apaixonar-se por ele, cativada pela sua devoção e imaginação artística. Segundo Peter Travers, a cena em que Edward esculpe um bloco de gelo enquanto Kim dança sob a queda dos flocos brancos, assemelhando-se a uma figura celestial, é, para Edward, um momento de catarse – o artista compartilhando os sentimentos através da arte (Figura 56).

O instigador da perseguição a Edward é Jim, o namorado ciumento de Kim, estereótipo do jovem americano desportista. Não querendo desiludir a amada, Edward sujeita-se a ajudar o namorado a assaltar uma casa, caindo assim em desgraça perante a comunidade. Após uma sucessão de azares e mal-entendidos, Edward foge para a sua

mansão, perseguido pela população irada, tal como em *Frankenstein* (1931), de James Whale ou como em *Frankenweenie* (1984) do próprio Burton. No sótão dá-se o duelo final entre o protagonista e Jim, culminando com a morte do último. Para que Edward não seja linchado, Kim, que assiste a tudo, agarra num par de tesouras semelhantes às de Edward e vai exibí-las perante a multidão que aguarda à porta da mansão, fingindo, assim, a morte de Edward e provando o seu amor por ele. Todos voltam às suas vidas banais e Edward permanece, solitário, na sua mansão. O filme termina voltando à cena inicial – da avó e da neta – revelando ao espectador que a narradora é a própria heroína por quem Edward se apaixonava e que a ação central decorreu em analepse.

Nesta perspectiva, podemos afirmar que *Edward Scissorhands* é um conto de fadas, suportado por um prólogo e por um epílogo, narrado pela envelhecida Kim, que recorda Edward como Wendy recorda Peter Pan⁵⁹ – não como uma figura trágica, mas como um rapaz perdido que encontra a sua razão de viver – esculpir (para ser amado?). Visto que Edward não consegue consumir o amor por Kim, devido à sua aparência, o filme pode, também, ser compreendido como uma versão de *A Bela e o Monstro*⁶⁰.

No filme, as personagens dominantes são femininas. São todas donas de casa dos subúrbios americanos que se entretêm a falar da vida umas das outras. Ávidas de novidades, não vão deixar Edward em paz e este vai ser o centro de todas as atenções. Todas querem que os seus cabelos passem pelas mãos do “talentoso cabeleireiro”, todas querem experimentar um pouco desta novidade. A histeria é total, mas quando o protagonista se vê comprometido, quando, ao rejeitar os caprichos eróticos de Joyce, é denunciado como abusador, são elas as primeiras a virar-se contra Edward, criando boatos, que se vão avolumando com o decorrer dos telefonemas. As mulheres do filme, com as exceções de Peg e Kim, são vistas como criaturas tolas e vazias, mas os homens também não são apresentados da forma mais lisonjeira. Os maridos destas donas de casa, embora indulgentes, são mostrados ao espectador como indivíduos distraídos, infantis e até mesmo mentecaptos, como se não percebessem o que se passa à sua volta. O namorado de Kim é um indivíduo grosseiro, arrogante e é a causa da queda de Edward. Mas, ainda assim, o olhar de Burton é terno para com as suas personagens (até mesmo o vilão – ao desculpá-lo pela infância e adolescência marcada pelo excesso

⁵⁹ Protagonista da obra homónima, publicada em 1904, do escritor escocês J. M. Barrie (1860-1937). Peter Pan é um rapaz que não cresce e vive na Terra do Nunca, em disputa constante com o malvado Capitão Gancho. As suas aventuras conheceram numerosas adaptações, em especial ao teatro e ao cinema. A mais conhecida é um desenho animado produzido por Walt Disney em 1953. In Infopédia [Em linha] Porto: Porto Editora, 2003-2009. [Consult. 2009-07-20]

⁶⁰ No original : *La Belle et la Bête* de Madame Leprince de Beaumont (1711-1780)

de bens materiais e pela carência paterna). As exceções masculinas são Edward e o seu criador; este último incarna a figura paternal, com quem Edward mantém uma relação terna. É com ele que Edward aprende regras de etiqueta, a ser polido e bem-educado, a distinguir o bem do mal, qual criança ainda sem a corrupção infligida pelo contacto com o mundo exterior.

A personagem de Dianne Wiest – Peg Boggs – personifica a benevolência maternal. Esta personagem parece flutuar entre a fragilidade e a força. Ela carrega uma generosidade de espírito quase dolorosa, incorporando a entrega total de amor, sacrificando-se a si própria, de forma não neurótica. Onde Peg vê um jovem inofensivo, sem mãos e cheio de cicatrizes, o resto da comunidade vê uma aberração com tesouras (Figura 57).

Edward, adolescente trajado de cabedal, é uma visão gótica que vem ensombrar as cores pastel do quotidiano. É um rapaz de poucas palavras – pouco fala no decorrer do filme mas, quando o faz, somos surpreendidos por uma voz suave e delicada, plena de encanto infantil. A verdadeira eloquência de Edward encontra-se no seu olhar – ferido, repleto de um espanto fantasmagórico, sempre à beira do choro. A razão deste olhar pode ser entendida nas palavras de Vincent Price, entrevistado por Graham Fuller: “This creature, Edward Scissorhands, has been created by the old man out of love. And love can be frustrating when it’s not complete”. (Woods 61)

De aspecto assustador, no entanto doce como o mel, Edward personifica a estranha mistura de ingénuo benevolência infantil com o poder de destruição iminente. Tal como o monstro de *Frankenstein*, também ele possui uma credulidade que o coloca em dificuldades, especialmente porque não consegue destringir os motivos ocultos ou as segundas intenções por detrás das atitudes das outras personagens. Ainda assim, tudo faz para agradar e tentar integrar-se, usando a sua própria inaptidão. As tesouras impedem-no de tocar as pessoas, conseguindo-o apenas, indirectamente, através da sua arte escultórica⁶¹. Edwin Page acrescenta: “He is a representation of us all who seek acceptance and love, looking to make our mark on the world despite our shortcomings”. (Page 83)

⁶¹ Analogia interessante foi feita por Steve Biodrowski para a edição de Paul Woods “*Tim Burton – A Child’s Garden of Nightmares*” que compara esta expressividade de Edward com a de Jonh Merrick no filme *The Elephant Man*, de David Lynch, em que o protagonista, impedido de socializar devido à sua deformação, se expressa artisticamente através da construção hábil e minuciosa de uma maquete de uma igreja.

Se o filme se inicia numa atmosfera de *romance*⁶², essencialmente sublinhada pela música de Danny Elfman, evocadora de um universo mágico, a primeira parte da narrativa oferece-nos verdadeiros momentos de comédia: como viver a vida quotidiana com tesouras afiadas em vez de mãos? Como levar alimentos à boca nestas circunstâncias? (Figura 58) Tudo isto é tão cómico quanto trágico. Contudo, a narrativa é dominada pela sátira social e pela denúncia violenta do obscurantismo – o mundo suburbano, tão conhecido de Burton, é integralmente parodiado – alegoria ao modo como a classe média americana se educou e programou para perder a capacidade de se maravilhar. Nas palavras do próprio:

The interesting thing about these neighbourhoods is that they're so close together you know everybody, but there's stuff underneath that you just don't know. Sexual Stuff. There's a certain kind of kinkiness to suburbia. I grew up in suburbia and I still don't understand certain aspects of it. There's a certain kind of vagueness, blankness, and I got this very strongly from my family. The pictures my family had on the wall, I never got the sense that they liked them. It was almost as if they had always been there, and yet no one had ever looked at them. I remember sitting there looking at some of these things going, "What the hell is that? What are those resin grapes? Where did they get them? What does it mean?" Growing up in suburbia was like growing up in a place where there's no sense of history, no sense of culture, no sense of passion for anything. You never felt people liked music. There was no showing of emotion. So you were either forced to conform and "cut out" a large portion of your personality, or to develop a very strong interior life which made you feel separate. (Salisbury 90-91)

De acordo com Aurélien Ferenczi, estamos numa topografia do imaginário: a fábula estabelece uma fronteira com a realidade mais banal. *Edward Scissorhands* é talvez o filme de Burton que mais fielmente descreve um certo *American way of life* de uma pequena comunidade suburbana. A vulgaridade da vida desta comunidade cruza-se com o aparecimento de uma criatura estranha que altera a rotina dos seus habitantes. Na perspectiva de Kenneth Wright, Edward ganha amigos e impressiona as pessoas com a sua aptidão natural para esculpir cabelos e jardins, mas numa inversão irónica da

⁶² Relativo ao termo inglês que designa um género cinematográfico: "Romance Films: love stories, or affairs of the heart center on passion, emotion, and the romantic, affectionate involvement of the main characters and the journey that their love takes through courtship or marriage. Romance films make the love story or the search for love the main plot focus. Oftentimes, lovers in screen romances face obstacles and the hazards of hardship, finances, physical illness, racial or social class status, occupation, psychological restraints, or family that threaten to break their union and attainment of love. As in all romantic relationships, tensions of day-to-day life, temptations (of infidelity), and differences in compatibility enter into the plots of romantic films. Many romantic films do not have fairy-tale, wistful-thinking stories or happy endings, although love serves as a shield against the harshness of the real world." In <http://www.filmsite.org/romancefilms.html>.

fórmula monstro- tragédia, toda a gente o adora desde que ele permaneça um “freak”; é quando Edward deseja ser como todos os outros (desejo este materializado na sua paixão por Kim) que a comunidade “acende as tochas”⁶³. O epílogo é mesmo um melodrama⁶⁴ bastante eficaz na sua simplicidade narrativa. Ainda assim, tal não inviabiliza uma leitura do filme mais abrangente: uma fábula contra a intolerância.

Quando Burton mostrou este projecto aos estúdios Warner, com os quais trabalhou em *Batman*, estes consideraram-no pouco comercial. Foram os estúdios da Twentieth Century Fox que o receberam, e não viriam a arrepender-se, pois o filme continua a ser um dos favoritos do público. Como referido anteriormente, Burton escolhe apenas os projectos que atraem a sua sensibilidade, seleccionando os temas com os quais se identifica, os actores que o compreendem e, rodeando-se de pessoas como ele, que entendem o seu mundo. Tendo encomendado o guião à jovem romancista Caroline Thompson, cujo primeiro romance *First Born* (1983) tinha adorado, Burton ficou feliz por se terem compreendido, sem serem obrigados a explicar, um ao outro, o alcance simbólico da narrativa. O mesmo aconteceu com Johnny Depp, actor que oferece uma prestação digna do cinema mudo: frequentemente reduzido à imobilidade – cada gesto mal calculado podia ter consequências desastrosas – a sua expressividade passa pelo olhar. Charlot encontra Nosferatu, segundo Ferenczi, Peter Pan encontra Frankenstein ou James Dean encontra Freddy Krueger, segundo outros.

Algumas críticas apontam para vazios de narrativa, tais como: porque é que ele tem tesouras e não qualquer outro objecto e de onde vem o gelo que Edward esculpe no sotão? Segundo Arran McDermott⁶⁵, estas questões são absolutamente supérfluas, uma vez que o filme é apresentado numa lógica de conto de fadas, e, logo, não têm que possuir qualquer relação de continuidade lógica com o mundo real. Em entrevista a Gavin Smith, Burton afirma: “I have a problem when people say something's real or not real, or normal or abnormal. The meaning of those words for me is very personal and subjective. I've always been confused and never had a clear cut understanding of the

⁶³ Referência a *Frankenstein*, de James Whale. Neste caso, o monstro nunca é aceite pela comunidade, culminando na sua perseguição por uma multidão enfurecida, munida de tochas, acoçando-o até à morte.

⁶⁴ Relativo ao termo inglês que designa um género cinematográfico: “Melodramatic Films are a sub-type of *drama* films, characterized by a plot to appeal to the heightened emotions of the audience. Melodrama, a combination of drama and melos (music), literally means “play with music.” The themes of dramas, the oldest literary and stage art form were exaggerated within melodramas, and the liberal use of music often enhanced their emotional plots. Often, film studies criticism used the term ‘melodrama’ pejoratively to connote an unrealistic, pathos-filled, campy tale of romance or domestic situations with stereotypical characters) that would directly appeal to feminine audiences.” In <http://www.filmsite.org/melodramafilms.html>

⁶⁵ Fundador e webmaster dos sites www.imaginarycinema.com e do www.timburtoncollective.com. Arran McDermott é escritor e redactor de parte grande dos artigos para estes sites.

meaning of those kinds of words.”⁶⁶ Outra das críticas é que o final violento era desnecessário; mas, sem este, o filme perderia o sentido – Edward é a personagem mais “normal” do filme e é a multidão maldosa, o verdadeiro monstro, que leva à perda da sua inocência. Na divertida visão de Rita Kempley, num artigo para *The Washington Post*: “Edward Scissorhands seems to say it is better to work alone in a garret making true art than to prostitute one's scissors.”

⁶⁶ Entrevista feita a Burton por Gavin Smith, In <http://minadream.com/timburton/EdWoodInterview.htm>

Apropriação, exploração e desvio ao modelo característico do conto de fadas em *Edward Scissorhands*

I wanted to make a story involving scissors, coiffeured dogs and snow. I decided to stick with what I knew – the fairy tale – I always loved fairy tales and the idea of them was wonderful, but the psychological connection wasn't there for me. Sometime after I started pondering the nature of myth, I began to realize that as much as I love fairy tales, in my home country they had all but lost their power and meaning. Disney has been guilty in sanitising them to a great degree. I don't know how it happened, but people use the term fairy tale now to mean something just for children, the term is so loosely bandied about.⁶⁷

Tim Burton, *Tim Burton*

Tal como Roald Dahl havia feito anteriormente, Burton, conforme se leu acima, começou a considerar a possibilidade de recontar e criar novos contos de fadas, adaptados ao mundo mais céptico dos finais do século XX. O facto de o conto de fadas tradicional procurar reduzir as narrativas aos seus elementos essenciais permitiu a Burton aperceber-se de que aquilo que mais apreciamos neste tipo de narrativas consiste nas coisas mais simples e directamente ligadas às emoções básicas do comportamento humano. O cineasta referiu, em diversas entrevistas, que aquilo que mais aprecia nos contos de fadas são as imagens fortes e, por vezes, extremas que estes transmitem, mencionando igualmente a ideia do perigo e a importância do simbolismo por estes vinculada. Burton usa o conto de fadas de modo consciente e intencional, como um meio para criar o seu próprio género cinematográfico.

Apesar dos relativos insucessos das primeiras tentativas em trazer os contos de fadas para o ecrã, em *Hansel e Gretel* (1982), uma adaptação para o Disney Channel, e em *Aladdin and His Wonderful Lamp* (1986), para o *Shelley Duvall's Faerie Tale Theatre*⁶⁸, permaneceu no autor a vontade de realizar um filme onde pudesse expressar a sua afeição por eles.

A concepção de um homem com tesouras em vez de mãos corresponde ao desejo de criar um alicerce para um conto de fadas original: é na inabilidade de comunicação,

⁶⁷ Tim Burton, In *Tim Burton* (100-101)

⁶⁸ *Faerie Tale Theatre* foi uma série norte-americana (1982 – 1987) criada pela actriz Shelley Duvall. Em cada episódio era recontado um conto tradicional. Um dos episódios, intitulado *Aladdin and His Wonderful Lamp*, foi realizado por Tim Burton, com o qual Shelley Duvall já havia trabalhado anos antes, na curta-metragem *Frankenweenie* (1986).

na impossibilidade de tocar, na permanente disputa que o ser humano tem consigo próprio e na contradição entre o modo como somos vistos por oposição àquilo que realmente somos, que surgiu a vontade de realizar *Edward Scissorhands*. Segundo Burton:

The idea actually came from a drawing I did a long time ago. It was just an image that I liked. It came subconsciously and was linked to a character who wants to touch but can't, who was both creative and destructive – those sort of contradictions can create a kind of ambivalence. It was linked to a feeling. It had to do with relationships. I just felt I couldn't communicate. It was the feeling that your image and how people perceive you are at odds with what is inside you, which is a fairly common feeling. I think a lot of people feel that way to some degree, because it's frustrating and sad to feel a certain way but for it not to come through. So the idea had to do with image and perception. (Salisbury 87)

Começou, então, a adaptar a ideia para o ecrã, consciente de que teria de o fazer à sua própria maneira e, por isso, de esperar até ter influência suficiente na indústria cinematográfica para que ninguém interferisse no seu projecto. *Batman* (1989), filme de êxito retumbante, deu-lhe essa oportunidade.

Burton sabia que a ideia estava longe de ser original, mas também não era isso que estava em causa – bastaria revitalizar as fórmulas existentes para um público actual. Nas palavras de Burton: “It's not a new story. It's Frankenstein. It's Phantom of the opera. It's Hunchback of Notre Dame, King Kong, Creature from the Black Lagoon, and countless fairy tales.”⁶⁹

Recolocar os clássicos (sobretudo *Frankenstein*) num cenário suburbano, deveu-se ao facto de ser um local que Burton conhecia bem, pois crescera em Burbank, um exemplo perfeito dos subúrbios tipicamente americanos e, também, segundo o próprio: “I remember watching Frankenstein (...) the angry villagers reminded me of certain things in the neighbourhood (...) never really getting a sense of individuality about everything.” (Smith/Matthews 102)

Se analisarmos o filme do ponto de vista dos contos de fadas tradicionais, tendo em conta a sua estrutura, podemos constatar que *Edward Scissorhands* partilha com eles parâmetros semelhantes e subverte outros. Tal como nesses contos, o filme situa-se num mundo intemporal, não se preocupando com a realidade temporária e efémera; representa o eterno e o imortal. Em *Edward Scissorhands*, não encontramos referência a

⁶⁹ Nina J. Easton, In <http://www.timburtoncollective.com/articles/es7.html>

um tempo específico (o castelo de Edward, ligado à época medieval e o bairro suburbano, situado nos anos cinquenta ou sessenta), começando como muitos conto de fadas por: “A long time ago...” McMahn confirma: “The movie itself is framed as a fairy tale told by her grandmother to her grandchild” (McMahn 65). O início “era uma vez” descobrimo-lo, de forma óbvia, sugerido pela narração da avó, colocando a narrativa num tempo que, sendo imaginário, se torna intemporal, podendo representar qualquer época ou local. Deste modo, não se apresenta como requisito fundamental a unidade clássica de tempo, dentro da narrativa. Esta intemporalidade é assim determinada pela anacronia dos elementos identificadores de época, por uma contagem do tempo aparentemente impossível e por uma personagem central também ela impossível de localizar numa época específica.

A banda sonora, rica em coros etéreos, criada para o filme por Danny Elfman, ajuda a captar, com sucesso, o espírito do conto de fadas.

Estas narrativas manifestam ainda predileção por grandes contrastes. No filme, também encontramos antagonismos: a dualidade criada pelo ambiente suburbano das casas coloridas e o preto e cinzento do castelo de Edward, estabelecendo um corte absoluto entre o mundo de Edward e o do resto da comunidade; a aparente simpatia e hospitalidade da comunidade à chegada de Edward, em contraste com a intolerância e fúria que a mesma expressa no final do filme e a dualidade do próprio protagonista, que é simultaneamente simples e complicado: a sinistra aparência em contraste com a sua natureza generosa, a criatividade ágil em oposição a uma atitude algo desastrada.

Do ponto de vista feérico e de forma simplista, podemos encontrar algumas personagens essenciais: a figura da princesa – na personagem de Kim – frágil “donzela” que precisa ser salva das mãos pérfidas do vilão – Jim, o desportista fanfarrão e rude, antagonista de Edward – o herói ou monstro incompreendido. A personagem adjuvante – Peg – que ajudará o protagonista a ultrapassar obstáculos. A (s) bruxa (s) má (s) – na personagem da fanática religiosa Esmeralda ou da tentadora Joyce.

Edward, como protagonista, exemplifica dois padrões recorrentes em alguns contos de fadas. No primeiro, o herói, que possuiu uma devoção pela natureza, parte (é levado) para o desconhecido em busca da realização pessoal – ser aceite e amado; tem pela frente tarefas – agradar à comunidade; encontra um amigo que o auxilia – Peg Boggs (e a sua família); este concederá ao protagonista dons – a possibilidade de encantar os outros com as suas esculturas. O que acontece posteriormente nos contos – o protagonista, contemplado com esses dons, será posto à prova pelas forças inimigas;

um milagre ou intervenção mágica será necessário para mudar a sorte do herói e o sucesso deste conduzirá a um casamento, à aquisição de bens materiais ou de sabedoria (ou a uma combinação dos três) – não acontecerá, porém, em *Edward Scissorhands*. O protagonista voltará exactamente ao mesmo local e à mesma situação inicial, aproximando-se, assim, a narrativa da estrutura circular, característica do conto gótico. No outro padrão, poder-se-á descobrir, também, alguma analogia; encontramos o protagonista vítima de um encantamento – mãos em vez de tesouras – só que, neste caso, ele não sofre uma metamorfose, nem o seu encantamento é quebrado pela jovem apaixonada. A Edward não é permitida qualquer transformação que encaminhe o protagonista para um final feliz, junto da sua amada. Este modelo não se molda, ao nível da estrutura, a *Edward Scissorhands*.

Nos contos de fadas, o universo é maniqueísta, os heróis são bons e os vilões são maus, sem lugar para hesitações. Não nos são dadas razões que expliquem porque é que o mau é mau. Burton inverte esta situação, pois as suas personagens, aparentemente sinistras, têm um passado que as desculpa, que nos faz compreender que ninguém é completamente bom ou mau, que as aparências iludem – as personagens com o aspecto mais convencional, ou mesmo mais exemplar, são as que nos surpreendem pela negativa – revelando-se intolerantes, julgadoras e preconceituosas.

Ao contrário dos contos, em que as personagens, que não protagonistas, são simplesmente personagens funcionais – executores e receptores da acção, as personagens de Burton têm sempre um perfil ético e uma certa densidade psicológica. Isto é, no conto de fadas as personagens secundárias são uma espécie de figurantes; ora, em Burton, mesmo estas mostram-se repletas de segredos, de segundas intenções e são até mesmo excessivamente caracterizadas, através do vestuário, dos tiques, gestos e comportamentos. Mais uma vez, esta tendência para a caricatura (quase grotesca) das personagens aproxima Burton do gótico. Os protagonistas dos contos de fadas são ingénuos, inocentes e simples, capazes de alcançar sucesso, pois são seres imaculados, nobres de carácter. Aconteça o que acontecer, estão destinados a uma existência magnificente. Em *Edward Scissorhands*, os protagonistas são estranhos e/ou intrusos cuja personalidade e mentalidade não se adapta aos moldes convencionais da sociedade tornando-se, por isso, alienados, fechando-se no interior dos seus mundos. Segundo o realizador, confessando o seu fascínio por personagens perigosas e inadaptadas:

They are impurely pure. So there is a form of things not being integrated that is quite appealing. There is a charm about characters that know not what they do but do it purely. (...) I love a character that is open and sensitive to everything. There is something very funny and tragic about that. (...) I grew up with a fascination for people that were dangerous. Those are the only things worth expressing, in some ways: danger and presenting subversive subject matter in a fun way. I link this stuff to the power of fairy tales. All roads lead to them, for me, because of what I think their purpose is.⁷⁰

Tal como foi dito anteriormente, os contos de fadas incorporam um código moral que, reflectindo os instintos básicos do ser humano, se lhe contrapõe sugerindo modos de orientação para uma felicidade pessoal e colectiva. Este código moral está sempre presente nos contos, de forma subliminar, ao longo da história, e de forma mais evidente surge em síntese na lição de moral que é susceptível de ser deduzida (quando não explicitamente expressa no final). No filme existe, de facto, uma intenção moralizante, acerca da necessidade de aceitarmos e, se possível, compreendermos a diferença. Burton vai mesmo mais longe – se não é possível aceitar e compreender, então o objecto da diferença não deverá ser julgado, mas sim deixado em paz, já que há, de facto, indivíduos que não se ajustam aos modelos sociais ou códigos morais convencionais, e não se deve esperar que o façam. O filme coloca muitas questões acerca de um indivíduo que não se adapta à sociedade, que não permite ser categorizado. A mensagem é sempre a mesma: o ser humano é complexo, ambíguo e único e deve ser respeitado na sua diferença.

Ainda assim, Burton castiga: o vilão, Jim, morre no final do filme. Este castigo poderá mesmo ser visto como uma vingança pessoal? Nas palavras do próprio Burton, referindo-se ao estereótipo do “jock”, que é o mais popular da escola, tem as namoradas mais bonitas, mas acaba por casar, bater na mulher e viver uma existência banal: “That was perhaps some sort of junior high or high school revenge fantasy, I guess, somewhere deep inside. I don’t know, perhaps I was just letting off steam.” (Salisbury 96) Podemos também afirmar que Burton, reagindo contra uma certa mentalidade suburbana (já antes mencionada neste trabalho), castiga a comunidade de *Edward Scissorhands*, transformando as donas de casa numa multidão raivosa e intolerante, como a de Frankenstein. Parece-me interessante referir como ele relaciona a vivência num bairro suburbano com o gótico, mais propriamente referindo-se ao filme de terror.

⁷⁰ Entrevista feita a Burton por David Breskin, In *Rolling Stone*, 1992.

Again, when you grow up watching these things [*Frankenstein* and other horror movies] you make analogies to your own life. I had always felt that growing up in those kinds of neighbourhoods the only time you'd ever see the neighbours all together was if there was an accident or some thing out front. Then the pull-out-the-law-chairs kind of mob mentality would kick in. I was always fascinated by that, and how the parallel between suburban life and a horror movie was really closer than you might think. The mob mentality is in a lot of those horror movies. (Salisbury: 98-99)

Tal como os contos nos apresentam dilemas e nos permitem experimentar perigos através das vivências das personagens, o mesmo acontece com o filme, mas, neste caso, a experiência aproxima-se mais da realidade vivida pelo espectador – nem todas as histórias de amor são consumadas ou mesmo correspondidas, nem sempre conseguimos alcançar aquilo que pretendemos. Já nos contos de fadas, as experiências são vivenciadas pelos seus leitores e ouvintes como uma projecção de desejos e concretização dos mesmos, de forma simbólica e não necessariamente realista.

O aspecto simbólico para Burton é deveras importante, referindo-se, desta forma à relação dos contos de fadas com o filme:

And I think the reason I like fairy tales so much as a form – at least my interpretation of the form – what I get out of fairy tales, folk tales, myths, are these very extreme images, very heightened, but with some foundation to them. (...) There's a certain amount of symbolism, certain amount of interpretation and abstraction which I appreciate. I much prefer to connect with something on a subconscious level than to intellectualize about it. (Salisbury 94)

De acordo com Edwin Page, um elemento simbólico importante no filme (talvez um pouco rebuscado) relaciona-se com as mãos/ tesouras de Edward: “ Scissors are cutting devices and the owner of this particular set of unusual hands cuts through the mediocrity of ordinary life, his creativity transforming the environment.” Segundo o mesmo autor, outro exemplo simbólico será a incapacidade de Peg de curar as feridas ou cicatrizes de Edward ou de vesti-lo de forma mais apropriada, que pode ser vista como uma previsão amarga da sua incapacidade de integrar Edward na comunidade ou de o “normalizar”. Contudo, torna-se claro que esta transformação não será possível, pois a verdadeira diferença de Edward não se verifica na aparência, mas sim no seu íntimo: “The symbolism therefore equates to the idea that it's what's inside each of us which defines us more than how we look.” (Page: 91)

Assim como a maioria dos contos de fadas, também *Edward Scissorhands* tem um lado negro, mas a fidelidade de Burton a esse aspecto do mito é bastante mais forte, afastando-se dos contos tradicionais (e de Hollywood) ao não optar por um final feliz. Os contos de fadas apontam para a noção de felicidade e indicam caminhos possíveis para a atingir, expondo e transpondo obstáculos e resolvendo conflitos morais. É a possibilidade de transformação que torna o conto de fadas excitante, é essa capacidade que dá esperança ao contador e ao ouvinte – a mudança é possível. A visão de Burton é bem mais pessimista – nada muda – Edward volta para o seu sótão solitário, destinado a não envelhecer nem partilhar um lar com outras criaturas. Assim, Burton subverte este aspecto e assume-o: “I don't need a happy ending. (...) I think life ultimately is tragic but in a very positive way. We all die. It is tragic. You go through many tragic things in your life, but that's not necessarily bad. That's what I love about playing with tragedy in a fun way.”⁷¹

A delicadeza e desorientação de Edward, juntamente com a inevitabilidade da sua solidão, afastam-se da estrutura de conto de fadas modificando-a pelo desfecho amargo, de contornos góticos, obrigando o protagonista a voltar ao espaço e situação iniciais. Assim, a narrativa adopta uma construção circular de fechamento que a distancia do conto de fadas tradicional – neste, usualmente, aquando do desenlace, surge a recompensa do herói. O final de *Edward Scissorhands* concretiza a inversão gótica da estrutura do conto de fadas: não recompensando o herói, este é encerrado de novo na sua mansão sombria e labiríntica, mostrando-se impotente para se conciliar com o mundo exterior. Edwin Page refere, ainda, a existência de uma circularidade visual no filme: “There is a visual circularity in the movie as it begins and ends with the elderly Kim telling her granddaughter a bedtime story.” (Page 92)

Esta relação entre o conto de fadas e o Gótico⁷², consumada através dos elementos do fantástico e do simbolismo, parece encontrar eco em Tim Burton. Seria interessante afirmar que a influência do gótico em Burton (sob a forma de filme de terror) é o factor subversivo do conto de fadas, *Edward Scissorhands*. Embora Burton

⁷¹ Entrevista feita a Burton por David Breskin, In *Rolling Stone*, 1992.

⁷² Um curioso ensaio, escrito por Alexander Meireles da Silva, pretende propor o conto de fadas “Barba Azul”, de Charles Perrault, como um antecessor do romance gótico. Segundo o autor deste estudo, à primeira vista, a possibilidade de uma leitura inter-relacional da literatura gótica e dos contos de fadas parece anómala, pois as sinistras ambivalências das narrativas góticas contrapõem-se às fantasias compensatórias do conto de fadas. A releitura pós-moderna dessas literárias mostra que essas duas ficções compartilham as mesmas origens justapondo, por vezes, as convenções literárias no mesmo texto. Artigo disponível em:
http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero9/textoalexander.html

escolha a estrutura do conto de fadas para a construção da intriga, é recorrente a intromissão desestabilizadora do gótico ao longo do filme.

De forma conclusiva, podemos afirmar que a obra de Burton, em geral, e *Edward Scissorhands*, em particular, sintetiza influências diversas, concebendo personagens estranhas que procuram aceitação, desenvolvendo enredos em ambientes visualmente ricos e sombrios, muitas vezes violentos e sinistros, característicos não só dos contos de fadas, mas também do gótico, tal como foi apropriado e trabalhado pela cultura americana, nomeadamente no cinema. A este respeito McMahan diz: “Burton is making a hybrid genre film that combines two structures – fairy tale and horror – and the fairy tale is dominant.” (McMahan 71) Esta questão do hibridismo do cinema de Burton de que McMahan fala é de vital importância, visto ser o fundamento da cinematografia deste autor. Acrescentaríamos, porém, que o cinema, segundo o realizador no-lo apresenta, além de combinar o fantástico do gótico e dos contos de fadas, acrescenta ainda elementos dos Comics⁷³, do expressionismo e, noutra perspectiva, das suas vivências em Burbank, enquanto criança e adolescente. É o próprio quem declara:

Because I never read, my fairy tales were probably those monster movies. (...) fairy tales are extremely violent and extra symbolic and disturbing, probably even more so than *Frankenstein* and stuff like that, which are kind of mythic and perceived as fairy tale like. But fairy tales like Grimms’ are probably closer to movies like *The brain that wouldn’t die*, much rougher, harsher, full of bizarre symbolism. Growing up was a reaction against a very puritanical, bureaucratic fifties nuclear family environment - me resisting seeing things exactly as they were. That’s why I like the idea of fairy tales or folk tales, because they are symbolic of something else. There’s a foundation to them, but there’s more besides, they’re open to interpretation. I always liked that, seeing things and just having your own idea about them. So I think I didn’t like fairy tales *specifically*. I like the *idea* of them more. (Salisbury 3)

⁷³ “Term used in the industry and in Graphic Novel Scene to refer to sequential art storytelling, as in comic books, comic strips and graphic novels. The term was first derived from newspaper strips, known as the funnies or the comics. The current usage does not refer to comedy, as any kind of story can be told using the comics form.” In http://www.graphicnovelscene.com/?page_id=22

Conclusão

Ao desenvolver este trabalho de investigação, escolhendo Tim Burton como objecto de análise, o facto de ter cruzado a obra do cineasta com o universo dos contos de fadas verificou-se proveitoso. Desde o início da sua carreira como realizador, Burton assumiu o interesse por este tipo de narrativa e concebeu muitos dos seus filmes, estruturando as respectivas molduras segundo o ponto de vista de um contador de histórias ou baseando-as nos próprios contos: *Edward Scissorhands*, *Big Fish*, *Charlie and the Chocolate Factory* e *Alice in Wonderland* são disso exemplos. A tendência para os contrastes ou para as dicotomias e o poder simbólico dos contos terão sido (e continuam a ser) as razões principais da sua predilecção por este tipo de literatura, como o próprio reconhece. Para poder cruzar os dois mundos – do cinema de Burton e dos contos de fadas, foi essencial realizar uma análise, ainda que breve, sobre os contos tradicionais, de fadas ou maravilhosos, de modo a obter um fundo teórico que possibilitasse um estudo comparativo entre os dois universos. No entanto, ao longo da investigação pôde observar-se que os contos de fadas (ainda que de superior importância) são apenas uma das influências de *Edward Scissorhands* e da restante obra de Burton. Outro ascendente que marca a sua filmografia, tanto ou mais que os contos de fadas, é o cinema de terror, género pelo qual Burton nutre grande admiração, e que está impresso na sua cinematografia, através do recurso a atmosferas sombrias e a personagens estranhas, próprias do universo gótico. Tornou-se, assim, indispensável incluir o gótico nos conceitos a trabalhar para esta tese. O gosto pela estética gótica é identificável em *Edward Scissorhands* e em todos os outros filmes do realizador: na escolha de personagens inadaptadas, que vivem em isolamento; na presença recorrente da morte; na criação de atmosferas soturnas e carregadas (mesmo nos filmes mais insuspeitos), através da construção de cenários visualmente exuberantes, repletos de arquitecturas próprias do gótico – cemitérios, ruínas, labirintos, escadarias sinuosas, etc. e no uso acentuado da luz e sombra, ao estilo expressionista.

Mas reportando-nos, de novo, aos contos de fadas, verificamos que o filme é, desde logo, apresentado sob o ponto de vista de uma narradora, ao estilo de uma contadora de histórias. Compreendemos, de imediato, que Burton se apropria de alguns elementos comuns à estrutura dos contos, tais como a intemporalidade da narrativa, começando, frequentemente com a expressão “ a long time ago...”; esta indefinição temporal é confirmada pelo anacronismo dos elementos identificadores de época (o

bairro suburbano e o castelo de Edward) e pelo próprio protagonista, cuja aparência é impossível associar a uma época específica. Outros elementos comuns são: o gosto por elementos simbólicos e por grandes contrastes, a construção dos cenários e a criação de atmosferas fantásticas, o uso de personagens estereotipadas – o herói ou monstro incompreendido (Edward), a heroína frágil (Kim), o vilão maldoso (Jim), o amigo adjuvante (Peg) e as bruxas (Esmeralda e Joyce).

No filme, tal como nos contos, existe uma intenção moralizante sobre a aceitação e o respeito pela diferença, mas também há castigo – do vilão, que é morto por Edward, no final, e da comunidade, transformada numa multidão raivosa e intolerante.

Verificámos igualmente que, tal como Burton se apropria dos contos, também se desvia da estrutura tradicional dos mesmos: ao contrário dos contos de fadas, o universo de *Edward Scissorhands* não é maniqueísta: o conceito de bem e mal não é linear – o protagonista tem um aspecto assustador e sinistro mas é, no entanto, ingénuo e meigo, enquanto que as personagens coloridas e convencionais se revelam intolerantes e maldosas, num jogo de aparência/realidade também ele reminescente dos contos de fadas. As personagens de Burton possuem uma complexidade que não existe nas personagens modelares do conto de fadas. Edward, como protagonista, exemplifica apenas parcialmente os dois padrões mais recorrentes em tais narrativas – este herói não é belo e muito menos perfeito. Por um lado, não sofrerá qualquer transformação – como (anti) herói não obterá as desejadas mãos, não se tornará num cidadão “normal”, nem será aceite por todos, por aquilo que realmente é; por outro lado, não conquistará realização pessoal, nem alcançará o seu prémio – permanecer com a sua amada. Burton opta por um final infeliz – Edward termina novamente isolado no seu castelo, longe da pessoa que ama, afastando-se da estrutura tradicional da maioria dos contos, em que tudo acaba bem. Desta forma, aproxima-se claramente do gótico.

Assim compreendemos que, embora o conto de fadas seja um dos alicerces estruturantes do filme, este carece de ser analisado em função dos vários cruzamentos com o gótico e como homenagem óbvia a *Frankenstein*, pela escolha do actor Vincent Price, protagonista de inúmeros filmes de terror. Para sublinhar a incursão no território de sombras e psiquismo geográfico deste último género, destaca-se o aspecto físico do protagonista e o seu isolamento na condição irremediável da marginalidade, o uso do castelo sombrio e labiríntico como espaço e cenário privilegiado, a presença ameaçadora da morte e o facto de a história terminar exactamente como começou, sem lugar para a esperança ou salvação. Decorrentemente, será lícito defender que Burton

começa por fazer um uso consciente da estrutura do conto de fadas que, contudo, modifica com o intuito de criar as suas histórias de terror, gerando assim um género muito próprio, caracterizado pelo hibridismo e por uma dinâmica operacional de equilíbrio instável entre modos literários e cinematográficos aparentemente antagónicos. Em face destes factores, somos levados a concluir que é o elemento gótico e a respectiva influência na sensibilidade artística de Burton que subverte a estrutura de conto de fadas que *Edward Scissorhands* exhibe.

Bibliografia:

1) Conto de fadas

Andersen, Hans Christian, *Contos Imortais*, (trad. Carlos Loures), Europa-América, 1988, Mem Martins.

Bettelheim, Bruno, *Psicanálise dos contos de fadas*, 4ª edição (trad. Carlos Humberto da Silva), Bertrand, 1991 (orig. 1976), Venda Nova.

Coelho, Nelly Novaes, *O conto de fadas*, Série Princípios, Ática, 1987, São Paulo.

Cook, Elizabeth, *The Ordinary and the Fabulous: An Introduction to Myths, Legends, and Fairy Tales*, Cambridge University Press, 1969-76, Cambridge.

Grimm, Jacob e Wilhelm, *Os mais belos contos de Grimm*, (trad. Maria José Costa), Civilização, (1992) 1994.

Luthi, Max, *Once upon a time: on the nature of fairy tales* (trans. from the German *Es War Einmal* by Lee Chadeayne and Paul Gottwald), Frederick Ungar Publishing Co., 1970 (1962), New York.

Moras, Antônio V. P., *Das representações míticas à cultura clerical: as Fadas da Literatura Medieval* – disponível on-line em <http://www.scribd.com> [Consultado 2008-12-07].

Perrault, Charles, *Contos ou Histórias dos tempos idos*, (trad. Maria Teresa Cardoso), Europa-América, s/d, Mem Martins.

Propp, Vladimir, *Morfologia do Conto*, 3ª Edição, (trad. por Jaime Ferreira e Vitor Oliveira a partir da edição francesa de 1970), Vega, 1992 (1928), Lisboa.

Todorov, Tzvetan, *The fantastic: a structural approach to a literary genre*, Cornell University Press, (1973)1975 – disponível on-line em <http://books.google.pt/books?id=GkfczchghcQC&printsec=frontcover&dq=todorov&lr=#PPR9,M1> [Consult. 2009-03-20].

Jackson, Rosemary, *Fantasy: the literature of subversion*, Routledge, 1981 – disponível on-line em <http://books.google.pt/books?id=k2aboboVP5MC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Tolkien, John Ronald Reuel, *Tree and leaf: including the poem Mythopoeia and The homecoming of Bearhnoth*, Harper Collins Publishers, (1964) 2001, London.

Zipes, Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion: the classical genre for children and the process of civilization*, Taylor & Francis Group, 2006 (1983), New York.

Zipes, Jack, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Taylor & Francis Group, 2006, New York.

2) Gótico

Botting, Fred, *Gothic*, The new Critical Idiom, Routledge, New York, 1996.

Goodlad, Lauren M. E e Bibby, Michael, *Goth: undead subculture* – disponível on-line em

<http://books.google.pt/books?id=OdpOdIATKOcC&printsec=frontcover&dq=Goth:+undead+subculture&cd=1#v=onepage&q=&f=false> [Consultado 2009-12-27].

Grunenberg, Christoph (Editor), *Gothic: Transmutations of Horror in Late-Twentieth-Century Art*, The institute of Contemporary Art, Boston, 1997.

Riquelme, John Paul, *Toward A History Of Gothic And Modernism: Dark Modernity From Bram Stoker To Samuel Beckett* (Modern Fiction Studies, Volume 46, number 3, Fall 2000. Copyright © for the Purdue Research) – disponível on-line em

http://74.125.155.132/scholar?q=cache:SHoEaS1fHXQJ:scholar.google.com/&hl=pt-PT&as_sdt=2000MFS [Consultado 2010-01-11].

3) Tim Burton

Burton, Tim, *A Morte Melancólica do Rapaz Ostra e Outras Estórias* (trad. Margarida Vale de Gato), Errata Edições, Lisboa, (1997) 2000.

Brumley, Al, “Fablelike 'Scissorhands' stands out 10 years later”, *The Arizona Republic*, 09.22.2000.

Carr, Jay, “Scissorhands is a sheer delight”, *The Boston Globe*, 12.14.1990.

Corliss, Richard, “Shear heaven: Edward Scissorhands”, *Time*, vol. 136 n 25, 12.10.1990

Dunphy, Catherine, “Burton’s off-kilter Scissorhands a fantastic slice of suburban life”, *The Toronto Star*, December 14, 1990.

Elliott, David, “Scissorhands' rises several cuts above usual holiday fare”, *The San Diego Union-Tribune*, 12.14.1990.

Easton, Nina J., *For* “Tim Burton, this one's personal”, *The Los Angeles Times*, 08.12.1990.

Fraga, Kristian, *Tim Burton: interviews* – disponível on-line em

<http://books.google.pt/books?id=d89cqh84rKUC&printsec=frontcover&dq=Tim+Burton:+interviews&lr=> [Consultado 2009-12-27].

Ferenczi, Aurélien, *Tim Burton*, Coleção Grandes Realizadores, Cahiers du Cinema (trad. Ideias e Letras), Paris, (2007) 2008.

Fristoe, Roger, "Edward Scissorhands; Johnny Depp turns cutup, imaginatively", *The Courier-Journal* (Louisville, KY), 12.14.1990.

Hartl, John, "Edward Scissorhands is a fairy tale of sheer purity", *The Seattle Times*, 12.14.1990.

Kempley, Rita, "Edward Scissorhands: winter's fable", *The Washington Post*, 12.14.1990.

LaSalle, Mick, "Scissorhands just doesn't cut it", *The San Francisco Chronicle*, 12.14.1990.

Mars-Jones, Adam, "A cut above; Tim Burton's Edward Scissorhands", *The Independent* (London), 07.26.1991.

Malcolm, Derek, "Unkind cuts in shining suburbs", *The Guardian* (London), 07.25.1991.

McMahan, Alison, *The films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood* - disponível on-line em <http://books.google.pt/books?id=rp62TJRnCNIC&printsec=frontcover&dq=FILMS+F+TIM+BURTON&lr=#PPP1,M1> [Consultado 2009-05-13]

Page, Edwin, *Gothic fantasy: the films of Tim Burton*, Marion Boyars Publishers, London, 2007.

Pollack, Joe, "Johnny Depp as teen who's shy but handy 'Edward Scissorhands'", *The St. Louis Post-Dispatch*, 12.14.1990.

Salisbury, Mark, *Burton on Burton*, Faber and Faber Limited, London, (1995) 2006.

Scott, Richard, "Pointed, poignant", *The Times* (London), 09.10.1994.

Smith, Jim, Matthews, J. Clive, *Tim Burton*, Virgin Books Ltd, London, (2002) 2007.

Smith, Laurie Halpern, "Look, Ma, No Hands, or Tim Burton's Latest Feat", *The New York Times*, 1990.

Sterritt, David, "A fable of social understanding", *The Christian Science Monitor*, 01.16.1991.

Travers, Peter, "A cut above the rest", *Rolling Stone*, n 595, 01.10.1991.

Wilmington, Michael, *Soft-hearted fairy tale of an outsider*, *The Los Angeles Times*, 12.14.1990.

Woods, P. (Ed), *Tim Burton - A Child's Garden of Nightmares*. London: Plexus, 2002.

Wright, Kenneth, "Shear misery", *The Herald* (Glasgow), 02.08.1992.

4) Outros

Aristóteles, *Poética*, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, (Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, F.C.S.H., Universidade Nova de Lisboa, 1986.

Badinter, Élisabeth, *X Y, de l'identité masculine*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1992 – disponível on-line em <http://books.google.pt/books?id=H0DxpW90RkYC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich, *The dialogic imagination: four essays*, University of Texas Press, (1981)1982, Austin.

Journot, Marie-Thérèse, *Vocabulário de Cinema*, Coleção Arte e comunicação, Edições 70, Lisboa, (2002) 2009.

Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988.
Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Verbo, Lisboa – São Paulo, 1976.

Nel, Philip, *Dr. Seuss: American Icon*, Continuum International Publishing Group, 2005 – disponível on-line em http://books.google.com/books?id=IjvHQsCn_pgC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false

Padilla, Mark William (Editor), *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Volume 43, Edição 1, Bucknell University Press, 1999 – disponível on-line em <http://books.google.com/books?id=-0JVScga2oYC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>

Nota: os artigos consultados estão compilados no site <http://www.timburtoncollective.com>

Sites consultados:

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl> (E-Dicionário de Termos Literários)

<http://www.filologia.org.br> [Consult. 2009-02-25].

<http://folklore.gmu.edu/resources.htm> [Consult. 2009-02-25].

<http://nonio.eses.pt/contos/grimm.htm> [Consult. 2009-02-25].

http://www1.ci.uc.pt/eclassicos/bd_pdfs/32/14-OsContosdeGrimm-LiteraturaPopularAlemaouLiteraturaLatinaMedieval.pdf [Consult. 2009-02-25].

<http://www.kirjasto.sci.fi/wgrimm.htm> [Consult. 2009-02-25].

<http://www.mythsoc.org/inklings/> [Consult. 2009-02-25].

<http://www.cslewis.org/> [Consult. 2009-02-28].

<http://www.historiadetudo.com/hebreus.html> [Consult. 2009-02-28].

<http://asgardh.blogspot.com/2006/05/psichos-contos-de-fadas-evoluo-das.html> [Consult. 2009-02-28].

<http://www.tolkiensociety.org> [Consult. 2009-02-28].

<http://www.george-macdonald.com/etexts.htm#fiction> [Consult. 2009-02-28].

<http://www.cmgww.com/historic/wilde/bio1.htm> [Consult. 2009-02-28].

http://www.artpassions.net/wilde/happy_prince.html [Consult. 2009-02-28].

<http://www.angelfire.com/nb/classillus/images/perrault/cind.html>

http://www.asa.pt/CE/PDF/332/CE_332_Artigo_2.pdf (O universo mágico dos contos de fadas I) [Consult. 2009-02-28].

<Http://br.geocities.com/sidereusnunciudasilva/racionalismo.htm> [Consult. 2009-02-28].

<http://www.estudantedefilosofia.com.br/doutrinas/racionalismo.php> [Consult. 2009-02-28].

<http://www.sacred-texts.com/neu/celt/mab/index.htm> [Consult. 2009-02-28].

<http://wilde.artpassions.net/> [Consult. 2009-02-28].

<Http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/tmsmenu.htm#menu> [Consult. 2009-02-28].

<http://digicoll.library.wisc.edu/Literature/subcollections/RinglBeowulfAbout.html> [Consult. 2009-02-28].

<http://www.timelessmyths.com/norse/beowulf.html> [Consult. 2009-02-28].

<http://www.scribd.com/doc/7199820/Rudolf-Steiner-Os-Contos-de-Fadas> [Consult. 2009-03-01].

<https://scholarworks.iu.edu> [Consult. 2009-03-01].

<http://www.fantasticfiction.co.uk/s/ian-serraillier/> [Consult. 2009-03-01].

http://www.cesjf.br/cesjf/documentos/A_reescrita_do_conto.pdf [Consult.2009-03-14].

www.wordnet.princeton.edu/perl/webwn [Consult. 2009-03-14].

<http://www.johntenniel.com/art.php?min=0&max=10000000> [Consult. 2009-03-14].

www.victorianweb.org/images/barbarico.gif [Consult. 2009-03-14].

www2.webng.com/.../campbells-heros-journey.gif [Consult. 2009-03-14].

Http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR462e044e77a8b_1.PDF [Consult. 2009-03-15].

<Http://www.cinematical.com/2008/10/27/cinematical-seven-the-horror-of-fairy-tales/> [Consult. 2009-03-15].

<Http://www.surlalunefairytales.com/index.html> [Consult. 2009-03-15].

<http://www.infopedia.pt> [Consult. 2009-03-15].

<http://contosfadas.blogspot.com/2007/07/cinderela.html> [Consult.2009-03-15].

<Http://www.ucalgary.ca/~dkbrown/cinderella.html> [Consult. 2009-03-08].

Http://members.tripod.com/volobuef/page_maerchen.htm [Consult. 2009-03-15].

<Http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/830/746> [Consult. 2009-03-20].

<Http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/mulher.html> [Consult. 2009-03-20].

<http://www.alb.com.br/anais14/Sem09/C09046.doc> [Consult. 2009-03-20].

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/burton.html>

<http://www.timburtoncollective.com/> [Consult. 2009-04-10].

www.gothiccastle.net/.../burton/image006.jpg [Consult. 2009-04-10].

<http://minadream.com/timburton/> [Consult. 2009-04-10].

<http://www.timburton.com/> [Consult. 2009-04-10].

<http://homepage.eircom.net/~sebulbac/burton/home.html> [Consult. 2009-04-10].

<http://www.stopmotionanimation.com/handbook/1.htm> [Consult. 2009-04-10].

<http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroquadro/stop/princip1.htm> [Consult. 2009-04-10].

<http://www.rayharryhausen.com/pre-dynamation.php> [Consult. 2009-04-10].

http://www.warnerbros.com/#/page=company-info/the_studio/company_history/ [Consult. 2009-04-10].

<http://www.seussville.com/lb/bio.html> [Consult. 2009-04-10].

<http://www.roalddahl.com/> [Consult. 2009-04-10].

<http://www.hammerfilms.com/> [Consult. 2009-04-10].

http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/cinema/dossier/anjo_azul/aa-expressionismo.htm [Consult. 2009-05-16].

<http://www.tecnologia-e-cinema.com/criticas/a-influencia-do-expressionismo-alemao-no-filme-europa-zentropa/> [Consult. 2009-05-16].

<http://www.sweeneytoddmovie.com/> [Consult. 2009-05-16].

<http://www.cinema2000.pt/criticas.htm> [Consult. 2009-05-16].

<http://www.marsattacksfan.com/cards.htm> [Consult. 2009-05-16].

<http://uashome.alaska.edu/~dfgriffin/website/frankenstein1931.html> [Consult. 2009-05-16].

<http://www.briansdriveintheater.com/index.html> [Consult. 2009-05-16].

www.timburton.it [Consult. 2009-05-16].

<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic/index.html> [Consult.2009-12- 19].

http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/cinema/dossier/anjo_azul/aa-expressionismo.htm [Consult.2009-12- 19].

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/313> [Consult.2009-12- 19].

<http://www.litgothic.com/Authors/authors.html> [Consult.2009-12- 19].

<http://www.imaginarycinema.com/burton.html> [Consult. 2009-12-27].

<http://www.uncp.edu/home/canada/work/allam/general/glossary.htm#pointofview#pointofview> [Consult. 2009-12-27].

http://www.offscreen.com/biblio/phile/essays/fantastic_films_fantastic_bodies/P1/ [Consult. 2009-12-27].

<http://www.after-darkness.com> [Consult.2009-12-27].

<http://mediateacher.squarespace.com/film-teaching-guides/> [Consult.2009-12-27].

<http://www.euronet.nl/users/mcbeijer/dan/burton/gotisch.html> [Consult.2009-12-27].

<http://www.ithaca.edu/keg/seminar/gothfilm.htm> [Consult. 2009-12-27].

<http://cfbstaff.cfbisd.edu/Schweichlerc/Gothic%20Literature%20Curriculum.htm> [Consult. 2009-12-27].

<http://www.etymonline.com/index.php?search=goth&searchmode=none> [Consult. 2009-12-27].

http://www.dickens-literature.com/l_biography.html [Consult. 2009-12-27].

<http://www.othervoices.org/2.2/schneider/> [Consult. 2009-12-27].

<http://homepage.eircom.net/~sebulbac/burton/home.html> [Consult. 2009-12-27].

<http://www.filmsite.org/genres.html> [Consult. 2010-01-04].

<http://sbccfilmreviews.org/?p=4356> [Consult. 2010-01-04].

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19901214/REVIEWS/12140301/1023> [Consult. 2010-01-04].

<http://www.classicmovies.org/links/cultbmovies.htm> [Consult. 2009-12-27].

<http://www.humanismosecular.org/> [Consult. 2010-01-04].

<http://www.mantex.co.uk/ou/a811/download/terror.doc> [Consult. 2010-01-04].

http://www.johnnydeppweb.com/gallery/albums/pics/movies/corpse-bride/behind-scenes/normal_corpse-bride-behind-004.jpg [Consult. 2010-01-04].

http://www.alicialogic.com/capspages/caps_viewall.asp?criteria=Actor&start=421 [Consult. 2010-01-04].

<http://www.tecnologia-e-cinema.com/criticas/a-influencia-do-expressionismo-alemao-no-filme-europa-zentropa/> [Consult. 2010-01-04].

<http://www.imdb.com> [Consult. 2010-01-11].

<http://www.ldb-movies.com/index.html> [Consult. 2010-01-11].

http://romanticcomedyfilms.suite101.com/article.cfm/review_of_edward_scissorhands [Consult. 2010-01-11].

<http://www.sosocinema.com/gallery.htm> [Consult. 2010-01-11].

<http://www-lib.usc.edu/~melindah/eurovamp/cinematv.htm> [Consult.2010-01-11].

<http://www.xula.edu/library/temp/frankenstein.php> [Consult. 2010-01-11].

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frankenstein.1831.inside-cover_crop.jpg
[Consult. 2010-01-11].

<http://turan.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apolo/paris.html> [Consult. 2010-01-11].

<http://www.academiefrancaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=484>
[Consult. 2010-01-11].

<http://screencrave.com/2010-03-04/interview-tim-burton-for-alice-in-wonderland/>
[Consult. 2010-04-04].

<http://www.clio.org/Bibliographie-sur-le-moyen-age.html> [Consult. 2010-04-04].

http://www.scifiscripts.com/scripts/edward_scissor.txt [Consult. 2010-07-20].

http://www.cinedie.com/planet_of_the_apes.htm [Consult. 2010-07-20].

<http://www.cineplayers.com/perfil.php?id=11533> [Consult. 2010-07-20].

<http://www.cla.purdue.edu/academic/engl/theory/narratology/terms/> [Consult. 2010-07-20].

<http://cfbstaff.cfbisd.edu/Schweichlerc/Gothic%20Literature%20Curriculum.htm>
[Consult. 2010-07-20].

http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihtm/graduacao/letras/revista/numero9/textoalexander.html [Consult. 2010-07-20].

<http://newyork.timeout.com/articles/hot-seat/83424/tim-burton-interview-on-alice-in-wonderland#ixzz0ts1sd8lC> [Consult. 2010-07-20].

<http://screencrave.com/2010-03-04/interview-tim-burton-for-alice-in-wonderland/>
[Consult. 2010-07-20].

Nota: Por razões que têm haver com a qualidade, as imagens incluídas no trabalho foram retiradas de diversos *sites* referidos na Webgrafia.

Filmografia:

Filmes do Autor:

Alice in Wonderland (2010)

Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (2007)

Tim Burton's Corpse Bride (2005)

Charlie and the Chocolate Factory (2005)

Big Fish (2003)

Planet of the Apes (2001)

Sleepy Hollow (1999)

Mars Attacks! (1996)

Ed Wood (1994)

The Nightmare Before Christmas (1993)

Batman Returns (1992)

Edward Scissorhands (1990)

Batman (1989)

Beetlejuice (1988)

Pee-Wee's Big Adventure (1985)

Frankenweenie (1984)

Vincent (1982)

Outros filmes:

Das Cabinet des Dr. Caligari (1920), de Robert Wiene.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922), de F. W. Murnau.

Metropolis (1927), de Fritz Lang.

Frankenstein (1931), de James Whale.

Dracula (1931), de Tod Browning.

The day the earth stood still (1951), de Robert Wise.

Glen or Glenda (1953), de Ed Wood.

Plan 9 From Outer Space (1956), de Ed Wood.

The Fall of the House of Usher (1960), de Roger Corman.

Night of the Living Dead (1968), de George Romero.

The Texas Chain Saw Massacre (1974) e *Poltergeist* (1982), de Tobe Hooper.

The Rocky Horror Picture Show (1975), de Jim Sharman.

Carrie (1976), de Brian de Palma.

A Nightmare on Elm Street (1984), de Wes Craven.

Halloween (1978), de John Carpenter.

Bram Stoker's Dracula (1992), de Francis Ford Coppola.

The Crow (1994), de Alex Proyas.

Mary Shelley's Frankenstein (1994), de Kenneth Branagh.

Interview With The Vampire (1994), de Neil Jordan.

Seven (1995), de David Fincher.

Anexos

Anexo A – Contos de fadas

Anexo B – Gótico literário

Anexo C – Gótico no cinema

Anexo D – Percurso do cineasta

Anexo E – O gótico no universo de Tim Burton

Anexo F – *Edward Scissorhands*

Anexo A – Contos de fadas



Figura 1- Shéhérazade seized by the King, an illustration from an 1895 edition of *The Arabian Nights*.

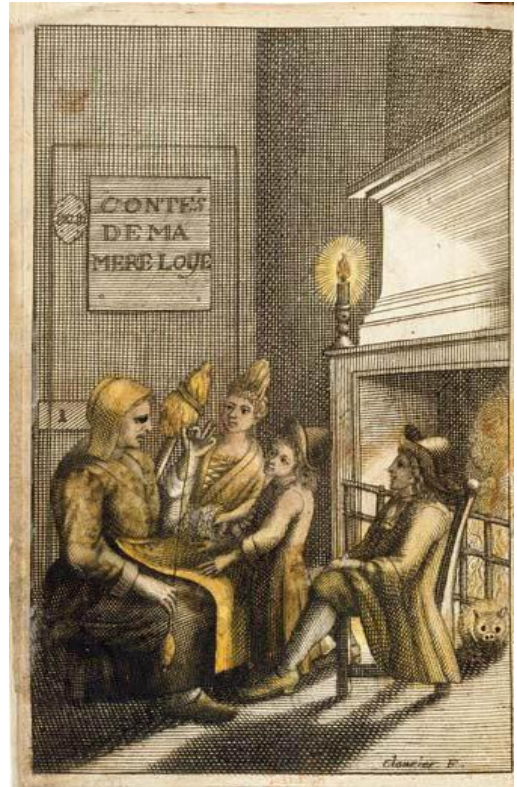


Figura 2 - Frontispice de l'édition originale des *Contes de Perrault (Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités, 1697)*

Anexo A – Contos de fadas



Figura 3 - Grimms *Märchenschatz, ausgewählte Kinder und Hausmärchen*, 1923 Gustave Tenggren (illustrator).



Figura 4 - *Fairy Tales*, Hans C. Andersen, Illustrator-Eleanor Boyle (1825 -1916)



Figura 5 – *At this the whole pack rose up into the air, and came flying down upon her ...* Original illustration from *Alice's Adventures in Wonderland*, drawn by John Tenniel.



Figura 6 – Original *Pinocchio* illustration, In www.audiobooktreasury.com

Anexo A – Contos de fadas



Figura 7 – "Everywhere could be heard 'How beautiful she is.'" *Les Contes de Perrault*, dessins par *Gustave Doré*. Paris: J. Hetzel, 1867.

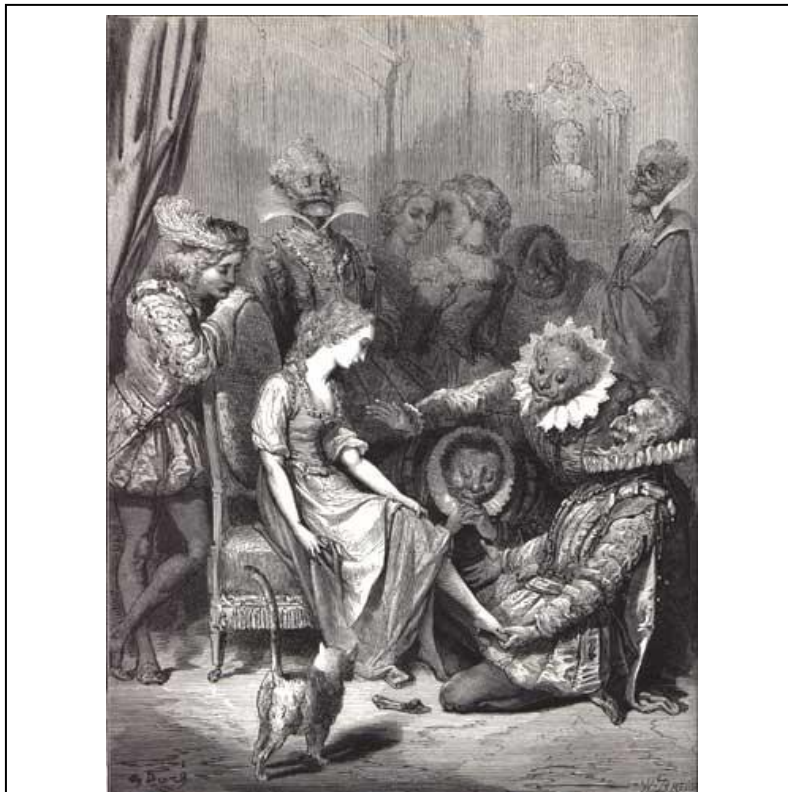


Figura 8 – "He perceived that her little foot slid in without trouble." *Les Contes de Perrault*, dessins par *Gustave Doré*. Paris: J. Hetzel, 1867.

Anexo B – Gótico literário



Figura 9 – The Ghost Scene from *The Castle of Otranto* (1757) by Susanna Duncombe.



Figura 10 – Illustration from the inside cover of the 1831 edition of *Frankenstein*.

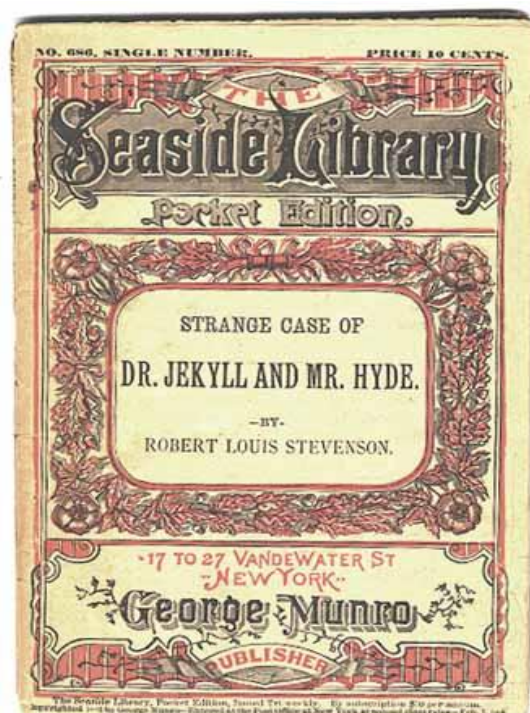


Figura 11 – New York, George Munro, Seaside Library Pocket Edition.

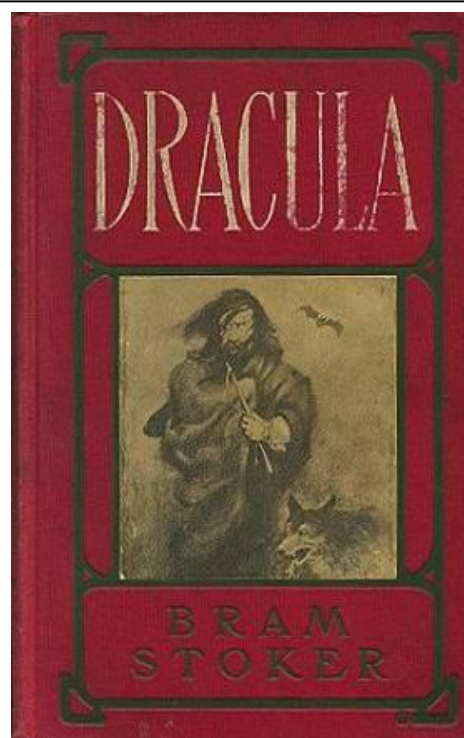


Figura 12 – *Dracula*, Bram Stoker, Inglaterra, 1897.

Anexo C – Gótico no cinema



Figura 13 – *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene.



Figura 14 – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de F. W. Murnau.

Anexo C – Gótico no cinema



Figura 15 – *Metropolis* (1927), de Fritz Lang.

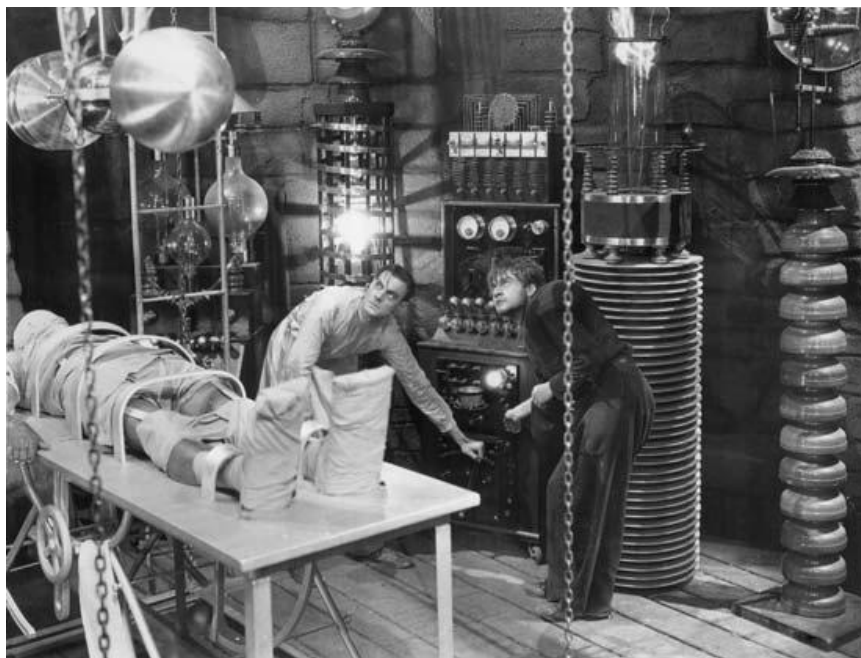


Figura 16 – *Frankenstein* (1931), de James Whale.

Anexo C – Gótico no cinema



Figura 17 – Bela Lugosi em *Dracula* (1931), de Tod Browning.



Figura 18 – *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1932), de Rouben Mamoulian.

Anexo C – Gótico no cinema



Figura 19 – *The day the earth stood still* (1951), de Robert Wise.



Figura 20 – *Invasion of the Body Snatchers* (1956), de Don Siegel.

Anexo C – Gótico no cinema

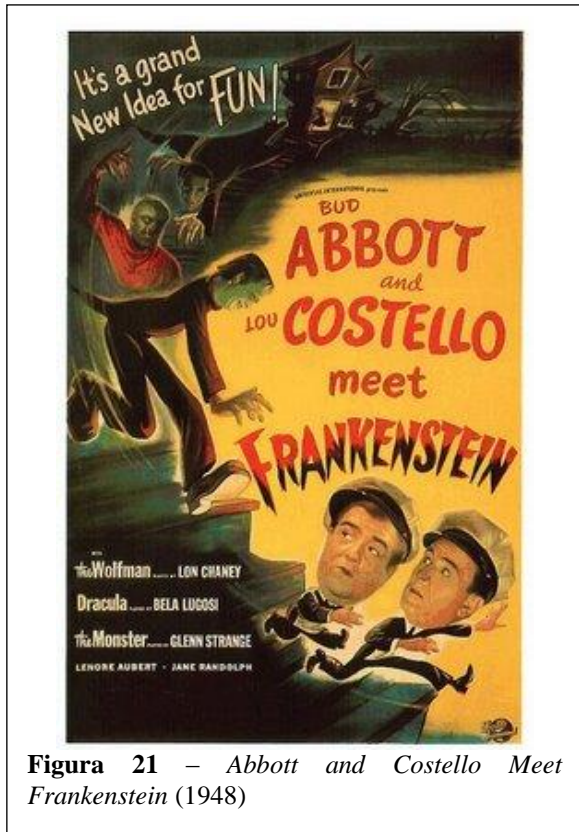


Figura 21 – Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948)

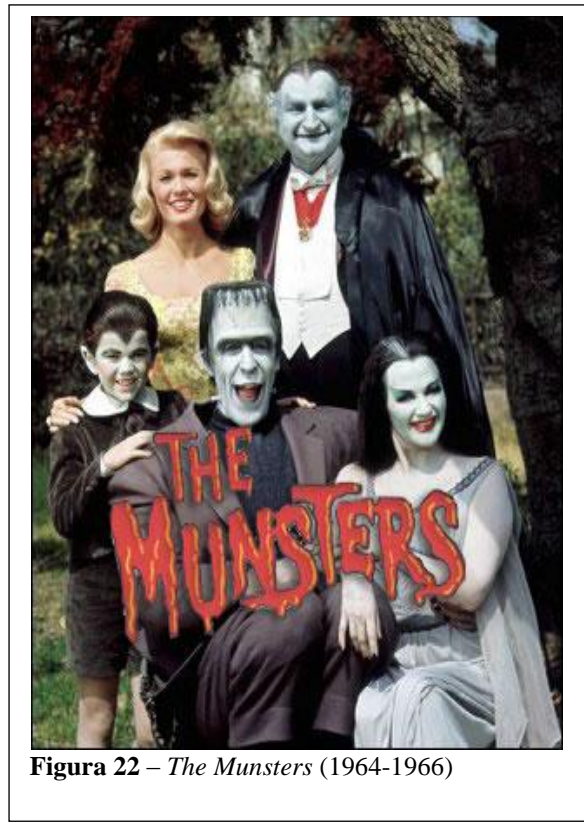


Figura 22 – The Munsters (1964-1966)

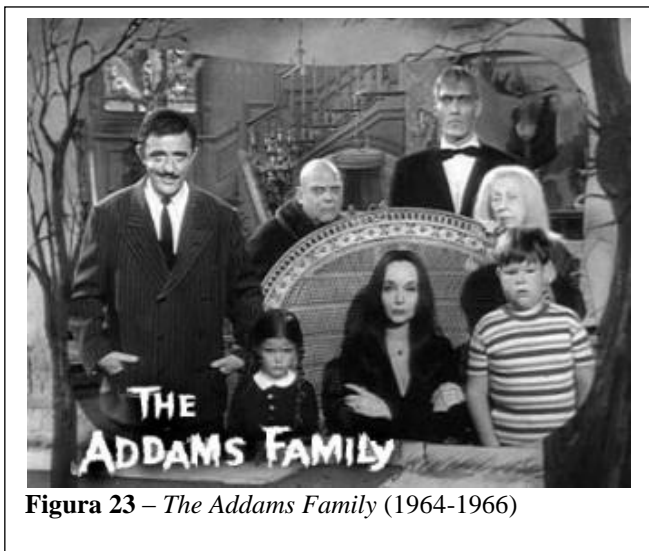


Figura 23 – The Addams Family (1964-1966)



Figura 24 – The Rocky Horror Picture Show (1975)

Anexo C – Gótico no cinema

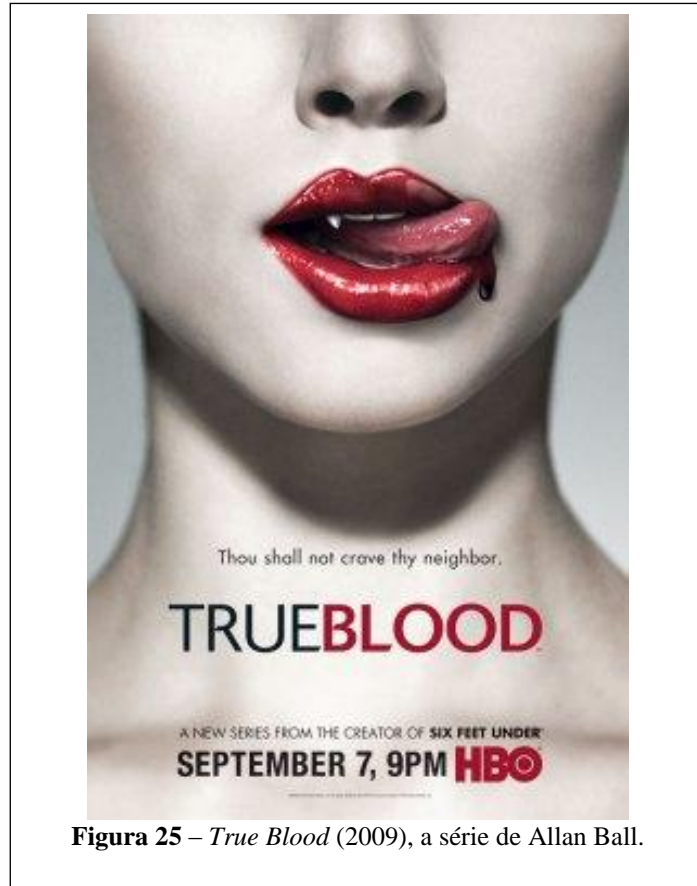


Figura 25 – *True Blood* (2009), a série de Allan Ball.



Figura 26 – *The Twilight* (2009), o filme de Catherine Hardwicke.

Anexo D – Percurso do cineasta



Figura 27 – *Godzilla King of the Monsters!* (1956), de Ishiro Honda.



Figura 28 – Genérico típico da lendária Produtora Inglesa de filmes de terror *Hammer*

Anexo D – Percurso do cineasta



Figura 29 – Tim Burton, *Untitled (True Love)*, 1981-83, pen and ink, watercolor wash, and colored pencil on paper, 12×14 inches, Private collection. Image via: MoMA.org



Figura 30 – Sparky em *Frankenweenie* (1984)



Figura 31 – Boris Karloff em *Frankenstein* (1931)



Figura 32 – Tim Burton e Danny Elfman.

Anexo D – Percurso do cineasta



Figura 33 – Ed Wood and Bela Lugosi.



Figura 34 – Tim Burton e Vincent Price.

Anexo D – Percurso do cineasta



Figura 35 – Card 1: The Invasion Begins.

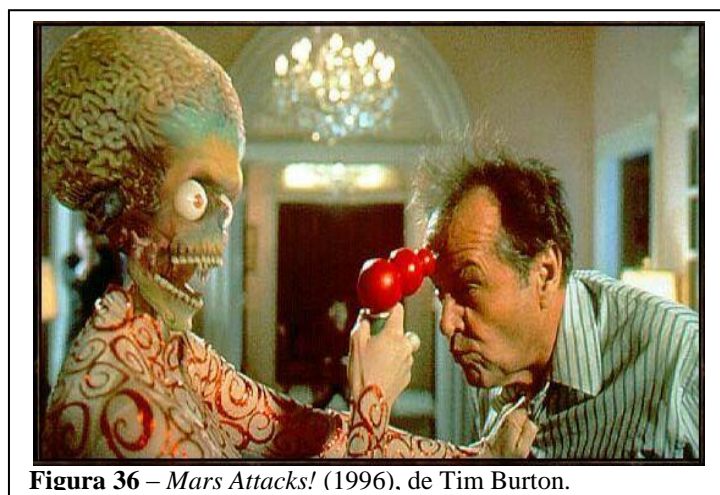


Figura 36 – *Mars Attacks!* (1996), de Tim Burton.

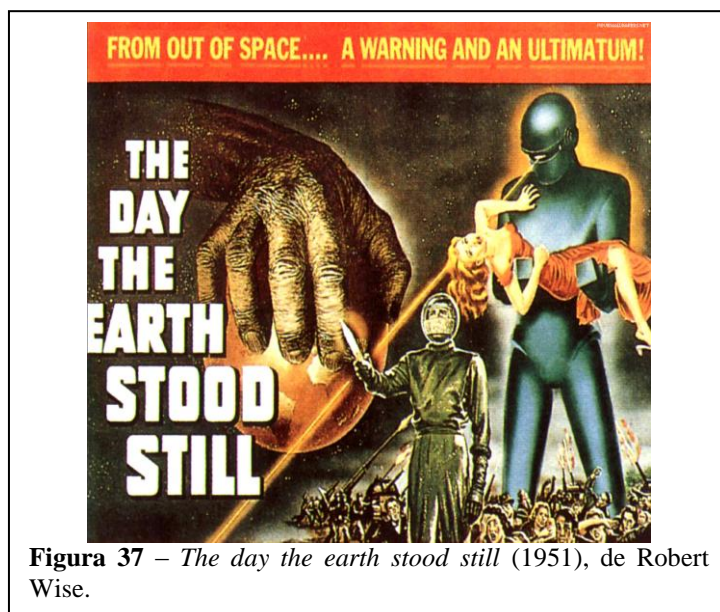
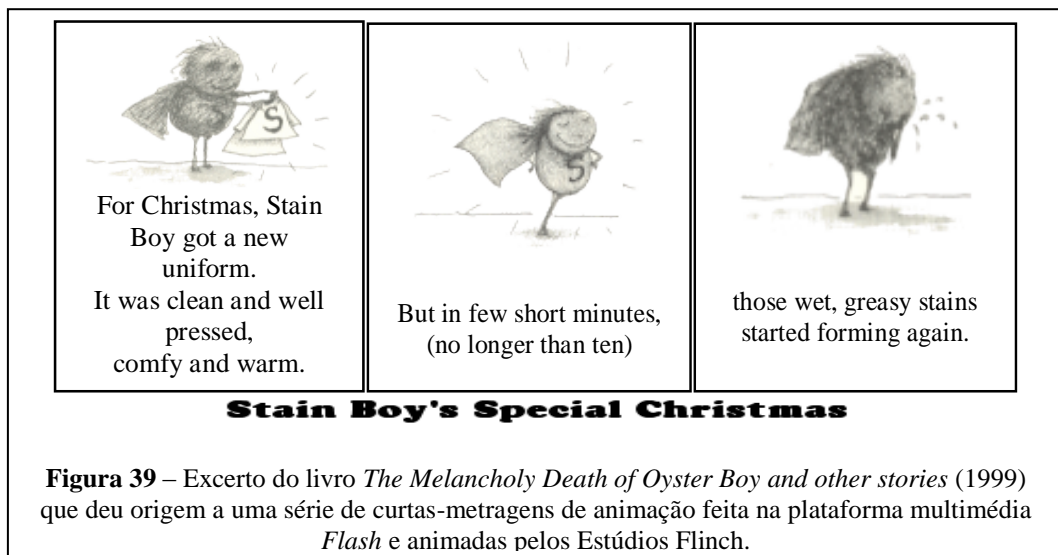
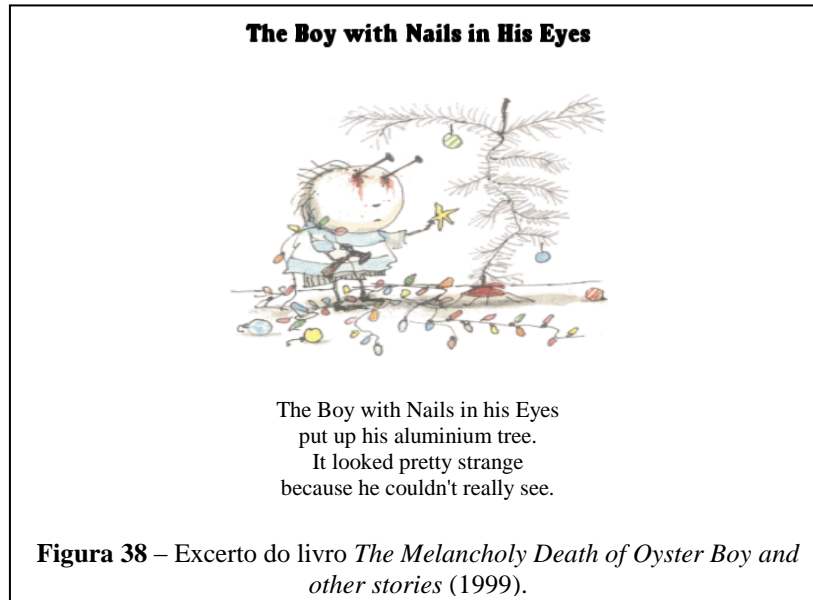


Figura 37 – *The day the earth stood still* (1951), de Robert Wise.

Anexo D – Percurso do cineasta



Anexo D – Percurso do cineasta

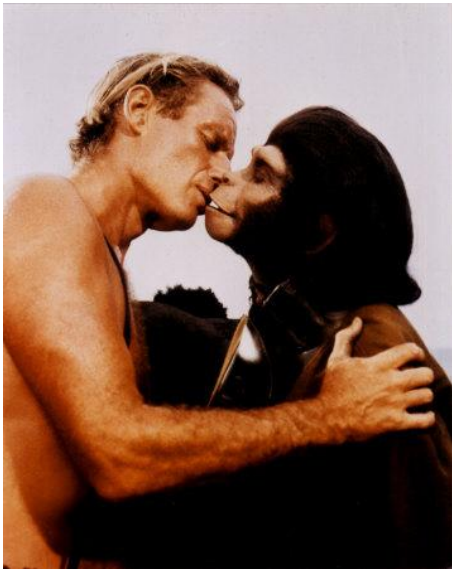


Figura 40 – *Planet of the Apes* (1968), de Franklin J. Schaffner.



Figura 41 – *Planet of the Apes* (2001), de Tim Burton.



Figura 42 – Gene Wilder – Willy Wonka no filme de 1971.



Figura 43 – Johnny Depp – Willy Wonka no filme de 2005.

Anexo E – O gótico no universo de Tim Burton



Figura 44 – Vincent (1982)

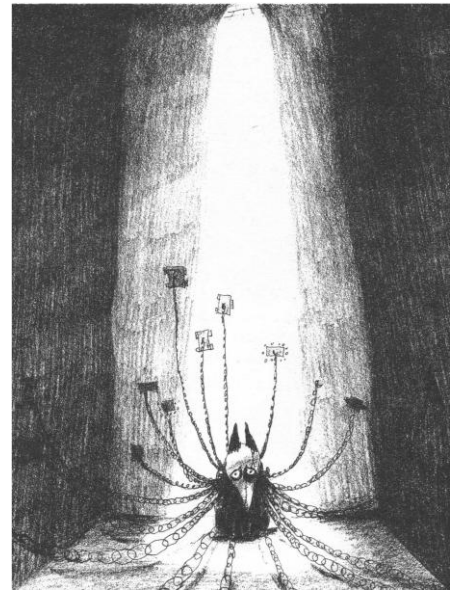


Figura 45 – Frankenweenie (1983)



Figura 46 – Batman Returns (1992)



Figura 47 – Sleepy Hollow (1999)

Anexo E – O gótico no universo de Tim Burton



Figura 48 – *Corpse Bride* (2005)



Figura 49 – *Sweeney Todd* (2007)

Anexo E – O gótico no universo de Tim Burton



Figura 50 – Imagem gótica de Edward.



Figura 51 – Castelo gótico de Edward.



Figura 52 – Contraste entre o bairro suburbano e o castelo de Edward.

Anexo F – *Edward Scissorhands*



Figura 53 – Genérico de *Edward Scissorhands*



Figura 54 – Contraste entre a simetria do bairro suburbano e a irregularidade do castelo de Edward.



Figura 55 – O talento de Edward como cabeleireiro e escultor vegetalista.

Anexo F – *Edward Scissorhands*



Anexo F – *Edward Scissorhands*



Figura 59 – O desenho que dá origem ao filme.