

SOBRE A POSSIBILIDADE DE OS FILMES COMERCIAIS APRESENTAREM CARACTERÍSTICAS DE “FILMES DE ARTE” A PARTIR DO TRABALHO DO DIRETOR TIM BURTON

Gabriela Figueiredo Leite

Mariana de Souza Alves¹

Resumo

O trabalho discute as possibilidades de filmes comerciais não serem feitos apenas com a finalidade do lucro, mas também com intuítos artísticos, e assim, busca mostrar que o cinema de arte e o cinema comercial não podem ser definidos a partir de conceitos dogmáticos. Utilizando como base teórico-metodológica o livro *A Estética do Cinema*, de Gerard Betton, serão analisados filmes do cineasta americano Tim Burton, seu estilo de linguagem, sua montagem, a iluminação, as características vindas de determinadas tendências cinematográficas, entre outros conceitos. O objetivo do trabalho é aprofundar a discussão entre esses dois tipos de cinema e verificar seus pontos de convergência e divergência a partir dos filmes de Burton.

Palavras-chave: *Cinema de arte, cinema comercial, Tim Burton, estética do cinema*

1. Introdução

O cinema, durante grande parte de sua existência, lutou para conquistar o status de “sétima arte” que hoje lhe é atribuído. Convencionou-se, entretanto, dividi-lo em dois ramos: o cinema de arte, que seria mais filosófico, tendo uma mensagem ou ideologia por trás e estética impecável e se oporia ao cinema comercial que consistiria em entretenimento puro, enredos sem conteúdo, efeitos especiais amplamente utilizados, supostamente com o intuito de camuflar as falhas do filme.

¹ Alunas do 4º período do Curso de Comunicação Social com graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco.

Muitas discussões podem ser levantadas a partir desse fato. Primeiro, deve-se tentar esclarecer – a partir de pesquisas em documentos elaborados justamente por pessoas leigas ou para elas, como *blogs* que se dedicam ao cinema e críticas publicadas nesse tipo de espaço – o que as pessoas costumam querer expressar ao utilizar o termo “cinema de arte”. Depois, é importante fazer uma panorâmica de algumas escolas importantes da história cinematográfica e notar que, na verdade, as características apontadas pela maioria dos indivíduos como típicas dos filmes mais “requintados” se fazem, sim, presente em filmes produzidos no meio das grandes produtoras da indústria de Hollywood.

É inegável que os filmes de longa metragem hollywoodianos são produzidos na expectativa de lucro, o que seria observado como o grande “problema” dos filmes americanos. Também são apontadas divergências quanto à temática dos considerados “filmes de artes” e os comerciais. Geralmente, os primeiros tratam de assuntos mais sérios e mais humanos, procurando conscientizar os indivíduos dos problemas do mundo que os cerca, enquanto o cinema de Hollywood tem como meta apenas o entretenimento.

A união das qualidades do “cinema de arte” e do americano é, entretanto, possível. As primeiras explorações da estética cinematográfica, inclusive, apareceram no trabalho de cineastas comerciais, como D. W. Griffith e os alemães que colaboraram na produção de *O gabinete do Dr. Caligari* (1919). Para aprofundar a discussão sobre o tema, selecionamos o diretor Timothy William Burton.

A estética dos filmes de Burton, sua influência e semelhança com o expressionismo alemão, constituem um importante objeto de estudo para analisar as convergências e divergências dos “filmes de arte” e dos filmes hollywoodianos.

2. “Cinema de Arte”

Muitos usam o termo “cinema de arte”, mas poucos explicam o que a expressão realmente significa. O conceito mais recorrente é o de que os filmes de arte seriam os que apresentam características opostas às do cinema comercial. De um lado, estaria a indústria cultural, com seus filmes considerados “moralistas”, que, generalizando, tem como objetivo claro a obtenção de lucro. Suas obras seriam uma junção de efeitos especiais e enredos “sem conteúdo”. Do outro, “resistiria” o cinema de arte, uma alternativa ao caráter

mercadológico, que contribuiria para o amadurecimento intelectual e emotivo dos espectadores.

A segregação e a estereotipização do cinema hollywoodiano acabaram fazendo com que algumas pessoas entendessem o conceito de forma ainda mais extremista. Cinema de arte seria tudo que não fosse produzido dentro do cinema norte-americano. O esforço de alguns diretores em divergir do que essa grande indústria produzia, justamente por ser tão criticada, fez com que nascesse uma espécie de fundamentalismo estético; atribuiu-se tanta importância à forma como o filme era feito, como as imagens eram tratadas, que o hermetismo se espalhou. Eram os “filmes-cabeça”, incompreensíveis à maioria das pessoas, que alegavam estar absorvendo tudo porque negá-lo era como afirmar insensibilidade artística ou, ainda, dominação pelos conceitos simples do “cinema espetáculo”. Muitos diretores, entretanto, combatem esse tipo de obra; Philippe Barcinski, responsável pelo longa brasileiro *Não por acaso* (2007), com Rodrigo Santoro e Leticia Sabatella, em entrevista sobre a obra, alegou que “filme de arte não precisa ser hermético, fechado. Assim como filme comercial não precisa ser superficial” (BARSINSKI apud BRYAN, 2007).

É o domínio da técnica cinematográfica e a criatividade do diretor que podem gerar sim, algo digno de apreciação, um “filme de arte”. Sempre houve, e provavelmente, a distinção entre cinema de arte e cinema comercial deve continuar ainda por muito tempo. É possível, entretanto, fazer uma união dos dois. Não é o fato de produzir algo nos Estados Unidos que o fará uma obra de cunho mercadológico, do mesmo modo que não basta um filme ser anti-hollywoodiano para se poder conseguir realizar algo artístico. O ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e professor da USP, José Teixeira Coelho, observa que “costuma-se condenar o modelo norte-americano como responsável pela massificação da cultura, pela transformação da arte em mercadoria”:

Quanto à mercantilização da arte, me diga: quando é que a arte não foi mercadoria? Quando um pintor vendia um quadro ao papa, na Renascença, o que era isso? Claro que, a partir do final do século XIX, intensificou-se esse processo de mercantilização, com o surgimento dos meios de comunicação de massa. Mas foi também um processo de democratização do acesso à cultura. (COELHO, 2001)

O cinema, em geral, é por si só, arte. O fator relevante que faz com que um filme em especial seja considerado como “filme de arte” parece ser a presença de um tipo de identidade própria, algo que o diferencia dos outros que estão disponíveis.

Para compreender melhor a evolução do conceito “cinema de arte”, faz-se necessário analisar brevemente três das principais escolas cinematográficas.

2.1. O expressionismo alemão

O artista expressionista não buscava retratar o “mundo como ele é”, o “mundo real”, e sim remodelar o mesmo a partir dos sentimentos interiores do indivíduo. A arte era justamente fazer o filme, recriar seu próprio mundo em vez de simplesmente reproduzir aquele que conhecemos.

O cinema expressionista tinha muitas marcas: era dualista no tratamento luz *versus* sombra, bem *versus* mal; cenarista e decorativo, com cenários escuros e claustrofóbicos; de memória e miragens, acentuando emoções regressivas, como fobias de infância, traumas adolescentes e nostalgia; utilizava maquiagem pesada e manipulação da iluminação para criar profundidade e atrair a concentração do espectador. A interpretação era exagerada e até mesmo caricatural, às vezes, e lentes deformadoras eram utilizadas, além de uma dramaticidade de ângulos de câmera. O movimento era circense e burlesco.

O maior expoente do expressionismo alemão, apontado como filme-síntese da escola, é *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene, em 1920. Octavio de Faria descreve essa obra como:

“Não apenas a narração de uma aventura estonteante vista pelos olhos de um louco – isto é: deformações visuais, expressionismo de montagens, esquematização de personagens. É também, e sobretudo, uma das mais macabras histórias de cinema inventadas pela imaginação humana. Ou seja: expressionismo de fundo, gosto mórbido por assuntos trágicos e alucinantes[...]. O que esses filmes nos contam, na verdade, são histórias sinistras, aventuras de incríveis criminosos, ronda tremenda, alucinante, de agonizantes e fantasmas [...] todo um universo de pesadelo e de loucura, terror e pânico. (FARIA, 1989)”

Outro importante cineasta foi Murnau, diretor de *Nosferatu* (1922), *A Última Gargalhada* (1925) e *Aurora* (1927). A obra-prima de Fritz Lang, outro grande diretor, é *Metropolis*, de 1926. O cineasta realizou uma produção precursora do gênero Ficção

Científica, aliando as características do Expressionismo a uma visão do que seria o mundo em 2026.

2.2. Surrealismo Francês

O cinema do surrealismo francês mistura diálogos com o simbolismo freudiano, poesia e artes plásticas. A imagem é o principal objeto, sendo considerada a matéria-prima desse movimento. É muito comum observar sonhos, desejos sublimados, impulsos irracionais e associações mágicas e recônditas. O surrealismo sugere transcendência, predomínio da imaginação sobre a realidade.

Quando o real é traduzido pelo ponto de vista surrealista, sempre há uma impressão de confusão, pois o surrealismo não fornece uma explicação racional e lógica para o enredo. Ele não buscava interpretar o mundo, e sim transformá-lo. André Breton afirmava que a arte não deveria ser o reflexo de uma parcela da nossa experiência mental, mas uma síntese de todos os aspectos de nossa existência, principalmente dos mais controversos. A realidade interior e a exterior são dois elementos em unificação evidenciando a capacidade do cinema surrealista em passar do estático para o dinâmico, de um sistema de lógica para um modo de ação, constituindo uma característica da dialética marxista. A câmera integra vida e sonho, o presente e o passado, como se não houvesse contradição.

O mais importante cineasta surrealista foi Luis Buñuel. Uma das características de suas obras é a forte presença de imagens perturbadoras. Ele não explicava seu trabalho. Em Paris, quando foi apresentar *O Anjo Exterminador*, o exibidor lhe pediu que escrevesse alguma coisa para colocar na sala de exibição. Buñuel escreveu que a única explicação racional e lógica que o filme tinha era que ele não tinha nenhuma.

2.3. Film noir

Os primeiros *Films noirs* apareceram no começo da década de 1940. O gênero é uma espécie de segmento do filme policial, mas ao mesmo tempo rompe com os padrões do gênero. Ele retrata seus personagens principais num mundo cínico e antipático; o herói, na verdade, é um detetive fracassado, bêbado e sarcástico. Essa “nebulosidade” foi

justamente o que rendeu a esse tipo de filme sua denominação de “filme escuro”. Até a moral no *film noir* tende a ser relativa. É como se não houvesse a mínima crença no bom caráter de ninguém.

Os film noirs tendem a utilizar sombras, contraste e geralmente são feitos em preto-e-branco. Os personagens vivem em um universo caótico e sombrio. Um crime, geralmente assassinato, costuma ser o eixo central do enredo dos filmes, carregados de ciúmes, corrupção e fraqueza moral. Alguns arquétipos são quase obrigatórios nesse tipo de filme: femme-fatale, policiais corruptos, maridos ciumentos, corretores de seguros e bodes expiatórios. Os filmes geralmente se passam em ambientes urbanos, à noite e com chuva ou névoa, o que lhe adiciona um aspecto lúgubre. As locações internas também são escuras e claustrofóbicas.

O primeiro filme genuinamente noir, segundo muitos críticos, foi *I Wake up Screaming* (Quem matou Vicky?), de H. Bruce Humberstone. O título já faz com que o espectador sinta certa apreensão, mas o elemento verdadeiramente noir é o sadismo pesado do personagem de Cregar, um policial obsessivo e homicida que atormenta os dois suspeitos pelo assassinato de uma atriz. Outro clássico do gênero é *The Maltese Falcon* (O Falcão Maltês), 1941, de John Huston.

3. Tim Burton

Nascido em 25 de Agosto de 1958, no subúrbio de Burbank (Califórnia), Timothy William Burton começou a trabalhar no ramo cinematográfico logo após concluir o período escolar, quando recebeu uma bolsa da Disney para receber instrução no Instituto das Artes da Califórnia e, após três anos, foi contratado pelos estúdios Walt Disney como aprendiz de animador. A permanência nesta função foi curta: alguns de seus desenhos foram recusados porque parecia que os personagens haviam sido “atropelados” e o futuro diretor começou a ficar entediado e acabou se demitindo. “Foi um período esquisito o da Disney [...]. Mas, com ele, eu tive a chance de me sentar em uma sala e desenhar por um ano” (BURTON apud PERRIN, 1993).

É complicado dissecar a obra de Burton sem citar as influências exercidas pela produtora inglesa Hammer. Com a decadência dos filmes de horror na década de cinquenta devido à perda de audiência para a televisão, os proprietários dessa produtora inglesa tiveram a idéia de revitalizar o gênero de terror trazendo novamente às telas de cinema os

monstros sagrados como Drácula, Frankenstein e o Lobisomem. Foi produzida uma infinidade de clássicos como *A maldição de Frankenstein* (1957) e *O vampiro da noite* (1957), lançando atores que se transformaram em ícones absolutos do Horror como Christopher Lee e Peter Cushing. Vincent Leonard Price Jr., um ator famoso por esse tipo de filme, se tornaria, inclusive, um dos maiores ídolos de Burton.

A veia literária de Tim Burton, que transporta os espectadores a universos fantásticos e obscuros em seus filmes, é herança da influente escrita de Edgar Allan Poe. Escritor, poeta, romancista, crítico literário e editor, Poe é considerado um dos precursores da literatura de ficção científica. Os ambientes descritos em suas obras são melancólicos e sombrios.

Conhecido por seu estilo “não convencional” de fazer filmes, Tim Burton já produziu obras-primas que geraram grandes lucros para estúdios como a *Warner Bros.*, a *Columbia Pictures Corporation*, a *20th Century Fox*, a *Paramount Pictures*, a *Polygram Pictures* e a *Touchstone Pictures*, todas grandes indústrias do cinema, famosas pela produção de *blockbusters*. A filmografia de Burton é composta pelos seguintes filmes: *Vincent* (1982), *Frankenweenie* (1984), *As grandes aventuras de Pee-Wee* (1985), *Os fantasmas se divertem* (1988), *Batman* (1989), *Batman – o retorno* (1992), *Edward mãos-de-tesoura* (1990), *O estranho mundo de Jack* (1993), *Ed Wood* (1994), *Marte ataca* (1996), *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1999), *Planeta dos macacos* (2001), *Peixe grande e suas histórias maravilhosas* (2003), *A fantástica fábrica de chocolates* (2005) e *A Noiva cadáver* (2005).

Quando questionado sobre a presença de traços das obras de Orson Welles, de Fritz Lang, e de *O corcunda de Notre-Dame* em um de seus filmes, o tímido e modesto diretor disse:

Eu acho que esse tipo de coisa está lá, mas é estritamente subconsciente. Eu honestamente não sou um ‘sabe-tudo’ dos filmes. [...] Eu nunca disse a Anton [Furst, responsável pelo desenho de produção] ‘Ei, vamos copiar uma parte desse filme’. Eu não sei trabalhar desse jeito, embora eu saiba que as pessoas pensam que eu faço *pastiche*. É um processo subliminar. Talvez o menino de dez anos dentro de mim querendo se mostrar, mas eu não o estou instigando conscientemente. Os filmes trabalham em níveis tão profundos de sua consciência que não ajuda calcular as fontes e influências. É só deixar acontecer, criativamente. (BURTON apud ELLIOTT, 1989).

3.2 Análise dos filmes de Burton

3.2.1 *Vincent* (1982)

Vincent foi o primeiro filme a ser lançado de Burton. O curta, produzido através da animação *stop-motion* – na qual são feitos bonecos em miniatura movidos aos poucos, cada cena sendo fotografada para criar a ilusão do movimento –, era baseado num poema que o diretor havia escrito pessoalmente. A clara semelhança com sua história faz Burton classificá-lo como “meu filme mais pessoal” (BURTON apud ELLIOTT, 1989). *Vincent* foi ainda um tributo ao grande ídolo do diretor, Vincent Price, que acabou fazendo a narração do curta. Obra bastante idealista, caracterizada pela escolha de um assunto fantástico, pelo gosto do mórbido ou do macabro e pela transfiguração da realidade. Durante todo o curta fica a impressão de estar diante de uma obra expressionista com toques do surrealismo. A escolha de Burton de realizá-la em película preta e branca reforça ainda mais essa idéia. O protagonista assemelha-se aos personagens de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), clássico do expressionismo alemão, no qual os pálidos personagens apresentavam olheiras escuras e profundas. Algumas passagens lembram claramente os cenários de *O Gabinete*. O trabalho de iluminação se assemelha muito ao da estética expressionista, com jogos clássicos de claro-escuro. A música apresenta composições fúnebres e sombrias, como na estética alemã da década de 20. A “representação” também é bastante estilizada. Os traços do rosto e a movimentação do boneco são exagerados, dramáticos em excesso, altamente teatrais, típico nas obras expressionistas. É interessante notar ainda que Burton optou pela *narração em off*, e não pelo uso de diálogos. Isso possibilita um distanciamento ainda menor entre ele e os filmes das estéticas expressionista e noir. Apesar de poder inserir diálogos, ele optou por uma realização que funciona como se os textos que apareciam entre as imagens nos filmes da década de 20 estivessem apenas sendo lidos, poupando o trabalho do telespectador, que pode focar-se nas imagens.

Alguns traços típicos dos filmes surrealistas também se fazem presentes em *Vincent*. O garoto que vive sonhando sugere predomínio da imaginação sobre a realidade.

Um pouco da estética *noir* também pode ser notada em *Vincent*. Os filmes noir tendem a utilizar sombras, contraste e geralmente são feitos em preto-e-branco. Os ambientes são nevoentos, escuros, caóticos e sombrios.

3.2.2 *Batman* (1989)

Batman é um filme baseado na *graphic novel* de Frank Miller. Foi filmado em Pinewood Studios, na Inglaterra, nos invernos de 1988/1989. A obra ganhou um Oscar pela Melhor Direção de Arte, e Jack Nicholson foi indicado ao Globo de Ouro na categoria de Melhor Atuação de um Ator em Comédia ou Musical.

O elemento mais interessante do filme é a arquitetura da cidade, situada em um ambiente pós-moderno em declínio. A atmosfera é bastante influenciada por renomadas obras como o expressionista *Metrópolis* (de Fritz Lang), *Brazil* (de Terry Gilliam) e *Blade Runner* (dirigido por Ridley Scott). Gotham é a expressão visual de um mundo em que a arte e os heróis foram praticamente exterminados.

Batman apresenta várias características do gênero noir, como por exemplo, o mundo em que os personagens estão inseridos é cínico e antipático. Apesar de não ser em preto-e-branco, há uma ampla utilização de sombras e contrastes. O enredo é baseado em crimes, corrupção e fraqueza moral. Além disso, a obra se passa em um ambiente urbano, geralmente à noite, o que configura ao filme um aspecto fúnebre. Uma divergência entre *Batman* e os filmes noir é que no primeiro, as personagens não são redondas, ou seja, os “bonzinhos” e os “mauzinhos” continuam o sendo até o final – apesar de o “herói” não passar uma imagem totalmente inocente e humilde, ele nunca chega a ser mau. O personagem central do filme, Bruce Wayne (Michael Keaton) é bastante peculiar. Seus conflitos interiores parecem dificultar a empatia que os espectadores poderiam sentir pelo personagem. Ele não é um herói típico, simpático, amado por todos, mas um milionário excêntrico, cético e atormentado pela morte dos pais quando era ainda uma criança.

Os diálogos são um fator muito importante para o filme, especialmente em relação ao Coringa, e dão ao filme uma representação estilizada. O cenário escolhido coube perfeitamente à pretensão de Tim Burton.

Batman é metade brilhante. Parece que Burton tinha consciência de suas falhas, mas ele soube lidar com um blockbuster após ter feito apenas dois filmes. (...) Vamos esperar que Tim Burton não caia na síndrome de seqüências. Ele deve buscar seus próprios projetos – essa é a verdadeira animação de um talento como o dele (KROLL, 1989).

As contribuições surrealistas à narrativa são explícitas, e tudo pode acontecer nesse lugar onírico.

3.2.3 *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhands*, 1990)

Edward Mãos de Tesoura, no ano de seu lançamento, obteve uma moderada participação nas bilheterias de cinema, sendo hoje, no entanto, uma fábula *cult* para adultos e crianças. A obra relata a história de Edward (Johnny Depp), um garoto criado por um excêntrico inventor (Vincent Price).

O filme se originou através de desenhos feitos por Tim Burton quando ainda era criança; esses desenhos refletiam seus sentimentos de isolamento e a sua dificuldade em se comunicar com as pessoas ao seu redor. O cenário representa uma visão estereotipada da vida americana no subúrbio entre as décadas de sessenta e oitenta. Características do idealismo estão representadas no longa. Com grandes semelhanças ao curta *Vincent*, *Edward Mãos de Tesoura* tem um assunto fantástico como tema. As duas produções são idealizadas a partir de fatos verídicos da vida de Burton.

Como cineasta influenciado pelo expressionismo alemão, ele criou a obra utilizando os sentimentos interiores de Edward e construiu vários personagens caricaturais. *Edward Mãos de Tesoura* pode ser comparado a *Frankenstein*, filme de 1931. A aparência de Edward é intencionalmente parecida com a do protagonista do clássico de terror; e a cena final do confronto no castelo de Edward é uma clara homenagem ao clássico filme.

A representação da obra de Burton também é influenciada pelo expressionismo alemão no dramatismo tenso dos poucos diálogos, no uso da câmara lenta, tal qual *O gabinete do Dr. Caligari*, por exemplo. A música de Danny Elfman propicia uma atmosfera onírica impregnada de emotividade. A iluminação sofre uma intensa diferenciação entre o ambiente em que Edward vivia e o novo bairro, num interessante efeito claro *versus* escuro.

Edward não poderia ser mais surrealista: ele é mais um fruto da imaginação e dos sonhos de Burton – e de sua fixação por tesouras. Ele é uma espécie de andróide produzido a partir de uma máquina de cortar repolho, com inúmeras cicatrizes provocadas por suas “mãos” cortantes e um grande coração.

3.2.4 O Estranho Mundo de Jack (*The Nightmare before Christmas, 1993*)

O estranho mundo de Jack (1993) foi idealizado e produzido por Tim Burton, que desenhou os personagens e escreveu o poema que originou o filme. Ele, entretanto, não dirigiu o longa. Essa é uma grande peculiaridade do filme: achando melhor entregar esta função a alguém mais experiente na técnica de *stop-motion*, ele colocou Henry Selick, que o ajudara a realizar *Vincent* (1982), no papel de diretor. O público do filme é bastante vasto; as pesquisas da Walt Disney – que lançou o filme sob a marca *Touchstone* – indicavam três alvos, segundo o *New York Times*: “os pré-adolescentes, pessoas atraídas pela reputação de Tim Burton e adultos interessados pela natureza artística e experimental do filme” (SHARKEY, 1993).

O estranho mundo de Jack é mais uma obra idealista de Burton. Todos os personagens saíram de seu imaginário. Além do assunto fantástico, o gosto do mórbido ou do macabro e a transfiguração da realidade são claramente perceptíveis - monstros existem, um esqueleto anda pelo cenário cantando, uma boneca pula de uma torre e, quando seus membros se soltam, apenas os recostura.

Mais uma vez, há os toques expressionistas tão recorrentes nos filmes de Burton, assim como os traços surrealistas. Os traços de arte nesse filme foram reconhecidos por vários críticos:

Trabalhando com artistas e designers talentosos, ele criou um mundo que é completamente novo, como os mundos que vimos pela primeira vez em filmes como *Metropolis*, *O Gabinete do Dr. Caligari* e *Star Wars*. O que todos esses filmes têm em comum é uma riqueza visual, tão abundante que eles merecem ser vistos mais de uma vez. Primeiro, veja a história. Depois, veja-os de novo para olhar os cantos da tela e apreciar as pequenas surpresas visuais e inspirações que estão inseridas em cada canto. (EBERT, 2007)

Parte filme avant-garde, parte conto-de-fadas divertido, porém mórbido, ele é um maravilhosamente repulsivo musical deste feriado e mostra mais inventividade em seus breves 75 minutos que alguns estúdios conseguem mostrar em um ano inteiro. (TURAN, 1993)

O filme é visto como uma realização não apenas por esses traços em comum com clássicos do cinema, mas também por revolucionar a técnica *stop-motion*. O próprio processo de elaboração do filme foi um trabalho artístico: Burton desenhou os personagens, designers criaram esqueletos de metal cobertos por borracha queimada no forno, e esse material ia para um outro departamento que pintava e dava retoques finais em

cada boneco. Depois de possuírem pelo menos três exemplares de cada boneco – o protagonista, Jack Skelton, tinha oito centenas de cabeças para poder demonstrar bem cada expressão – a produção começava a filmar de fato: cada boneco era milimetricamente movido, cada mudança correspondendo a uma foto. Como cada segundo de filme equivale a vinte e quatro fotos, quando trabalhava com máxima eficiência, a equipe de Burton não conseguia mais que setenta segundos do produto final por semana.

O mencionado cenário de Halloween Town se assemelha aos clássicos do expressionismo alemão. Um pouco da estética *noir* também pode ser notada nessa “cidade”, pela utilização de sombras, contraste e geralmente em preto-e-branco. Os ambientes são nevoentos, escuros, caóticos e sombrios.

A importância da trilha é significativa, visto que *O estranho mundo* é basicamente um musical. Danny Elfman, parceiro de Burton desde o início de sua carreira, conseguiu músicas encantadoramente fúnebres, sombrias e inteligentes. A narração em off aparece, como em outros filmes do diretor.

3.2.5 *A Fantástica Fábrica de Chocolate (Charlie and the Chocolate Factory, 2005)*

A Fantástica Fábrica de Chocolate é baseado em um livro infantil homônimo de Roald Dahl, e é a regravação de uma adaptação da obra feita em 1971 e estrelada por Gene Wilder. O filme relata a história de Willy Wonka (Johnny Depp, em sua quarta colaboração com Tim Burton), excêntrico empresário, dono da maior fábrica de chocolates do mundo, que vive recluso em sua propriedade.

O idealismo é predominante em *A fantástica fábrica*; o que fica claro através da observação dos personagens fantásticos e excêntricos, além dos cenários completamente construídos em chocolate. Apesar da busca ao realismo, a realidade é transfigurada. Durante todo o filme toques do expressionismo alemão se fazem notar por vários elementos: o gosto pelo fantástico e pelo mórbido, o clima um tanto sinistro da fábrica Wonka e da cidade, o uso de lentes deformadoras; e a casa distorcida da família Bucket. O cenário da cidade, todo em preto, branco e cinza, aumenta ainda mais o clima melancólico e remete ao clássico de 1927, *Metrópolis*, de Fritz Lang.

O estilo diferenciado de cada música cantada pelos oompa loompas dão um toque fúnebre, sombrio, quase sádico, como na estética alemã da década de 20. O personagem é teatral, exagera em suas reações, como era típico nas obras expressionistas.

A crítica Felicia Feaster, do *Atlanta Creative Loafing* escreveu que “o filme de Burton tira inspiração de personagens surreais de qualquer tipo de estilo fílmico, dos musicais da década de 30 aos film noirs, de Stanley Kubrick a Busby Berkeley” (FEASTER, 2005). De fato, traços surrealistas também estão presentes no filme em sonhos: o sonho de Wonka de fazer chocolates, a despeito de seu ríspido pai, o sonho de Charlie de conhecer a fábrica e Wonka, o sonho do avô de Charlie de voltar ao local no qual trabalhara anos atrás, desejo este que é capaz de magicamente tirá-lo da cama, como se atribuísse nova energia à sua vida. Desejos sublimados e impulsos irracionais também aparecem no filme e possibilitam cenas interessantes. Felipe Furtado afirma “a *Fantástica Fábrica de Chocolate* é um grande elogio à fabulação, ao imaginário no que ele tem de mais lúdico e assustador” (FURTADO). É interessante notar, ainda, que Burton mais uma vez optou pela narração em off em alguns pontos do filme.

4. Conclusão

A análise da obra do diretor norte-americano Timothy Burton permite questionar o paradigma maniqueísta que coloca “cinema de arte” de um lado e “cinema comercial” do outro. Os filmes do cineasta são comerciais, arrecadaram milhões de dólares nas bilheteiras e são divertidos, mas também têm uma estética refinada e procuram conscientizar os indivíduos dos problemas do mundo que os cerca. Burton mostra-se consciente do lado obscuro de seus filmes e também de seu livro “infantil”, *Triste fim do pequeno menino ostra & outras histórias* (1997). Seus personagens são geralmente indivíduos incompreendidos e desajustados que lutam para encontrar amor e aceitação em um mundo cínico. Os desesperançados e infelizes heróis remetem ao lado obscuro que existe em todos porque o diretor crê que este contato é importante para evitar visões preconceituosas. Os filmes de Burton não são vazios de significados, eles trazem lições valiosas que os espectadores devem absorver.

A obra de Tim Burton tem vários traços marcantes de algumas das mais consagradas escolas do cinema. O universo do Expressionismo Alemão se faz presente em

praticamente todos os seus filmes: mundos próprios e novos foram criados para os personagens, cenários elaborados e interpretações exageradas – assim como a caracterização dos atores –, e os ângulos de câmera têm certa dramaticidade.

Se o expressionismo é quase a alma do cinema de Burton, o surrealismo foi o que o trouxe à vida. Vários de seus personagens foram elaborados pelo próprio Burton, e detalhadamente desenhados antes de ganharem vida no mundo real. Muitas das histórias, incluindo *O estranho mundo de Jack* (1993), são frutos de poemas que o diretor escreveu pessoalmente. Mesmo os filmes que não são de autoria do cineasta norte-americano ganham traços marcantes de sua autoria – dificilmente um filme com Johnny Depp e uma aparência um tanto sombria não é de Burton. Tudo que é retratado na tela é fruto da imaginação e dos sonhos do criativo diretor.

O filme *noir* é a terceira escola do cinema de arte que pode ser facilmente notada nos filmes de Burton. O ambiente habitado pelos heróis do diretor remete bastante a essa estética: o mundo é cínico e por vezes antipático. O herói, no caso de Jack, de *O estranho mundo...* é na verdade um anti-herói, que, mesmo inocentemente, seqüestra o Papai Noel em pleno Natal – o mais interessante é que ele faz isso e continua sendo um personagem simpático. A moral é relativizada; ele tomou uma atitude ruim, mas no fundo é uma boa pessoa. Além disso, Burton utiliza sombras, contraste e até realiza alguns trabalhos em película preto-e-branca. O cenário de *A fantástica fábrica...*, em especial, tem várias semelhanças com os filmes *noirs* na criação de ambientes lúgubres e claustrofóbicos.

Tim Burton, entretanto, não simplesmente copiou os seus antecedentes, ele compreendeu seus estilos e os adaptou acrescentando um toque próprio e realizando novas experiências, sempre. A presença dessas características das escolas de arte, junto com a idéia de conscientizar as pessoas da necessidade de respeitar e amar o diferente, inegavelmente atribuem ao cineasta o status de alguém que não pensa apenas no lucro do filme e em entreter as pessoas de qualquer modo. Isso foi, inclusive, reconhecido pela Bienal de Veneza, a fundação de artes responsável pelo mais antigo festival de cinema do mundo. A 64ª edição anual do Festival de Veneza, organizada pela instituição, premiará Tim Burton com um prêmio pelo conjunto de sua obra. “Mais uma vez, o prêmio vai homenagear um dos cineastas americanos mais ousados, visionários e inovadores” (2007), divulgou a Bienal.

Referências Bibliográficas

BRYAN, G. Filme de arte para todos. *BR Press*.
http://216.239.51.104/search?q=cache:Yhmb5Ciz_2oJ:br.noticias.yahoo.com/s/11062007/11/ntretenimento-filme-arte.html+filme+de+arte&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=10&gl=br.
Acessado em 09/07/2007.

COELHO, J. T. apud AMERICANOS sabem jogar com as paixões positivas. *Folha de São Paulo*. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u29275.shtml>. Acessado em: 09/07/2007.

EBERT, R. Burton's dreamy "nightmare". *Chicago Sun-Times*.
<http://www.timburtoncollective.com/articles/nmbc8.html>. Acessado em 10/07/2007.

ELLIOTT, David. Tim Burton: the man behind "Batman". *The San Diego Union-Tribune*. <http://www.timburtoncollective.com/articles/bat5.html>. Acessado em 10/08/2007.

FARIA, O. de. *A história do cinema: uma pequena introdução*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

FEASTER, Felicia. The candy man can. *Atlanta Creative Loafing*.
<http://www.timburtoncollective.com/articles/catcf5.html>. Acessado em 09/07/2007.

FESTIVAL DE VENEZA vai premiar Tim Burton pelo conjunto da obra. *Uol Cinema*.
<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/03/21/ult26u23771.jhtm>. Acessado em: 05/07/2007.

FURTADO, Felipe. A Câmara dos Horrores do Dr. Burton. *Contracampo*.
<http://www.contracampo.com.br/73/fantasticafabricadechocolate.htm>. Acessado em 10/09/2007.

KROLL, Jack. The Joker is wild, but Batman carries the night. *Newsweek*. <http://www.timburtoncollective.com/articles/bat8.html>. Acessado em: 09/07/2007.

PERRIN, Elizabeth. Tim Burton guides to the screen another tale from the dark side. *The Chicago Sun-times*. <http://www.timburtoncollective.com/articles/nmbc16.html>. Acessado em 10/07/2007.

SHARKEY, B. Tim Burton's "nightmare" comes true. *The New York Times*. <http://www.timburtoncollective.com/articles/nmbc17.html>. Acessado em 10/07/2007.

TURAN, K. Burton dreams up a delightful nightmare. *The Los Angeles Times*. Disponível em: <http://www.timburtoncollective.com/articles/nmbc20.html>. Acessado em 10/07/2007.